



El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009

Eirini Grigoriadou

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte



Programa de Doctorado: Historia, Teoría y Crítica de las Artes: Arte
Catalán y Conexiones Internacionales. Bienio: 2003-2005

TESIS DOCTORAL

**EL ARCHIVO Y LAS TIPOLOGÍAS FOTOGRÁFICAS. DE LA NUEVA
OBJETIVIDAD A LAS NUEVAS GENERACIONES DE FOTÓGRAFOS EN
ALEMANIA: 1920-2009**

Autora: Eirini Grigoriadou

Directora: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

Barcelona 2010

3. FOTOGRAFÍA, ARCHIVO E HISTORIA

Este capítulo aborda otra forma de ver la noción de un archivo de imágenes y el modo de su estructuración, tal como fue desarrollada en los años veinte en Alemania por el historiador del arte Aby Warburg en su proyecto *Atlas Mnemosyne*. Nuestro interés se centra en la concepción de la historia a través del uso de la fotografía y en las cuestiones que plantea dicha concepción en relación al concepto de archivo y a la memoria. Veremos cómo se sitúa la noción de la imagen en el pensamiento de Warburg, en su necesidad de construir un archivo, un atlas de imágenes cuyo proceso de producción da cuenta del carácter psicológico de la cultura.

3.1. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*

La sistemática organización del conocimiento como una forma inherente en la práctica del archivo, la encontramos en *Atlas Mnemosyne*¹, el último proyecto de Aby Warburg. La idea de construir una memoria colectiva surgió en 1925, un año después de su recuperación de la clínica psiquiátrica Ludwing Binswanger en 1924. No obstante, será en 1928, cuando la idea de *Mnemosyne* desarrollada hasta su muerte en 1929, constituirá el vehículo que le permitirá *reunir* y *articular* en más de sesenta paneles una inmensa colección de imágenes fotográficas en cuya síntesis se integrarán todos sus estudios, sus investigaciones y, en fin, sus teorías.

¹ Benjamin Buchloh comenta: “El término «atlas» suena tal vez más familiar en alemán que en inglés, definido hacia el final del siglo XVI como el formato de un libro que recopila y organiza el conocimiento geográfico y astronómico. Como es sabido, este formato recibió su nombre de una de las colecciones de mapas de Mercator en 1585, que incluía un frontispicio con una imagen de Atlas, el titán de la mitología griega que sostiene el universo en el umbral donde se encuentran el día y la noche”. A partir del siglo XIX, “El término tendió cada vez más a identificar cualquier disposición tabular de conocimiento sistematizado y era fácil encontrar un atlas en casi todos los campos de las ciencias empíricas”, mientras que en siglo XX, “El término «atlas» tendió aparentemente a un uso más metafórico”. Benjamin Buchloh, “El atlas de Gerhard Richter: El archivo anómico”, en V.V.A.A., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, MACBA, 1999, pp. 149-150.

Las imágenes prendidas en dichos paneles visualizan la problemática que ocupó toda su investigación sobre la revitalización de las antiguas formas paganas en el arte del Renacimiento, dirigiendo de este modo la mirada hacia una historia de rupturas, de intervalos, de desplazamientos, hacia una transición cultural. Se trata de imágenes que han sido seleccionadas por Warburg no por su cualidad estética, sino por los síntomas grabados en éstas: los síntomas de fuerzas conflictivas fijados en los gestos, símbolos, formas y estilos transmitidos de una época a otra. Esta transición de la herencia mnemónica, protectora y al mismo tiempo, amenazadora, ilustra para Warburg las complejas relaciones que habitan los procesos históricos.

Su ambicioso proyecto se articula a través de conexiones, asociaciones que se organizan visualmente: innumerables reproducciones fotográficas se yuxtaponen sobre “pantallas de exposición”² cuya heterogeneidad temática forma una “sinfonía pictórica”³. Una “sinfonía” de discontinuidades y heterogeneidades que cuestiona la interpretación lineal de la historia del arte, y al contrario, pretende someter al observador a los conflictos, a las tensiones de una época.

Según Ernst Gombrich, Warburg ya “había anunciado en diciembre de 1927 que se proponía componer una obra de esta índole en forma de «atlas ilustrado», cuyo título sería *Mnemosyne*”⁴. El núcleo de su práctica incluso parece configurarse ya desde su propia Biblioteca Cultural (Kulturwissenschaftliche Bibliothek)⁵ inaugurada como institución pública en 1926, en Hamburgo. Los métodos de exposición en las conferencias de Warburg, como la de Rembrandt en 1926 (1) en la biblioteca, influyeron en el desarrollo del *Mnemosyne*: “Cuando la doble-proyección en las conferencias del arte histórico era aún poco corriente (...) la posibilidad de una múltiple comparación produjo una enorme diferencia en la visualización de cualquier problema

² Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, Universidad de Londres, 1970 (ed. cast., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Forma, 1992, p. 263).

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ A causa de los cambios políticos, su biblioteca había sido trasladada en 1933 a Londres y desde 1944 formó parte de la universidad de Londres bajo el nombre The Warburg Institute.

del arte histórico (...) De estos proyectos ha surgido el plano para el atlas”⁶. A través de este método de exposición, Warburg estableció más tarde en *Mnemosyne* una aprehensión diferente de la historia del arte cuya lectura se edificaría en la “múltiple comparación” de imágenes colocadas en paneles.

El uso de los paneles como otro instrumento o proceso proyectivo facilitaría tanto la combinación como la comparación de imágenes fotográficas. La función de estos paneles adquiere de alguna manera la propiedad de un proyector (no es casual que en la sala oval de su biblioteca, haya un proyector que invite al observador a componer asociaciones mentales del pensamiento) que aparte de posibilitar una comparación simultánea, integra la mirada en un espacio animado. Fragmentos de diferentes prácticas de representación, agrupados y enumerados (sólo los tres primeros paneles son enumerados alfabéticamente mientras que los demás se señalan aritméticamente) configuran de modo arbitrario, relaciones ambiguas, relaciones de contraposición.

Su abundante material -más de mil fotografías-⁷ organizado en estos paneles, no sigue un orden sucesivo o coherente. Un orden que hubiera facilitado una lectura narrativa. Un orden que hubiera explicado la causa de un resultado predeterminado o previsto. Al contrario, sigue un orden irracional. Sigue un flujo de diferentes acontecimientos y tradiciones artísticas y culturales cuyas distintas temporalidades provocan un ritmo segmentado y discontinuo. Un ritmo ruidoso que, sin embargo, se coordina sistemáticamente mediante *breves intervalos*.

El método de su proyecto y de exposición no se basa en un sistema homogéneo y lineal, sino más bien en un sistema heterogéneo y discontinuo. Esta discontinuidad además se refleja en su propio material cuyos diferentes campos -el arte, la ciencia, la historia, la astrología, la mitología, la antropología y la tecnología- coexisten.

⁶ Charlotte Schoell-Glass, “Serious Issues”: The Last Plates of Warburg’s Picture Atlas *Mnemosyne*”, en *Art History as Cultural History. Warburg’s Projects*, Amsterdam, OPA (Overseas Publishers Association), G+B Arts International, 2000, p. 185.

⁷ Cabe añadir que su intención de incluir comentarios junto a las imágenes quedó interrumpida dado que tras su muerte dejó sólo dos textos “los únicos textos coherentes que dejó escritos los fragmentos que dictó a Gertrud Bing en Roma en relación con la conferencia de la Hertziana y el estudio del «Déjeuner» de Manet”. Los demás han sido incompletos e incorporados como fragmentos. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 263.

Múltiples reproducciones fotográficas (procedentes de libros, periódicos, revistas) y fotografías de obras de arte clásico, de renacimiento, mapas cosmológicos, sellos de correos o figuras mitológicas, están conectados independientemente de una vía determinada. Su aleatoria distribución indica una multiplicidad de vías cuyas distintas direcciones se expanden y se bifurcan formando una red de nexos opuestos, que puede extenderse infinitamente conectando de modo discontinuo diferentes memorias del *Atlas*.

Lo que se revela mediante dichas vías es un proceso de asociaciones basado en una interrelación o re-organización mental de sus significados. Un proceso de asociaciones que inconscientemente edifica una conexión entre el pasado y el presente. Parece que la *circulación ondulada* de los intervalos opera como un *movimiento* que permite la interconexión de diferentes puntos de enlace. Como si se tratara de un *diagrama*⁸ cuyos vínculos o asociaciones se coordinan mediante su contradictoria vecindad.

Las imágenes distribuidas de modo incoherente en los paneles del *Mnemosyne* permiten a la mirada enfocarse igualmente en un incoherente estilo artístico, en sus contraposiciones, en sus orientaciones opuestas. Este tipo de oposiciones ponen de manifiesto sus ambiguas relaciones. La conexión entre el pasado y el presente, entre el artista y su contexto social y cultural, se configura a través de los ‘signos’ y posibilita una dialéctica entre las diferentes representaciones simbólicas de las imágenes. Para Warburg, el signo como sostiene Saul Ostrow “constituye el diálogo del contenido simbólico entre su pasado y presente”⁹.

⁸ Debemos apuntar que Warburg con el fin de organizar sus teorías, empleó en 1905, el diagrama en un cuaderno que tituló “Schemata Pathosformeln”. Un proceso que según Georges Didi-Huberman será después “reemplazado por *Atlas Mnemosyne*”. Aparte de dibujar “unas imágenes famosas -como las alegorías de Giotto en Papua”, trazó también “diagramas de forma de árbol, genealogías hipotéticas, proliferando parejas de oposiciones. En páginas opuestas organizó grandes cuadros con hileras y columnas: se puede leer por encima, listas de los “grados de la expresión humana” como “correr,” “bailar,” “secuestro” o “violación,” “combate,” “victoria,” “triumfo,” “muerte,” “lamentación,” y “resurrección”. Georges Didi-Huberman, “Aby Warburg and the Archive of Intensities”, en Rebecca Comay (ed.), *Lost in Archives*, Toronto, Alphabet City Media, 2002, pp. 218-219. Publicado con el motivo de la exposición *Next Memory City*, en la 8th Internacional Venice Biennale for Architecture (2002).

⁹ Saul Ostrow, “Introduction Aby Warburg: Culture’s Image Network”, en *Art History as Cultural History. Warburg’s Projects*, op. cit., p. 4.

Warburg se dirige al ambiente social, a las condiciones, a los estados de un período “reconstruyendo el alrededor del artista en detalle”¹⁰. Los signos inscritos en las imágenes operan como reflejos de las inherentes ambigüedades, de las expresiones psicológicas del pasado que subyacen en el presente.

El *Mnemosyne* podría considerarse como sostiene Georges Didi-Huberman un “archivo histórico de intensidades”¹¹. Warburg creía que la información de las imágenes y el conocimiento adquirido “podrían informarnos sobre la conexión que existe entre nuestro estado contemporáneo de nuestra conciencia (psicología) y el pasado. Porque concebía las imágenes como documentos y registros psíquicos que retratan las descripciones conscientes e inconscientes de la cultura, de su relación colectiva psicológica con el mundo (realidad), consecuentemente, el interés de Warburg no era establecer jerárquicamente diferencias entre lo alto y lo bajo”¹².

La reunión y la yuxtaposición tanto de imágenes de arte elevado como de arte popular, o dicho de otro modo, la unión de imágenes constituidas de *polos extremos* forma parte de la búsqueda personal de Warburg. En *Mnemosyne* se excluyen las jerarquías, los límites, las fronteras, en fin, las organizaciones formales de la historia del arte, y lo que se forma es un montaje de formas de pensamiento que posibilitan la aprehensión de una *historia cultural*¹³. Como nos dirá Gombrich: “Warburg rechazó explícitamente la interpretación «unilineal» de la historia del arte y pretendió comprender los complejos campos de fuerza que componen un «período». Al intentar organizar estas tensiones no podía sino utilizar su propia experiencia de su entorno como modelo”¹⁴.

Las imágenes se interrelacionan mediante sus *intervalos*, osciladas entre la distancia y la proximidad, entre el pasado y el presente, entre el arte y la vida, entre el documento y la realidad.

¹⁰ Ernst H. Gombrich, “Warburg: A Historical Witness”, en Ingrid Schaffner y Matthias Winzen (eds.), *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Nueva York, Prestel-Verlag, 1998, (cat. exp.), p. 277.

¹¹ Georges Didi-Huberman, “Aby Warburg and the Archive of Intensities”, op. cit., p. 218.

¹² Saul Ostrow, “Introduction Aby Warburg: Culture’s Image Network”, op. cit., p. 4.

¹³ Como señala Saul Ostrow “Esta aproximación a la historia cultural se hizo periférica a mediados del siglo XX, cuando el pensamiento de la modernidad llegó a ser dominado por una metodología positivista”, *Ibid.*, p. 1.

¹⁴ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 293.

Pensamos en el método de *Atlas Mnemosyne* como una colección de documentos de la historia cultural que atañe a *relaciones*. Pero, ésta no se basa en una sucesión (cronológica), en el pensamiento racional y objetivo que los procesamientos históricos requieren, sino en una discontinuidad, en el pensamiento irracional y subjetivo, tal como éste se forma a través de las condiciones pragmáticas del contexto social, de la experiencia humana, en resumen, de un *presente* que interviene constantemente.

Matthew Rampley remite al método de Warburg como una “iconología dialéctica”¹⁵. Una asociación que el propio Warburg en la introducción de *Mnemosyne*, la concibe como una “iconología del intervalo”¹⁶, que permite la continua *reorganización* de sus significados simbólicos. La “iconología del intervalo” se refuerza además en la función de las “pantallas de exposición”: “constituidas por un marco de metal ligero sobre el cual una tela oscura estaba ajustadamente fijada. Sobre la tela, las reproducciones de cuadros podrían estar tan fácilmente sujetadas con un broche de metal como podrían estar reordenadas, o eliminadas”¹⁷. El método de organización que utiliza Warburg en estos paneles corresponde incluso al propio método que emplea a la hora de ordenar e interrelacionar los libros de su biblioteca:

*El método de prender fotografías de un lienzo representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal y como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente*¹⁸.

*Cualquier progreso realizado en su sistema de pensamiento o cualquier idea nueva sobre la interrelación de los hechos le obligaba a reagrupar los libros correspondientes (...) los libros eran para Warburg algo más que instrumentos de investigación. Reunidos y agrupados, expresaban el pensamiento de la humanidad en sus aspectos constantes y en los cambiantes*¹⁹.

¹⁵ Matthew Rampley, “Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin”, en *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, op. cit. p. 121.

¹⁶ Citado por Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 237.

¹⁷ Charlotte Schoell-Glass, “Serious Issues”: The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne”, op. cit., p. 185.

¹⁸ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 264.

¹⁹ Fritz Saxl, “La historia de la biblioteca de Warburg (1886-1944)”, en Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., pp. 300-301.

Tanto los comentarios de Gombrich como los de Fritz Saxl, el asistente de Warburg, y posteriormente director de su biblioteca, nos inducen a reflexionar sobre la re-organización sistemática que subyace ampliamente en su metodología.

Cabe añadir que la palabra griega Μνημοσύνη<Mnemosyne, que ha sido escrita en la entrada de la biblioteca de Warburg, alude al ἀνάμνηση<recuerdo y al significado de la mitología griega, la diosa de la memoria. Teniendo en cuenta el uso que hace Warburg de este concepto tanto en su proyecto como en su instituto de investigación se podría decir que de algún modo le concede un lugar físico: la biblioteca como *depósito*, como *archivo* de la memoria o como un “laboratorio” en que “la información” es “reunida y luego procesada y trabajada”²⁰.

Su metodología en *Mnemosyne* como ya mencionamos no se concibe como una interrupción a sus teorías principales y tampoco se diferencia de su método de organizar los libros, sino al contrario, es la continuidad de estos. Si su biblioteca opera como un depósito del conocimiento, mediante el cual Warburg re-organiza sistemáticamente el “pensamiento de la humanidad” y re-combina sus memorias proyectando las vinculaciones contradictorias que forman un período, sus paneles operan del mismo modo.

Los paneles se podrían describir en tanto que depósitos, archivos que reciben y encierran diferentes datos, memorias de distintos espacios-tiempos. Warburg a través de los paneles parece posibilitar la organización y la re-organización de las imágenes cuando en realidad, posibilita la re-organización del ‘pensamiento’ configurando asociaciones simbólicas que revelan la ambigua relación entre el hombre y el cosmos, entre el mundo interior y exterior, tal como se expresa en diferentes épocas y culturas.

Warburg al incorporar en su proyecto una heterogeneidad de representaciones - desde imágenes de pinturas renacentistas hasta imágenes mitológicas o desde sellos de correos hasta material gráfico de periódicos- que por sí mismas definen un espacio-tiempo diferente, se hace obvio que dichas temporalidades y culturas heterogéneas, desmantelan un *movimiento de cambios* cuya trayectoria es similar a la de un “sismógrafo”.

²⁰ Charlotte Schoell-Glass, “Serious Issues”: The Last Plates of Warburg’s Picture Atlas *Mnemosyne*”, op. cit., 186.

El historiador, según Gombrich es como “el sismógrafo que responde a los temblores de terremotos distantes, o la antena que recoge las ondas de culturas lejanas. Su equipo y su biblioteca son estaciones receptoras, instaladas para registrar dichos influjos y, de esta forma, mantenerlos bajo control”²¹.

Este movimiento no tiene inicio y tampoco un fin, sólo una línea intermedia que dirige la mirada hacia todas las direcciones del pensamiento de la civilización, pasando de una experiencia a otra, de una memoria a otra, del pasado al presente y viceversa de modo infinito. En *Mnemosyne* la mirada cruza una trayectoria mnemónica, un espacio de polos extremos entre la subjetividad y la objetividad, la proximidad y la distancia, entre la experiencia y el racionalismo, la empatía y la abstracción. Un espacio cambiante cuyos impulsos psicológicos están almacenados en sus distintas representaciones artísticas. Gombrich sostiene que “la imagen del arte pertenece a esa esfera intermedia en que se hallan enraizados los símbolos”²².

Warburg encuentra en las imágenes del Renacimiento, concretamente en las imágenes de figuras de movimiento, la re-integración de símbolos paganos. Las imágenes de *Mnemosyne* nos dirá Warburg “forman de modo inmediato la base de un inventario de formas clásicas pre-concebidas que informan el desarrollo estilístico de la representación de la vida en movimiento en la época del Renacimiento”²³, que sin embargo, se extiende hasta el presente. Se trata de un tiempo que conlleva la forma de la “‘supervivencia’ (Nachleben)”²⁴, manifestada en la teoría de Warburg.

Didi-Huberman, observa que “para Warburg, la forma de la supervivencia no dibuja triunfalmente la muerte de sus competidores. Al contrario, sintomáticamente y de modo fantasmático sobrevive a su propia muerte: desapareciendo en un punto en la historia, re-apareciendo más tarde en un momento cuando a lo mejor menos se espera, y consecuentemente habiendo sobrevivido petrificado llega al alcance de una ‘memoria colectiva’ ”²⁵.

²¹ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 238.

²² Ibid., p. 237.

²³ Aby Warburg, “The absorption of expressive values of the past” (1929), en *The Treasure Chests of Mnemosyne: Selected Texts on Memory Theory from Plato to Derrida*, Dresde, Verlag der Kunst, 1998, p. 250.

²⁴ Georges Didi-Huberman, “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology”, en *Oxford Art Journal*, núm. 1, vol. 25, 2002, p. 61.

²⁵ Ibid., p. 68.

Warburg encuentra el desplazamiento de las huellas de la memoria, de las huellas de una experiencia que han posibilitado dicha memoria y su *resurrección*, en otra tradición, en otra cultura. Sus estudios sobre las dos obras pictóricas de Sandro Botticelli, *El nacimiento de la Venus* y *Primavera* (han sido el objeto de su tesis doctoral en 1893), y en general sobre el arte renacentista no se enfocan a los aspectos formales o estéticos, sino al papel de la memoria, a la “supervivencia” de los símbolos antiguos en el Renacimiento, en fin a la herencia histórica de la antigüedad.

Warburg se centra en las huellas²⁶, en los “engramas”, en los símbolos y gestos expresivos absorbidos de un período a otro: “Es en la zona de los arrebatos en grupo orgiásticos donde debemos buscar el sello que la memoria imprime a los movimientos expresivos de los arrobos extremos de la emoción, en la medida en que se puedan traducir en lenguaje gestual, con tal intensidad que los engramas de la experiencia de la pasión doliente persistan como una herencia almacenada en la memoria”²⁷.

“El símbolo o «engrama» -señala Gombrich- “es una carga de energía latente, pero la forma en que se carga puede ser positiva o negativa -como el asesinato o la salvación, el temor o el triunfo, la ménade pagana o la Magdalena cristiana. En este sentido, Warburg consideró que los «engramas» tenían una carga «neutra»”²⁸. Cabe añadir que la teoría de Warburg sobre los engramas deriva del libro *Die Mneme*²⁹ (1908) de Richard Semon: “Todo acontecimiento que afecte a la materia viva deja una huella que Semon denomina un «engrama»”³⁰. Los gestos de expresión corporal de las figuras del Renacimiento a través de sus etéreos vestidos y movimientos del pelo o de los “accesorios de movimiento” como los denominó Warburg, le han llevado a utilizar el término *Pathosformel*, (*fórmulas de pathos*) como un “fenómeno psicológico”³¹.

²⁶ Los “vestigios” como señala Didi-Huberman “podrían igualmente vivir sobre las formas, los estilos, los comportamientos, la psique”. Ibid., p. 64.

²⁷ Aby Warburg, “The absorption of expressive values of the past”, op. cit., pp. 250-251.

²⁸ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 233.

²⁹ Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes. Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, 1904.

³⁰ Citado por Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 228. Warburg otorgó a los engramas el término “dinamogramas” para definir las experiencias traumáticas marcadas en éstos.

³¹ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg...*, Ibid., p. 230.

Un fenómeno enraizado en los impulsos extremos de pasión y miedo, de éxtasis y sufrimiento doloroso. Los cuadros del Renacimiento emitían “fuerzas conflictivas y contradictorias”, y el *pathos* definía una fórmula de “liberación”, pero también de “degradación”³². Warburg vio en el arte del Quattrocento Florentino, en sus imágenes compuestas el *efecto* del *pathos* en la psique humana.

Sería de interés apuntar que su investigación sobre la *fórmula pathos*, adaptada en los gestos extasiados y encarnados en la Ninfa, se interrelaciona incluso con las investigaciones médicas del siglo XIX. Sigrid Schade, encuentra paralelismos entre el archivo fotográfico de Warburg y el de Jean-Martin Charcot, profesor de la anatomía patológica de la Clínica Salpêtrière en París, quien empleó el medio fotográfico como vehículo para visualizar sus estudios sobre los gestos apasionados del cuerpo humano. Charcot “consideraba su clínica Salpêtrière (donde aproximadamente cinco mil mujeres estaban alojadas) en tanto que un ‘museo patológico viviente’ con antiguos y nuevos ‘fondos’ y archivos afiliados como la colección patológica-anatómica y los talleres para moldes de yeso y fotografías (...) En el arte desde el siglo XII hasta el XVIII, en particular en las representaciones de posesión y exorcismo, Charcot encontró modelos para las posturas observadas en mujeres histéricas en estado de crisis”³³.

Las “attitudes passionnelles” (actitudes pasionales) de las series de imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Charcot, como señala Didi-Huberman, fueron concebidas por Sigmund Freud “no como un efecto de trauma, sino de la *memoria del trauma*. En cierto sentido empezó transponiendo el determinismo ‘físico’ de Charcot en el ‘dominio psíquico’ ”³⁴.

³² Ibid., p. 264. De modo similar, Didi-Huberman alude al *pathos* como un fenómeno de “síntomas-movimientos”, que recorre el *Atlas*. Georges Didi-Huberman, “Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm” en *Art History*, núm. 5, vol. 24, noviembre 2001, p. 627.

³³ Sigrid Schade, “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The ‘pathos formula’ as an aesthetic staging of psychiatric discourse - a blind spot in the reception of Warburg”, en *Art History*, núm. 4, vol. 18, diciembre 1995, pp. 505-506.

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2003, p. 154. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007).

Esta “expresión” de la psique humana es la que llevó a Warburg al examen de una “Psicología de expresión”³⁵ cuyas formas patológicas “deben ser pensadas como un gesto psíquico”, como un “gesto de movimiento-contrarrestado en la historia (pensado en términos de la *storia* que una imagen representa)”³⁶.

Estos actos cuyos “movimientos” son “contrarrestados”, son los que definen: la “ ‘dialéctica del monstruo’. *Momentos-síntomas* de la imagen antropomórfica, la formula *pathos* era imaginada por Warburg según la perspectiva dialéctica de la represión (la ‘formula plástica del compromiso’) y el retorno de lo represivo (la ‘crisis’, el ‘máximo grado de la tensión’)”³⁷.

El interés de Warburg por la mitología griega (influenciado de Nietzsche), se basa en la expresión del *pathos* definida como símbolo de la pasión, encarnada en la figura de la Ninfa, pero también como símbolo de la tragedia, dibujada en el mito de Medea u Orfeo. Mientras que “la mitología romana convirtió el *pathos* del sufrimiento griego en la pasión exultante de las guerras y los triunfos encarnada en la diosa Victoria”³⁸.

La figura de la ninfa en el archivo fotográfico de Warburg se re-encarna a través de las huellas del pasado adoptando de este modo diferentes personalidades. Por ejemplo, en el panel 46 y 48, (2) la Ninfa adquiere diferentes rostros. Es tanto “una mujer como una diosa: Venus terrestre y Venus celestial, bailarina y Diana, sirvienta y Victoria, Salome castrada y Ángel femenino”³⁹. Estos movimientos “orgiásticos” de las figuras exaltan expresiones frenéticas, emocionales, heredadas de los símbolos paganos de la antigüedad e inscritas en la dialéctica de los símbolos Dionisiacos y Apolíneos, del triunfo y de la guerra, de la pasión y del dolor⁴⁰.

³⁵ Georges Didi-Huberman, “Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm”, op. cit., p. 621.

³⁶ Ibid., p. 622

³⁷ Ibid., p. 627.

³⁸ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 272.

³⁹ Georges Didi-Huberman, “Aby Warburg and the Archive of Intensities”, op. cit., p. 224.

⁴⁰ Dichos indicios de pasión, de emoción, se ven en el religioso ritual primitivo y en el frenesí orgiástico dionisiaco exaltando un estado de paganismo que, sin embargo fue reprimido por la iglesia en la Edad Media. Las formas de la antigüedad permanecían en la Edad Media, pero “sólo en un contexto cristiano”. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 286. Es en este sentido que la “Psicología de expresión” en Warburg se entiende bajo una forma del “retorno de lo represivo en la

Se hace evidente que Warburg, a través de la yuxtaposición de imágenes cargadas de expresividad posibilita una lectura de asociaciones cuyos significados simbólicos abiertos en diferentes interpretaciones, se convierten en metáforas. Como explica Warburg: “la iconología del intervalo” es “el material histórico del arte hacia una psicología evolucionista de la oscilación entre la proyección de causas como imágenes y como signos”⁴¹.

La “iconología del intervalo” se proyecta como “imagen” y “signo”. Desmantela un movimiento, un cambio hacia una interpretación simbólica de la imagen que, sin embargo, se convierte gradualmente en una “alegoría”. Se trata como señala Matthew Rampley de “una iconografía que era menos un proceso de identificación de textos visuales que una proyección de su transformación y sublimación -de símbolos primitivos míticos a alegorías abstractas”⁴². Warburg utiliza estas asociaciones discontinuas en *Mnemosyne* como metáforas, como alegorías con el propósito de cuestionar la supuesta homogeneidad de la historia, su progreso sucesivo y lineal y por consiguiente el de la modernidad.

Es en este sentido que Warburg ve en el Renacimiento una tensión entre lo simbólico y lo alegórico que es transitoria⁴³. Como señala Warburg en la introducción de *Mnemosyne* en 1929: “El *Atlas Mnemosyne* se propone ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento”⁴⁴.

imagen”, de la “ ‘culpabilidad’ de la memoria represiva”. Georges Didi-Huberman, “Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm”, op. cit., pp. 622-623.

⁴¹ Citado por Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, op. cit., p. 237.

⁴² Matthew Rampley, “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s *Mnemosyne Atlas*”, en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, de-, dis, ex-, vol. 3, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, pp. 99-100.

⁴³ Véase Matthew Rampley, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”, en *The Art Bulletin*, marzo 1997, núm. 1, vol. 79, pp. 41-55.

⁴⁴ Aby Warburg, “Introducción”, en Martin Warnke (ed.), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2003 (ed. cast., *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, edición a cargo de Fernando Checa, 2010, p. 3).

3.1.1. Archivo etnológico: Imágenes del ritual de la serpiente

Esta fase transitoria del Renacimiento con sus símbolos ambiguos se ejemplifica claramente en la conferencia que pronunció Warburg en Kreuzlingen (un sanatorio suizo) en 1923, sobre el ritual de la serpiente apoyándose en imágenes que él mismo había recolectado en su viaje en los indios Pueblo en Arizona y Nuevo México, durante su estancia en Norteamérica en 1895.

Warburg quiso investigar como explicó en su conferencia “¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana del mundo, tal como persiste hasta el día de hoy entre los indios Pueblo, como parámetro de la evolución humana que transcurre del paganismo primitivo a la modernidad, pasando por el paganismo de la antigüedad clásica?”⁴⁵. En su instancia en Norteamérica, vio que los indios Pueblo se situaban *entre* una polaridad: “entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas”⁴⁶. En esta polaridad, la lógica y la magia, la realidad y la fantasía, se comunican bajo una sincronía.

Warburg afirma que “la coexistencia [*Nebeneinander*] de la civilización lógica con una casualidad mágico-fantástica, revela el singular estado de hibridación y transición en el que se encuentran los Pueblo”⁴⁷.

Esta sincronía o “coexistencia” -como sostiene Michael Steinberg- “de la magia y la tecnología sustituye la ambigüedad del paganismo y racionalidad”⁴⁸. Warburg propone como etnólogo que “para comprender este nivel de razonamiento simbólico, las danzas de los Pueblo pueden ofrecernos algunos ejemplos”⁴⁹.

⁴⁵ Ulrich Raulff (ed.), Aby Warburg, *Schlangenritual: Ein Reisebericht*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1988 (ed. cast., *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004, trad. Joaquín Etoarena Homaeche, pp. 12-13).

⁴⁶ Ibid., p. 27.

⁴⁷ Ibid., p. 27.

⁴⁸ Michael P. Steinberg, “Aby Warburg’s Kreuzlingen Lecture: A Reading”, en Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca, Nueva York y Londres, Cornell University Press, 1995, p. 100.

⁴⁹ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, op. cit., p. 27.

En dichas danzas Warburg observó dos procedimientos “primero, el deseo de obligar la naturaleza con la magia, mediante la transformación en animales; y, segundo, la capacidad de comprender la naturaleza, en una abstracción vivida, como una cósmica-totalidad arquitectónica que objetivamente es coherente y tectónicamente condicionada”⁵⁰.

En la danza del animal, los indios, cubren sus rostros con máscaras “imitando” su movimiento: “Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce en el cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse de un elemento mágico de la naturaleza a través de la metamorfosis personal, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana”⁵¹. En la danza humiskachina del pueblo Oraibi, los indios también utilizan las máscaras estableciendo su conexión con la naturaleza mediante la danza del tiempo para el crecimiento de la maíz, pero sin embargo de modo espiritual. El mediador de la conexión entre el indio y la naturaleza es un árbol. Mientras que en las danzas de las serpientes vivas, la serpiente representa un símbolo mitológico y cuya función es la de “obrar como propiciadora de los rayos y generadora de la lluvia”⁵².

Como señala de nuevo Warburg: “La ceremonia de la serpiente en Walpi ocupa un lugar entre el acto mimético y el sacrificio sanguinario, pues en ésta no se imita simplemente el animal, sino que se lo involucra (...) como mediador para propiciar la lluvia”⁵³.

La unidad mágica que se configura entre los indios y el animal mediante dichas ceremonias no reside en ningún sacrificio como pasaba con los indios nómadas, sino al contrario en una comunicación inofensiva, sin ejercer ninguna violencia al animal. Algo que “bajo la responsabilidad de algún europeo, seguramente culminarían en una catástrofe”⁵⁴. No obstante, los orígenes de estas danzas son tanto propiciatorios como sacrificadores.

⁵⁰ Aby Warburg, “Memories of a journey through the Pueblo Region”, en Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Nueva York, Zone Books, 2004, p. 319.

⁵¹ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, op. cit., p. 29.

⁵² Ibid., p. 46.

⁵³ Ibid., p. 46.

⁵⁴ Ibid., p. 45.

Warburg mientras investigaba los archivos florentinos ya había encontrado en la cultura de la antigüedad otro ejemplo que remitía al sacrificio de la serpiente, implicado en éste, el ‘progreso’ humano. Warburg encontró esta ambigüedad del progreso concretamente en los dibujos del “tercer *Intermezzo*, en el cual Apolo afronta a la serpiente Pitón” para volver a establecer la armonía pero mediante un “sacrificio cruento”⁵⁵.

En la cultura clásica la relación entre el hombre y el animal se basaba en un ‘sacrificio’, mientras que en la cultura de los indios Moki se basaba en la ‘libertad’. En palabras de Kurt Forster: “La diferencia fundamental consistía en el hecho de que, según las reglas de la cultura clásica, el conflicto puede resolverse sólo con la victoria de Apolo y el sacrificio de la bestia, mientras que los moki al final de la ceremonia restituyen la libertad de la naturaleza a la serpiente”⁵⁶.

Warburg concluye su conferencia con metáforas del símbolo mítico de la serpiente enfatizando aún más dicha diferencia en la cultura europea: el americano moderno no adora la serpiente, sino que la mata y es por esa razón que “el destino que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio”⁵⁷. En el supuesto progreso de la modernidad, se ve cómo la concreción del símbolo se convierte en algo espiritual. Su respuesta a tal abstracción es reveladora: “Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenazan con reconducir este mundo al caos”⁵⁸.

⁵⁵ Kurt W. Forster, “Introducción”, en Felipe Pereda (ed.), *Aby Warburg. El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 26. Dicha versión ha sido traducida de la Introducción a la edición en italiano, *Introduzione ad Aby Warburg e all’ Atlante della Memoria* (Milán, Bruno Mondadori, 2002).

⁵⁶ Ibid., p. 27.

⁵⁷ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, op. cit., pp. 65-66.

⁵⁸ Ibid., p. 66. La serpiente como símbolo de identificación entre el hombre y el mundo, como “un arcaico animal de dios, se convierte en una domesticada energía cuántica moderna, eléctricamente dirigida”. Ulrich Raulff, “The Seven Skins of the Snake, Oraibi, Kreuzlingen and back: Stations on a Journey into Light”, en Benedetta C. Guidi y Nicholas Mann (eds.), *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896*, Londres, Merrell Holberton, The Warburg Institute, 1998, p. 72.

La duda de Warburg ante el proceso de la modernidad que se le hace llamar progreso, reside precisamente en las fuerzas destructoras de su racionalismo: “El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz”⁵⁹.

En la metáfora de Warburg se observan los mismos impulsos abstractos que dominan el arte del Renacimiento. Es como si Warburg viera en la producción artística del Renacimiento dos formas de representación que se basan en la mimesis y en la empatía pero, al mismo tiempo en la alegoría y la abstracción. Por un lado, los motivos simbólicos que absorbió el Renacimiento del pasado revelan su estado de identificación pero, también su estado de diferenciación. El *pathos* del Renacimiento inscrito en los impulsos frenéticos e inconscientes de los símbolos míticos, no deja de ser un retorno al pensamiento irracional, primitivo. La “idea de la mimesis”, como dice Matthew Rampley “en el siglo diecinueve se convierte en un principio central estructurado para describir la mente primitiva”⁶⁰. La conexión entre el ser humano y el mundo se edifica en una identificación que se basa en una experiencia inconsciente, anti-racionalista.

De esta manera el comportamiento irracional- pagano del Renacimiento se inscribe en los signos alegóricos de un “barbarismo” colectivo⁶¹. Warburg pone en relieve la dialéctica entre la identificación y la distancia del sujeto con el objeto. Según su observación cuando los indios imitan la danza sagrada del animal mediante sus máscaras, se identifican con el objeto o se transforman en un objeto. Mientras que en la danza del tiempo, los indios utilizan la serpiente como símbolo de relámpago, como un símbolo mítico dado que en su tradición la serpiente “aparece como deidad meteorológica”⁶².

⁵⁹ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, op. cit., p. 66.

⁶⁰ Matthew Rampley, “Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin”, op. cit. p. 122

⁶¹ En esta transformación de las imágenes simbólicas del Renacimiento en “alegorías” que conducen a la re-consideración de la modernidad bajo el nombre del *primitivismo* se incluye el “bárbaro moderno”. José Ortega y Gasset describe cómo la lógica de la ciencia convierte el hombre civilizado en “hombre-masa”: “Resulta que el hombre de ciencia actual es el prototipo del hombre-masa. Y no por casualidad, ni por defecto unipersonal de cada hombre de ciencia, sino porque la ciencia misma -raíz de la civilización- lo convierte automáticamente en hombre-masa; es decir, hace de él un primitivo, un bárbaro moderno”. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza, 1979, p. 128.

⁶² Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, op. cit., p. 48.

3.1.2. El Atlas como cartografía diagramática

Warburg ve en la modernidad las *huellas* de un *comportamiento* primitivo. De igual modo que en las representaciones artísticas del Renacimiento ve lo ‘emocional’, la desviación de lo racional. Debemos apuntar que este *comportamiento* primitivo de la modernidad lo encontramos igualmente en el proyecto de Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk (Libro de los pasajes)*⁶³. Benjamin ve en la vida social y cultural del París del siglo XIX “un proceso de regreso al mito arcaico: la fantasmagoría de la consumición y la resurrección de un refugio de la fantasía primitiva son opuestas dentro de la dialéctica de la modernidad”.⁶⁴

Benjamin empezó a reunir desde 1927 hasta su muerte en 1940, una variedad de textos cuya estructura fragmentada toma la forma de innumerables citas. Agrupó estos textos segmentados en treinta y seis bloques (cada uno de estos bloques está enumerado alfabéticamente y los fragmentos incluidos en ellos están sub-enumerados). A-Arcades, B-Moda, Y-Fotografía, H- El Coleccionista, M- El Flaneur, G- Exposiciones, Publicidad, Litografía, etc., constituyen algunas de las fichas que ha incluido en su obra. A través de esta colección de citas que Benjamin denomina “montaje” de textos *visualizando* los *pasajes* del capitalismo o de lo que Benjamín Buchloh llama “colección textual”⁶⁵, Benjamin, al igual que Warburg, desafía la linealidad del progreso.

Si Warburg dirige la mirada a una dialéctica simultánea de imágenes a través de intervalos, Benjamin sitúa la mirada precisamente en la *simultaneidad óptica* que ofrecen los *pasajes* del París, la Capital del siglo XIX, en cuyos centros comerciales cubiertos de vidrio se proyecta el núcleo de la experiencia burguesa. El sistema que emplea Warburg en su proyecto, parece implicar una evolución, un progreso, y sin embargo, un progreso hacia lo más abstracto.

⁶³ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, editado por Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1982 (ed. cast., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005).

⁶⁴ Matthew Rampley, “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, op. cit., p. 103

⁶⁵ Benjamin Buchloh, “Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra”, en J. Jiménez (ed.), *El Nuevo Espectador*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor Dis., 1998, p. 66. Ciclo de conferencias que tuvieron lugar en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Fundación Argentaria entre el día 7 de noviembre y el 19 de diciembre de 1996.

Esta abstracción parece plantearse en el mismo proyecto de *Atlas Mnemosyne*. Por ejemplo, en el panel A, (3) la mirada pasa del espacio cósmico al espacio terrestre y de éste al espacio genealógico. La sucesión de estas imágenes -el mapa zodiacal de cielos del siglo XVI, luego el mapa europeo con datos de Warburg, y al final el árbol genealógico de las familias Medici y Tornabuoni (dibujado por Warburg)-, nos invita a pensar en los diferentes modos de organizar el mundo y, al mismo tiempo, ver a través de éstos una contradicción. Rampley sostiene que, “una vez más el contraste entre el esquema personalizado del cosmos y la abstracta representación cartográfica moderna es sorprendente, y es más, la inclusión del árbol familiar enfatiza la proyección de una sucesión cronológica (las generaciones de los Tornabuoni) en un grupo de relaciones espaciales”⁶⁶.

En el panel B (4), se puede ver la relación entre el microcosmos y el macrocosmos. El dibujo de Leonardo da Vinci -*Hombre Vitruviano*- en posición armónica con el macrocosmos o el *Hombre Universal* de Hildegard von Bingen se contrasta con el hombre demonio del arte medieval. Mientras que en panel C (5), los esquemas del sistema solar del astrónomo Kepler y de la astrología medieval, dan paso al emblema del desarrollo tecnológico y por lo tanto al de la modernidad personificado en el avión Graf Zeppelin⁶⁷.

La abstracción de Warburg se ve involucrada en la propia distribución aleatoria de las imágenes en cuyos diferentes ‘detalles’ localmente definidos, pero en su totalidad indefinidos, abstractos, se puede observar cómo estas mutaciones siguen diferentes direcciones y no una línea de sucesión; cómo estos desplazamientos temáticos o cronológicos se despliegan en su totalidad bajo nuevas unidades generales, abstractas sin la idea jerárquica de una composición estandarizada.

Lo que se percibe en un sentido de antítesis, es que esta ‘evolución’ estilística parece conducirse por un *retorno* a lo primitivo. Pero, eso no significa un retorno al origen, a un principio, sino a los intermedios relativos que permiten *modos* de un análisis histórico basado en la “iconología del intervalo”. Warburg ve la historia como un juego de relaciones en que las huellas del pasado se activan.

⁶⁶ Matthew Rampley, “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, op. cit., pp. 95-96

⁶⁷ Como dice Matthew Rampley: “La llegada del *Zeppelin* era por consiguiente un símbolo potente de la conquista del espacio de la modernidad que, ya no era el dominio de los demonios míticos, siguiendo las leyes físicas abiertas a la manipulación y al control”, Ibid., p. 95

Los distintos lenguajes que contiene el *Atlas* de Warburg definen una sintaxis aparentemente incomprensible y compleja como si fuera un puzzle de memorias, una estratificación de huellas del pasado y del presente que reivindican continuamente la reconsideración de su significado mediante nuevas asociaciones cada vez. Como señala Philippe Alain-Michaud “las tensiones y los anacronismos re-presentados en la imagen atlas de Warburg, son el desarrollo, y quizá la forma más elaborada de la colisión que deliberadamente se ha creado entre dos realidades completamente diferentes -una distante en el espacio, y la otra en el pasado distante- como para generar conocimiento que debe sus orígenes no en la identidad, sino en lo otro”⁶⁸. Podríamos hablar de un collage de memorias.

Kurt Forster relaciona la organización de los paneles en *Mnemosyne* con la técnica de collage: “Los paneles de Warburg pertenecen a los procedimientos de montaje de Schwitters y Lissitzky”, pero esta equivalencia “simplemente sirve para redefinir el montaje gráfico como construcción de significados más que como una mera disposición de formas”⁶⁹. Mientras que Philippe Alain-Michaud, alude a una organización similar a la del montaje cinematográfico y especialmente a la del Jean-Luc Godard.

Como dice Michaud, Godard en sus *Histoire (s) du Cinema* (Historia (s) del Cine) “trabaja el material del filme como Warburg trabajó el de la historia del arte, mezclando la memoria personal y colectiva, yendo más allá de los límites entre la producción y la interpretación de los trabajos, entre el lenguaje y el meta-lenguaje, dibujando el significado de una actualización de imágenes desde revelaciones recíprocas solamente posible mediante el montaje”⁷⁰. Incluso podríamos encontrar un paralelismo con otro proyecto titulado *Atlas*⁷¹, el del artista alemán Gerhard Richter.

⁶⁸ Philippe Alain-Michaud, “Florence in New Mexico, The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals”, en Benedetta C. Guidi y Nicholas Mann (eds.), *Photographs at the Frontier...*, op. cit., p. 63.

⁶⁹ Kurt W. Forster, “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”, en *October*, núm. 77, 1996, p. 19.

⁷⁰ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, op. cit., p. 262.

⁷¹ La obra “*Atlas*” de Richter, cuyo inicio tuvo lugar en 1962, continúa hasta la actualidad. Se trata de una obra cuyo material consiste en más de 5.000 documentos fotográficos en blanco y negro y en color: contiene cada especie de imágenes, desde fotografías de periódicos, revistas, álbumes, reproducciones de enciclopedia, hasta pinturas y bocetos. Este material, ha sido recopilado bajo dos formas: encontrados a través de medios publicitarios y producidos por el propio artista. Algunas fotografías que se incluyen en

Ambos proyectos ponen en relieve las posibilidades que se ofrecen y las establecen a partir de un acto de reescribir la memoria histórica. Pero, como dice Benjamin Buchloh estas posibilidades “operan bajo circunstancias históricas dramáticamente distintas: uno en el inicio de una destrucción traumática de memoria histórica, el momento del cataclismo mas devastador de la historia humana provocado por el fascismo germánico, el otro contemplando retrospectivamente sus postrimerías desde una posición de represión y desautorización, intentando reconstruir la remembranza desde dentro del espacio social y geopolítico de la sociedad que infligió el trauma”⁷².

Warburg, llega a reconstruir una *forma* generalizada –cultural- de *comprender* la historia, pero partiendo de cambios y actos locales, eso es lo que precisamente le sitúa *entre* las cosas, en el *medio* de ellas. Sus imágenes describen una totalidad de fragmentos, que parecerían poner en relieve la aparición de un mapa, o bien de lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari llaman “cartografía” en términos de un diagramatismo espacial.

La cartografía define un sistema abierto, lo cual implica un enlazamiento de líneas y no de puntos, de rupturas y no de unidades cerradas. La cartografía aquí, se entiende como un espacio extensible sin inicios y sin fines cuya expansión se basa solamente en líneas entrecruzadas, interconectadas formando un rizoma de múltiples conexiones: “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social”⁷³.

este material han sido fruto de su propia obra pictórica, pero en general debemos mencionar que toda esta documentación que empezó a construirse desde hace años, se coleccionó por esta razón (modelos pictóricos). El sistema que emplea para la organización de su material, se forma según un esquema cuadrículado de múltiples paneles cuya estructura se divide, se organiza y se clasifica produciendo series de series que cada vez se amplían a partir del momento en que se expande su colección fotográfica.

⁷² Benjamin Buchloh, “El atlas de Gerhard Richter: El archivo anómico”, op. cit., p. 153.

⁷³ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, París, Minuit, 1980 (ed. cast. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 18).

De igual modo, Philippe Alain-Michaud alude al *Atlas Mnemosyne* en términos de una cartografía: “Cada panel de *Mnemosyne* es el relieve cartográfico de un área de la historia del arte simultáneamente imaginada como una secuencia objetiva y como una cadena de pensamiento en la cual la red de los intervalos indica las líneas segmentadas que distribuyen o organizan las representaciones en archipiélagos”⁷⁴.

Los flujos intermitentes que se forman mediante la amplia expansión de sus procedimientos, acentúan el principio del “rizoma”. El diccionario define el rizoma como un tallo subterráneo cuya disposición y desarrollo se forman de modo horizontal, creando raíces por debajo y por encima, brotes superficiales. Deleuze y Guattari aluden al principio del rizoma definiéndolo como una conexión de multiplicidades heterogéneas, como una conexión de hilos que forman un diagrama de líneas: “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden”⁷⁵.

En este sentido, podríamos decir que el mecanismo de rizoma en *Mnemosyne* se proyecta en la combinación y heterogeneidad, así como en las posibilidades que la *redistribución* de las imágenes puede ofrecer, algo que indica un espacio abierto y por consiguiente irregular. Las imágenes se perciben como impresiones momentáneas, definiciones no permanentes que se repiten, se aceleran una detrás de la otra continuamente. Se da la sensación de que tienden a desvanecer en el tiempo o tienden a tener corta duración.

El carácter rizomático que atribuimos a su estructura heterogénea contribuye al flujo acelerado de la memoria. La memoria aquí se traduce mediante su inmensa colección de documentos que se inscribe en la lógica del archivo. Una lógica que implica la Idea de la totalidad y la unidad de un todo. Sin embargo, nosotros nos encontramos con una forma fragmentada y discontinua que reivindica la unidad generalizada de un todo a través de una construcción y deconstrucción de memorias. Es decir que por un lado, el observador se integra en una actividad de recepción de enunciados o de informaciones que ya no son neutras, y a la vez, en una descomposición de las últimas dentro de una anomia difusa.

⁷⁴ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, op. cit., p. 253.

⁷⁵ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., p. 13.

Sería de interés, también, apuntar el paralelismo que Deleuze y Guattari hacen entre la función de la memoria y la función del sistema nervioso. La memoria aquí se entiende de forma rizomática, es decir como hilos nerviosos que se expanden en el cerebro de modo discontinuo y por lo tanto sin ningún punto estable de referencia -sin inicios ni fines, sino de líneas que están en medio. En términos neurológicos analizan dos tipos de memorias que las ajustan en dos tipos de dimensiones: memoria corta-dimensión de rizoma y memoria larga-dimensión de árbol.

Tal como Deleuze y Guattari nos dirán: “La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso. La memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, “intempestivamente”, no instantáneamente”⁷⁶. La visión de Warburg sugiere un nuevo modo de examinar la historia algo que nos hace pensar en la aproximación que Michel Foucault identifica en *La arqueología del saber*, cuando observa que la atención del nuevo historiador, arqueólogo o archivista se dirige hacia períodos pequeños reconstruyendo un modo de análisis histórico diferente que el de la historia tradicional centrada en los grandes relatos⁷⁷.

Apuntaremos que de un modo parecido, Benjamin Buchloh, habla en torno a un desplazamiento en el discurso de la historia hacia las discontinuidades: “El discurso de la historia como secuencia de acontecimientos y relatos de sus agentes individuales es desplazado por un enfoque centrado en la simultaneidad de sistemas sociales separados, pero contingentes (...) mientras que el proceso de la historia es reconcebido como sistema estructural de interacciones y permutaciones constantemente cambiantes (...) específicas de cada momento particular”⁷⁸.

⁷⁶ Ibid., p. 21. En torno a la corta y larga dimensión de la memoria, entendemos por un lado, la dimensión rizomática-memorias fragmentarias y por consiguiente memorias cortas, temporales y por el otro lado, la dimensión arborescente- memorias eternas y por consiguiente memorias largas, a-temporales.

⁷⁷ El nuevo método del historiador como dice Foucault se desplaza “hacia fenómenos de ruptura”. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969 (ed. cast. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003, p. 5).

⁷⁸ Benjamin Buchloh, “El atlas de Gerhard Richter: El archivo anómico”, op. cit., pp. 154-155.

Precisamente estas interrupciones en el discurso de la historia son las que permiten el desplazamiento de la mirada hacia las fisuras y los detalles inexplorados⁷⁹. Didi-Huberman al remitir a los archivos de discursos de Foucault y a los archivos de imágenes de Warburg señala: “La cuestión del archivo es absolutamente fundamental porque es lo que determina la forma de la historicidad (...) De manera que para historizar las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como un puro y simple relato”⁸⁰.

⁷⁹ Kurt Forster identifica la importancia de los detalles en el pensamiento de Warburg: “Warburg no podía considerar la tradición como una herencia sólida, un patrimonio en progresivo incremento, y, por ello, comenzó a buscar los mecanismos subterráneos de rechazo, de distorsión y de abatimiento que dan forma a la memoria (...) para Warburg, los elementos anómalos eran no menos significativos que aquéllos aparentemente familiares. Su aproximación a los argumentos de la investigación no se basaba primariamente en la continuidad o en una (inconfesada) familiaridad; consideraba, en cambio, todo detalle como fragmento de un cuerpo entero todavía desconocido. Aprendió a moverse dentro de los ámbitos históricos de la propia cultura como un extranjero, atento a cualquier detalle que no fuese congruente o fuese fragmentario o enigmático. Warburg puede ser descrito en justicia como un etnólogo de la propia cultura: un observador que permanece en la distancia, pero que espera comprender los hechos en su significado más íntimo”. Kurt W. Forster, “Introducción”, op. cit., p. 33.

⁸⁰ Pedro G. Romero, “Un conocimiento por el montaje: entrevista con Georges Didi-Huberman”, en *Minerva*, núm 5, 2007, p. 19.

4. FUENTES TEÓRICAS DE LA FOTOGRAFÍA

En el presente capítulo situamos ciertas investigaciones teóricas de diversos autores cuyas reflexiones sobre la fotografía dejan de manifiesto la importancia de su efecto en la concepción de la realidad. Esta cuestión que es debatida desde la invención de la fotografía y que gira en torno a la representación de lo real, a esta íntima relación entre la fotografía y el referente se apoya en conceptos que son fundamentales en nuestro estudio. Hemos propuesto hacer un recorrido histórico para ver desde más cerca el discurso fotográfico, lo que determina el significado de la fotografía en tanto objeto teórico centrándonos en el concepto de la objetividad, en la lógica de la indicialidad, en la serialidad, en el concepto de aura y reproductibilidad fotográfica. Al mismo tiempo, este enfoque nos conducirá a reflexiones que plantean interrogantes sobre el estatus del medio.

A fin de comprender las significaciones políticas y sociológicas que rodean el discurso de la fotografía y las consecuencias de éstas, en particular, en la concepción de la objetividad de la fotografía que es lo que le da valor de ser un documento de la realidad, partiremos de los escritos de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, ambos representativos de la teoría crítica de la cultura de la República de Weimar en los años veinte y treinta, desplazándonos a las reflexiones de la ensayista norteamericana Susan Sontag.

Las teorías del filósofo francés Roland Barthes y de la historiadora y crítica del arte norteamericana Rosalind Krauss nos permitirán ver el lenguaje de la fotografía desde sus condiciones semiológicas. A pesar de esta diversa selección que introducimos en el presente capítulo de posiciones formuladas a lo largo de la historia veremos que su dirección apunta a algo común: al problema de realismo. Respecto a dicho principio observamos el desarrollo de este debate geográfica y cronológicamente a partir de planteamientos que dan lugar a su *definición* y *redefinición*. Reconocemos los límites de este estudio y pensamos que dicha selección nos ofrecería la posibilidad de profundizar en la noción de la ‘objetividad’ que recorre esta investigación. De modo que la prioridad de los autores presentes aquí, ha sido apoyada en nuestras intenciones y motivos originales.

4.1. Walter Benjamin. La dialéctica de la imagen fotográfica

*El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades muertas yacen sepultadas. Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava*⁸¹.

Para Walter Benjamín, la memoria es el *medio* a través del cual se pueden desenterrar los secretos lejanos del pasado, de la tradición, rescatarlos de la oscuridad y revelarlos en el presente: “Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor- como escombros o torsos en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia”⁸². Tanto a través de la idea de una excavación arqueológica como de la de coleccionar, el pasado, aparece como una topografía del recuerdo. Al igual que el “hombre que cava” intenta salvaguardar la historia, el hombre o el “carácter destructivo” de éste, como dice Benjamín: “Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos”⁸³.

El pasado debe ser excavado del mismo modo que la tierra, y para el “carácter destructivo” el mundo debe ser reducido a las ruinas con el fin de *construirse* una red de encrucijadas en cuyo intersticio espacio-temporal se posibilitará el contacto con el presente. “El carácter destructivo” señala Benjamin “tiene la consciencia del hombre histórico”, de un hombre que “está siempre en la encrucijada”⁸⁴.

⁸¹ Walter Benjamín, “Berliner Chronik” (1932), en *Gesammelte Schriften*, VI, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1970 (ed. cast., “Crónica de Berlín”, en *Walter Benjamin. Escritos Autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 210).

⁸² *Ibid.*, p. 210.

⁸³ Walter Benjamin, “Der destruktive Charakter” (1931), en *Die Frankfurter Zeitung*, 1931 (ed. cast., “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 1989, p. 161).

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 160-161.

La “encrucijada” donde el “hombre histórico” se encuentra, implica para Benjamin, una nueva posición que le sitúa entre un pasado y un presente. En la dialéctica del tiempo histórico de los fragmentos y no en el continuum temporal de una totalidad. Los fragmentos del pasado aproximados a través de la actividad arqueológica o destructiva, sugiere un nuevo modo de pensar en la historia⁸⁵.

Y es en este sentido que, en sus “*Geschichtsphilosophische Thesen*” (1940), (“Tesis de filosofía de la historia”) Benjamin propone una nueva concepción de la historia mediante la mirada del materialismo histórico, opuesta a la del historicismo: El historicismo postula una imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico una experiencia única como éste⁸⁶. Si el historicismo ve la historia como un progreso, el materialismo histórico la ve como una fragmentación, como una “constelación” de fragmentos que deben ser rescatados para establecer “un concepto del presente como «tiempo actual»”⁸⁷.

En la historia universal, según Benjamin, hay el «había una vez», mientras que en la historiografía materialista hay “un principio constructivo. Al pensamiento no pertenece sólo el movimiento de las ideas, sino también la detención de éstas”⁸⁸. La escritura de la historia para Benjamin parece oscilar entre el recuerdo y el olvido, entre la luz y la sombra de un presente pasado o “detenido”, del mismo modo que la *escritura de la fotografía*. En su proyecto inacabado, *Das Passagen-Werk (Libro de los Pasajes)* Benjamin sostiene que “Sólo hay conocimiento a modo de relámpago”⁸⁹.

⁸⁵ En torno a la relación de la memoria con la topografía arqueológica véase especialmente el capítulo “From Topography to Writing, Benjamin’s Concept of Memory”, en Sigrid Weigel, *Body and Image Space: Re-reading Walter Benjamin*, Londres, Routledge, 1996 (ed. cast., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: Una relectura*, Buenos Aires, Paidós-Argentina, 1999).

⁸⁶ Walter Benjamin, “*Geschichtsphilosophische Thesen*” (1940), en *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1961 (ed. cast., “Tesis de filosofía de la historia” en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 87).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 87-88. Sobre el análisis del concepto de la historia en las “Tesis” de Benjamin véase Ronald Beiner, “Walter Benjamin’s Philosophy of History” en *Political Theory*, núm. 3, vol. 12, 1984, pp. 423-434.

⁸⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, editado por Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1982 (ed. cast., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 459).

Mientras que en su texto “Tesis de filosofía de la historia”, Benjamin señala: “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado”⁹⁰. Esta imagen que de repente “relampaguea” en el presente, es la imagen del pasado. Este tipo de relación entre el pasado y el presente es lo que Benjamin llama “dialéctica en reposo”:

*Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad*⁹¹.

La historia se revela como una imagen petrificada y no como una “progresión”, como un fragmento congelado que de repente irradia como un flash y no como una sucesión lineal de eventos pasados. La relación “de lo que ha sido con el ahora” implica un movimiento. Un movimiento, sin embargo, *congelado* constituido de intervalos que rompen la narración histórica. La imagen que ilumina por un momento, que “relampaguea” y *paraliza* el movimiento, permite la revelación, la legibilidad de concretos eventos históricos. La legibilidad de su momento único y singular⁹².

El enlace entre la historia y la fotografía en la obra de Benjamin, se traduce en términos de una *dialéctica de miradas petrificadas* cuyo encuentro se establece en un intervalo temporal y espacial y no en una progresión lineal. El “movimiento” de la historia del mismo modo que el de la fotografía, no sigue un flujo lineal. Es discontinuo y fragmentado. Interrumpe la continuidad de la narración.

⁹⁰ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia” (1940), op. cit., p. 79.

⁹¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 464.

⁹² La “imagen rápida” como dice David Frisby “se completa con la imagen dialéctica (...) para Benjamin, esa eliminación de la ilusión se produce en las rápidas imágenes dialécticas de la realidad. Esas imágenes dialécticas son construcciones”. David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge y Oxford, Polity Press en asociación con Basil Blackwell, 1985 (ed. cast., *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992, p. 382).

Como señala Andrew Benjamín: “Lo que toma lugar en el historicismo es la naturalización de la cronología, por un lado, y la naturalización del mito, por otro (...) el acto que desnaturaliza el mito y la cronología es la interrupción. La consecuencia inmediata de esta interrupción es la re-configuración del presente”⁹³.

La sincronía entre el presente y el pasado manifiesta en palabras de Harry D. Harootunian una “re-imaginación” de la historia, “en la forma de una construcción recordando a un fotomontaje, o incluso a un collage”⁹⁴. Para Benjamin la historia se hace legible, sólo bajo la imagen de una “constelación”, donde el pasado se salvaguarda y se preserva en el presente: “Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de [los textos] literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible”⁹⁵.

La comparación entre la historia, el texto y la fotografía, desmantela la concepción de Benjamín de la historia o más bien el procedimiento de su lectura, mediante el cual se posibilita como apunta David Ferris “la relación entre una mirada (*betrachten*) y el habla (*sagen*), entre la historia mirada como un texto y la historia que se puede hablar por la razón de esta mirada- en otras palabras, una historia que puede ser leída”⁹⁶.

⁹³ Andrew Benjamin, “Benjamin’s Modernity”, en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Londres, Cambridge University Press, 2004, p. 109. La historia como dice Shoshana Felman: “consiste en cadenas de interrupciones traumáticas que en secuencias de casualidades racionales”, y de este modo “la tarea del historiador es reconstruir lo que la historia ha silenciado, es dar voz a lo muerto y a lo derrotado, y es resucitar lo no registrado, lo silencioso, la historia oculta de lo oprimido”. Shoshana Felman, “Benjamin’s Silence”, en *Critical Inquiry*, núm. 25, 1999, pp. 213-214. Para Benjamin la fotografía constituye esta misma “interrupción” a través de la cual se arresta el movimiento de la historia y se ilumina lo que ha sido “silenciado” en el presente.

⁹⁴ Harry D. Harootunian, “The Benjamin effect: Modernism, Repetition, and The Path to Different Cultural Imaginaries”, en Michael Steinberg (ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Nueva York, Cornell University Press, 1996, p. 63.

⁹⁵ Walter Benjamin, “Paralipomena zu “Über den Begriff der Geschichte” ”, en Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*, vol. 1/3, Frankfurt, Suhrkamp, 1974-1989 (ed. cast., “Apuntes sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, Arcis/Lom, 1996, 2009, p. 67).

⁹⁶ David S. Ferris, “The Shortness of History, or Photography in Nuce: Benjamin’s Attenuation of the Negative”, en Andrew Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Londres, Continuum, 2005, p. 20.

La asociación de la escritura de la historia con el procedimiento de la fotografía, es la que acompaña la filosofía de Benjamin. No es extraño que su amigo Theodor Adorno comente al respecto que “la mirada de su filosofía es medusiana”, y que la aprehensión de su filosofía es percibir “detrás de cada una de sus frases la transformación de la extrema movilidad en una estática, en la representación estática del movimiento mismo (...) similar quizá únicamente a una instantánea fotográfica”⁹⁷.

En Benjamin, no solamente su concepción de la historia es investida de términos fotográficos, sino incluso su propia metodología, su propia escritura está ligada al proceso fotográfico o cinematográfico. Es lo que Susan Buck-Morss llama “una escritura de imágenes sin imágenes”⁹⁸. Esta escritura estructurada a partir de “imágenes sin imágenes” es la que caracteriza en general su obra y se articula de modo ejemplar tanto en su proyecto, *Libro de los Pasajes*, como en sus “Tesis de filosofía de la historia”.

El *Libro de los Pasajes*, considerado como una reconstrucción de la prehistoria de la modernidad, ha sido publicado por primera vez en 1982, y trabajado desde 1927 hasta su muerte en 1940. Se constituye de treinta y seis archivos enumerados alfabéticamente y compuestos de citas como fuentes históricas del siglo diecinueve y veinte. Dichas citas a su vez aluden a otras que se interrelacionan con otros ficheros mediante una palabra clave. Benjamin describe de este modo su metodología: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo mostrar”⁹⁹.

Por otro lado, su texto “Tesis de filosofía de la historia”, se estructura de igual modo de segmentos, de una sucesión de tesis que interrumpen la narración histórica. Esta interrupción sugiere una dialéctica de miradas, de fragmentos cuya heterogeneidad temporal tiende a la reconstrucción de la historia. La importancia que Benjamin rinde al acto de escribir la historia, de estructurarla en forma de citas, de fragmentos, implica su necesidad de agitar el movimiento histórico construyendo a partir de un montaje textual, una dialéctica óptica.

⁹⁷ Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, Madrid, Ediciones Catedra, 2001, pp. 17-45, 46. De un modo parecido, Gershom Scholem, dice que su “pensamiento se presenta como el de un fragmentista”. Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Minima Trotta, 2004, pp. 25-26.

⁹⁸ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 75.

⁹⁹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 462

Cuando Walter Benjamin dice que “para escribir la historia significa *citar* la historia”, introduce el pasado en el presente *visualizando* una experiencia fragmentada, una experiencia de la realidad que la propia fotografía ofrece¹⁰⁰. A través de dicha relación entre la historia y la fotografía, articulada por Benjamín, se hace evidente que su interés en el medio fotográfico reside en su capacidad de ‘fijar’ en un momento determinado lo que ha sido experimentado, lo que fue presente en este determinado espacio-tiempo. La fotografía para Benjamin posibilitó la *visualización* y la *recuperación* de lo que tiende a desaparecer. El concepto de la ‘imagen’ constituirá para Benjamin el vehículo que le permitirá concebir la historia, el pasado en el presente, en una constelación, en una “simultaneidad icónica” donde las “metáforas de narración” como dice Matthew Rampley “se sustituyen por las de ver”¹⁰¹.

El paso de la narración a la visualización no es algo casual. Benjamin en su texto “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”), apunta que con el desarrollo de la reproducción técnica, las “obligaciones artísticas (...) recayeron entonces exclusivamente en el ojo”¹⁰².

¹⁰⁰ Como dice Eduardo Cadava, su obra funciona en el “nivel de sentencias”, “del movimiento de una sentencia a otra”, en cuyo carácter citacional, la propia fotografía opera de modo de “citación -uno que simultáneamente reproduce y alterna lo que cita”. David Kelman y Ben Miller, “Irresistible Dictations: A Conversation with Eduardo Cadava”, en *Reading On*, núm. 1, vol. 1. 2006, pp. 2-16. Sobre su metodología véase Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz y Erdmut Wizisla, (eds.), *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, Londres y Nueva York, Verso, 2007.

¹⁰¹ Matthew Rampley, “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, de-, dis, ex-, vol. 3, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, pp. 102-103.

¹⁰² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en David Moreno Soto (ed.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), México, Itaca, 2003, p. 40. Nos basamos en esta nueva edición en castellano por David Moreno Soto y traducida por Andrés E. Weikert que a su vez se basa en la publicación de 1989, en el tomo VII-2 de los *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin. Se trata de la segunda versión y primera definitiva (1935-1936) a partir de la primera redacción provisional y del material manuscrito (1934-1935) a la que Benjamin consideraba el texto originario. La transcripción mecanografiada del mismo, a partir de la cual se realizó tanto la versión francesa de Pierre Klossowski- la única que ha sido publicada en vida del autor en 1936 (*Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang v/1936, pp. 40-66)- como la tercera y última versión en alemán (1937-1938), fue redescubierta en los años ochenta en el archivo de Max Horkheimer, en la Stadt-und Universitätsbibliothek de Frankfurt.

Parece que es a través de esta aceleración tecnológica, de la crisis espacio-temporal, marcada por la reproducción técnica de la fotografía, que Benjamin sugiere que veamos su texto anterior “Kleine Geschichte der Photographie” (1931), (“Pequeña historia de la fotografía”). En este mismo texto las reflexiones de Benjamin sobre la crisis que tanto la fotografía como el cine ha marcado en el modo de percibir la realidad, sobre la transmisión y recepción del arte, se expanden en su obra posterior de 1936, poniendo en relieve los síntomas de esta transformación, asociados con las masas y los movimientos masivos políticos del fascismo y comunismo¹⁰³.

La tradición de la experiencia ligada a una totalidad, ya no tiene lugar en la experiencia fragmentada de la modernidad, o en palabras de Kia Lindroos: La “experiencia moderna “fracturada” ya no alcanza los ideales de ambas estabilidad y unidad de la experiencia o de la idea intemporal del conocimiento”¹⁰⁴. Howard Gaygill, aludiendo al significado que tuvo para Benjamin el impacto tecnológico, señala: “Para Benjamin la tecnología también posee el potencial fundamental de reconfigurar el lugar de la tradición, incluso quizá ocasionando su destrucción, y abriendo nuevas escenas y posibilidades para reunir el pasado, el presente y el futuro”¹⁰⁵.

En el concepto de la experiencia, la “idea” de la “destrucción” en la obra de Benjamin, se revela como una “destrucción de algo falso o de una forma engañosa de la experiencia como una condición productiva de la construcción de una nueva relación con el objeto”¹⁰⁶. Una relación que instala la democratización del arte¹⁰⁷.

¹⁰³ Sobre el estudio metodológico del arte en Benjamin véase Thomas Levin, “Walter Benjamin and the Theory of Art History”, en *October*, núm. 47, 1988, pp. 77-83.

¹⁰⁴ Kia Lindroos, “Scattering community: Benjamin on experience, narrative and history”, en *Philosophy & Social Criticism*, núm. 6, vol. 27, p. 22.

¹⁰⁵ Howard Gaygill, “Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition”, en Andrew Benjamin y Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction & Experience*, Londres, Clinamen Press, 2000, p. 22.

¹⁰⁶ Andrew Benjamin y Peter Osborne, “Introduction: Destruction and Experience”, en Andrew Benjamin y Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy...*, op. cit., p. xi.

¹⁰⁷ “Acercarse las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo”. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 47.

No es casual que Benjamin encuentre en los nuevos medios de la reproducción masiva, como por ejemplo en la fotografía “el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario”¹⁰⁸, o en el cine mediante su técnica de montaje y producción de shock “su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural”¹⁰⁹.

Las posibilidades que Benjamin encuentra en estos medios permitirían un cambio en el rumbo del arte, tanto funcional como crítico, que podría destruir el “aura”, la ‘autenticidad’, la unicidad del arte autónomo burgués. Como dice Benjamin: “En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”¹¹⁰. En otras palabras Benjamin verá la posibilidad de la ‘renovación’ y ‘redención’ de la humanidad.

En los valores eternos o mágicos propios de la estética tradicional (del arte aurático) y de la política del fascismo, Benjamin ve cómo su estetización política corresponde con las nociones tradicionales de la obra de arte. Con la ideología estética del *l’art pour l’art*, con los “conceptos heredados” que como señala Benjamin son “la creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”¹¹¹. En resumen, Benjamin ve cómo el rostro del fascismo, se apropia de aquellos conceptos de la jerarquía cultural aparentemente desvanecidos y los adapta a la vez en el contexto de la industrialización mecánica. Los apropia reproduciendo una imagen masiva, donde el propio rostro de la masa se identifica con ella, donde la propia masa mira a sí misma en ella.

La técnica de la reproducción, es el resultado de un “movimiento masivo”, y es por esta razón que Benjamin observa, cómo el movimiento temporal, homogéneo de la tradición estética, por un lado, se ‘interrumpe’ a mediados del siglo XIX con “el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos”¹¹². Y por otro lado, cómo éste se reestablece en el propio movimiento masivo de la política estética del fascismo. Es en este sentido que Benjamin responde con la politización del arte del Comunismo.

¹⁰⁸ Ibid., p. 50.

¹⁰⁹ Ibid., p. 45.

¹¹⁰ Ibid., p. 51.

¹¹¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., 38.

¹¹² Ibid., p. 47.

En este estudio, intentaremos examinar el papel de los medios tecnológicos y especialmente el de la fotografía, con el fin de abordar los efectos y cambios que introdujo en la percepción, en la representación visual, en la experiencia estética y política de la obra de arte. Nos centraremos en la transición tecnológica de la fotografía, en la que Benjamin identificó el paso del “aura” de la fotografía pre-industrial al “valor de exhibición” en la época de la reproductibilidad mecánica de la fotografía. Por último, proponemos ver cómo la estética del fascismo *reintroduce* en su movimiento político masivo, la estética tradicional del “aura”.

Una de las estrategias que debe ser considerada en la labor del crítico según Benjamin, es la crítica fisionómica de su época. Como un coleccionista y fisionomista, como un crítico social y filósofo, Benjamin examina el carácter de los gestos, la emergencia de la masa y sus movimientos, la cambiante fisionomía de la cultura y política de su época.

Su énfasis en la transformación que la fotografía ha movilizado ya desde su aparición, nos recuerda lo que ya Siegfried Kracauer había señalado en 1927, en su texto “Die Fotografie” (“La fotografía”): “Hasta ahora nunca una época supo tanto sobre sí misma, si eso significa tener una imagen de las cosas que sea igual que éstas en el sentido que nos proporciona la fotografía”¹¹³. Para Benjamin este trastorno constituirá tanto una amenaza como una oportunidad¹¹⁴.

¹¹³ Siegfried Kracauer, “Die Fotografie”, en *Frankfurter Zeitung* 72, 1927 (ed. cast., “La fotografía”, en Siegfried Kracauer. *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 32)

¹¹⁴ Véase W. J.T. Mitchell, “Benjamin and the Political Economy of the Photograph”, en Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Londres, Routledge, 2003, pp. 53-58.

4.1.1. Fotografía, aura y tiempo

*Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos*¹¹⁵.

Benjamin en su texto “Pequeña historia de la fotografía”, cita las palabras del fotógrafo Karl Dautheney, revelando el impacto visual de la fotografía temprana. Un impacto que producía en el observador, una reacción incomprensible y “desconcertante”. Ante las imágenes transparentes de los daguerrotipos, el observador no sólo se confrontaba con un modo de producción que daba la sensación de algo ‘mágico’, secreto y misterioso, sino también con sus afectos de “miedo”, de horror al ser mirado “desde la imagen”. Alan Trachtenberg, habla de los ambiguos sentimientos de la gente ante la imagen fotográfica del daguerrotipo, ante esta semejanza detalladamente nítida que se dibujaba entre la fotografía y el referente: “Desde el principio el daguerrotipo entusiasmaba a la gente en estados de alucinación, asombro y reverencia chocándose con incredulidad, y proporcionaba un escalofrío de algo preternatural, mágico, quizá demoníaco”¹¹⁶.

¹¹⁵ Citado por Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, en *Die Literarische Welt*, 1931 (ed. cast., “Pequeña historia de la fotografía”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 29).

¹¹⁶ Alan Trachtenberg, “Likeness as Identity: Reflections on the Daguerrean Mystique”, en *The Portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 175. Tales comparaciones durante el siglo XIX era algo común, observemos, por ejemplo, la descripción que hace Oliver Wendell Holmes de la magia fotográfica: “La fotografía completó el triunfo, haciendo que una hoja de papel reflejara imágenes como un espejo y fijándolas como imagen”. Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph”, en *Atlantic Monthly*, núm. 20, vol. 3, junio 1859, p. 738. El deseo de fijar las imágenes de la cámara oscura se había convertido en una realidad. El óptico Charles Chevalier comenta la reacción de Daguerre ante su descubrimiento, tras la visita del último en su tienda de cámaras y lentes: “Encontré el modo de fijar las imágenes de la cámara! He agarrado la luz fugaz y la he enjaulado! He forzado el sol a pintar imágenes para mi!”. Citado por Helmut y Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre, The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Nueva York, Dover Publications, 1968, p. 49.

Sin embargo, otros creían que era una “blasfemia” el deseo de fijar esta “luz fugaz”:

Querer fijar fugaces reflejos no es sólo una cosa imposible, tal como ha quedado probado después de una concienzuda investigación alemana, sino que el mero hecho de desearlo es ya de por sí una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el divino artista, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de consagración suprema, obedeciendo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos en los que el hombre se asemeja a Dios¹¹⁷.

Para Benjamin todo el discurso fotográfico del siglo XIX, se enfocaba solamente en la cuestión, de si la fotografía es arte o no, mientras que su impacto tecnológico quedaba incuestionable¹¹⁸. La “Pequeña historia de la fotografía”, no constituye una narración homogénea, lineal, que relata las grandes épocas, las cronologías históricas de las fotografías y su progreso, sino por el contrario, está ligada a los detalles, a los fragmentos, a las fisuras, a las *interrupciones* que la *técnica* del nuevo medio (la fotografía) ha establecido en la percepción del arte.

Parece que esta “pequeña historia de la fotografía”, la historia que Benjamin analiza a partir de imágenes de “las recientes y bellas publicaciones de fotografía antigua”¹¹⁹ que tiene en sus manos, *visualiza* de modo ejemplar, el impacto tecnológico de la escritura fotográfica.

¹¹⁷ Citado por Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., pp. 22-23.

¹¹⁸ Benjamin señala al respecto que “los teóricos de la fotografía procuraron a lo largo de casi un siglo confrontarse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con este concepto fetichista del arte, concepto que era radicalmente antitécnico, ya que lo único que intentaban era legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que éste derrocaba”. Ibid., p. 23. Y de un modo más amplio se ignoraba de lo que “si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía”. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 63. En otras palabras, se ignoraba la noción inversa del “arte como fotografía” y no de la “fotografía en cuanto arte”. Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 48.

¹¹⁹ Ibid., p. 22.

Las publicaciones de Helmuth Theodor Bossert y Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870* (1930), de Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Meister der Photographie* (1931), de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (1928), de Eugène Atget, *Photographe de Paris* (1930), y de August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929), que Benjamín trata en su “Pequeña historia de la fotografía”, le proporcionarán la base de su análisis sobre el auge del fenómeno o del efecto del “aura” en las fotografías preindustriales y su declive, con el avance tecnológico de la fotografía. Estas imágenes le servirán para definir la transición, el desplazamiento o la desviación del lo que Benjamin llama “valor de culto” o “valor ritual” -cualidades que forman parte de la estética tradicional de la obra de arte- al “valor de exhibición” que hereda la modernidad tras el desarrollo de la reproducción técnica de la obra de arte.

Pero, antes de ver la crisis del “aura” tal como se manifiesta en el contexto cultural del autor, en el contexto de la industrialización de la fotografía, nos detendremos primero en su auge, localizado en el desarrollo temprano de la fotografía que para Benjamin corresponde con el *género del retrato*. Al retroceder a los primeros retratos fotográficos y con una mirada nostálgica, Benjamin observará que la técnica primitiva de estos artistas fotógrafos, dotaba “a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros”¹²⁰, y que “el rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista”¹²¹.

El silencio inscrito en las fotografías tempranas parece que no sólo estaba ligado al rostro humano, sino también se expandía al lugar del fotógrafo, que debía ser un “lugar donde nada estorbara” su atención o su “plácido recogimiento”¹²². Eran las largas exposiciones al aire libre y la falta de sensibilidad a la luz de las primeras placas que “parecía aconsejar que el operador se instalase lo más retirado posible”¹²³. En los retratos del fotógrafo y anteriormente pintor David Octavius Hill, por ejemplo, esta cualidad silenciosa e íntima se manifiesta igualmente en la mirada de sus modelos, que nunca miran a la cámara.

¹²⁰ Ibid., p. 26.

¹²¹ Ibid., p. 29.

¹²² Ibid., p. 31.

¹²³ Ibid., p. 31.

Como observa Benjamin: “De la cámara de Hill se ha dicho que guarda una discreta reserva. Pero sus modelos por su parte no son menos reservados; mantienen cierta timidez ante el aparato, y el precepto de un fotógrafo posterior, del tiempo del apogeo de la fotografía, ¡“no mires nunca a la cámara”!, bien pudiera derivarse de su comportamiento”¹²⁴.

A través de esta silenciosa atmósfera de las fotografías de larga exposición, se podía “respirar el aura”¹²⁵, aquel “instante” temporal en que “vivía” y “crecía” el modelo: “El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen, contrastando de este modo decisivamente con los aspectos de una instantánea (...) Todo estaba dispuesto para durar en estas fotografías tempranas”¹²⁶.

Era el efecto “penetrante y duradero”¹²⁷ de dichas fotografías que conducía el observador a sumergirse, a absorberse en la imagen, en aquel ‘único’ instante “duradero” en que “vivía” el modelo. La distancia del modelo ante la cámara como la del fotógrafo ante la mirada de sus modelos, como dice Eduardo Cadava, no remite a una “distancia empírica, sino más bien a una distancia que es fundamental a la estructura temporal de la fotografía. No puede existir una fotografía sin la distancia de lo que es fotografiado”¹²⁸.

En este sentido, el silencio que los separa, que los distancia, implica nada más que la *interrupción* del continuum temporal. El sujeto fotografiado ya está alejado del movimiento temporal, distanciado de su realidad física. Su autenticidad, su unicidad y singularidad está petrificada en un ‘momento concreto’ y desplazada en el tiempo de la imagen fotográfica. Es un momento “duradero”, subsumido en la “estructura temporal de la fotografía”.

¹²⁴ Ibid., p. 29.

¹²⁵ Ibid., p. 40.

¹²⁶ Ibid., p. 31.

¹²⁷ Ibid., p. 31.

¹²⁸ Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Londres, Princeton University Press, 1997, p. 10. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Trazos de luz. Tesis sobre fotografía de la historia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006).

Es esta ‘duración’ del instante que deviene el sujeto en objeto, en imagen, en una presencia fantasmal. Como la de un espectro que reivindica de modo mágico su realidad en tanto que cuerpo vivo. Un cuerpo del pasado que *retorna* en el presente bajo la forma de un fantasma¹²⁹. En los retratos fotográficos, *Pescadora de Newhaven* (1843-1846) de David Octavius Hill, y *El fotógrafo Karl Dautheney, padre del poeta, y su esposa* de Karl Dautheney, Benjamin comenta:

*En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el “arte” del todo*¹³⁰.

*Echemos una ojeada a la imagen de Dautheney, el fotógrafo, el padre del poeta, en tiempos de su matrimonio con aquella mujer a la que después, un buen día, recién nacido su sexto hijo, encontró en el dormitorio de su casa de Moscú con las venas abiertas. La vemos aquí junto a él, que parece sostenerla; pero su mirada pasa por encima de él hasta clavarse, como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias*¹³¹.

¹²⁹ En el retrato de David Octavius Hill y su colaborador Robert Adamson, titulado “En el cementerio” (1845), Benjamin al reflexionar sobre la condición que la fotografía establece en relación con su referente, pone en evidencia su carácter mortífero: “En una palabra: todas las posibilidades de ese arte del retrato dependen de que aún no se ha producido el contacto entre la actualidad y la fotografía. Muchos de los retratos de Hill se llevaron a cabo en el cementerio de Greyfriars de Edimburgo, y nada nos dice tanto sobre aquellos primeros tiempos de la fotografía como el hecho de que en tal lugar los modelos se sintieran como en casa”. Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” (1931), op. cit., p.29. Benjamín relaciona el cementerio que la fotografía representa con un “espacio interior” como si fuera el propio lugar de los retratados, sugiriendo una relación *tautológica* entre la fotografía y el referente. Para Eduardo Cadava ellos se sienten “como en casa”. Y precisamente esta es “la certitud fotográfica: la fotografía es el cementerio. Un pequeño monumento funerario, la fotografía es la tumba para el muerto vivo. Les cuenta su historia -una historia de fantasmas y sombras- y lo hace porque esta es la historia”. Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, op. cit., p. 10.

¹³⁰ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 24.

¹³¹ *Ibid.*, p. 26.

Los comentarios de Benjamin remiten a la modalidad bajo la cual la fotografía introduce algo “nuevo” y que sin duda le concede este “valor mágico”. En oposición a la pintura, la fotografía establece “algo nuevo y especial”: su relación con el tiempo. Como sostiene Peter Hutchings: “El tiempo absorbido en la imagen a través de la larga exposición y las dinámicas formales de la fotografía temprana rinde a sus productos una relación con el tiempo concebida como duración”¹³². Es ese algo que reclama el “nombre” del sujeto, que induce al espectador a buscar la “identidad del retratado”, su esencia fijada en aquel momento determinado, ‘irrepetible’ de su toma fotográfica que aunque ya no existe, todavía permanece aquí.

Una búsqueda que en los retratos pictóricos, para Benjamín, dejó de predominar, ya que “después de dos o tres generaciones enmudecía este interés: las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó”¹³³. Sin embargo, este interés, ligado a la propia naturaleza de la fotografía, a su capacidad técnica de detener la vivencia del sujeto, su “aura de humanidad”¹³⁴, es el que traduce su “valor mágico”. Detlef Mertins observa que las calotipias de Hill “con su difusión y transparencia, fueron consideradas por algunos como el medio más atractivo y artístico, y han llegado a ser admiradas por su poder de evocar la personalidad, de encontrar la presencia por debajo de la superficie, de examinar por detrás de las apariencias”¹³⁵.

Esta presencia oculta “por debajo de la superficie” revelaba el “alma” del sujeto, “el poder de la cámara de capturar el alma -creencias que reflejaban y intensificaban antiguas percepciones sobre la fuerza reveladora del retrato en general”¹³⁶.

¹³² Peter J. Hutchings, “Through a fishwife’s eye: between Benjamin and Deleuze on the timely image”, en Terry Smith (ed.), *Impossible Presence. Surface and Screen in the Photogenic Era*, Chicago, Power Publications y University of Chicago Press, 2001, p. 110.

¹³³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 24.

¹³⁴ Tim Dant y Graeme Gilloch, “Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History”, en *European Journal of Cultural Studies*, 2002, vol. 5, p. 11.

¹³⁵ Detlef Mertins, “Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument”, en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, op. cit., p. 213.

¹³⁶ Robin Jaffee Frank, “Like a Bird Before a Snake”: The Miniature and the Photograph”, en *Love and Loss: American Portrait and Mourning Miniatures*, New Haven y Londres, Yale University Art Gallery, 3 de octubre-30 de diciembre 2000, (cat. exp.), p. 287.

La fotografía no se consideraba como un simple instrumento que captaba mecánicamente la presencia de un parecido, su superficie exterior, sino como algo que incluso podría penetrar la superficie del cuerpo y fijar la esencia interior “captar el alma” único del sujeto¹³⁷. El retrato fotográfico personificará un símbolo religioso, profano, rodeado por el “aura” que protege su autenticidad.

La creencia de que la cámara puede cruzar el interior del sujeto y capturar su aura, su alma, se basaba en la idea de que el propio rostro humano, era el “índice del carácter intelectual y moral”¹³⁸. De este modo se podría registrar su fisonomía de expresión. No es extraño que en el siglo XIX, el arte de la fisonomía de Johann Kasper Lavater, fuera asociado a las creencias de la pseudo ciencia de la frenología en cuyos discursos, las características físicas reflejaban el “carácter interior” del sujeto, y que dicha creencia haya sido adoptada por los fotógrafos.

Sin embargo, los fotógrafos para Alan Trachtenberg, no revelaban la posición moral del sujeto, sino la posición social: “Los fotógrafos adoptaron la noción de que lo exterior de una persona puede revelar el carácter interior y convencionalizarlo en un repertorio de poses expresivas. Pero en realidad, esas poses asignaban más bien categorías sociales que morales, identificando el carácter con un papel”¹³⁹.

La fotografía al ser testimonio de lo que llama Barthes “esto ha sido”, salvaguarda la unicidad, la existencia única del sujeto, fija la singularidad de su historia, de su vivencia. Es por esa razón, que “lo singular e irrepetible se resiste a desaparecer en la imagen”, y por tanto este poder de la fotografía hace que la “pescadora de New Haven” no quiera integrarse en “el “arte” del todo”.

¹³⁷ Durante el siglo XIX, como señala Shawn Michelle Smith: “La clase media produjo un discurso exteriorizado de la interioridad como un emblema que demostraba la superioridad de la clase media”. Esta interioridad como “el signo (aurático) de los derechos de la clase media sobre la dominación cultural (...) personificaba, la “esencia”, el “carácter”, e incluso el “alma” del individuo de la clase media”. Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Londres, Princeton University Press, 1999, p. 54.

¹³⁸ Marcus Aurelius Root, *The Camera and the Pencil*, Filadelfia, J. B. Lippincott & Co., 1864, p. 89.

¹³⁹ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Nueva York, Douglas & McIntyre, 1989, p. 28.

Es en este *simultáneo* tiempo-espacio que el instante duradero, forma parte del “aura” o el acto de “respirar el aura”, forma parte de una “aparición irrepetible”:

Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama¹⁴⁰.

Esta especie de fusión de “espacio y tiempo” que Benjamin observa en dichos retratos, desmantela la curiosa capacidad de la fotografía: la de mezclar el pasado con el presente, la de rendir a su objeto una ausencia y una presencia, una lejanía y una cercanía, en fin, la capacidad de mantenerse en una lejanía, en el pasado, y simultáneamente volverse al presente, de estar allí y aquí al mismo tiempo¹⁴¹. Pero, para Benjamin más allá de la técnica del fotógrafo o la postura del sujeto, lo que atrae, lo que toca la mirada del observador, es la chispa de azar:

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana¹⁴².

¹⁴⁰ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., pp. 40-41.

¹⁴¹ Es por esta razón, que en los retratos de David Octavius Hill, Benjamin señala esta misteriosa lucha entre la vida y la muerte: “la luz lucha esforzadamente por salir de lo oscuro” del mismo modo que el espectador se ve absorbido en la búsqueda de su “aquí y ahora”. Ibid., p. 36.

¹⁴² Ibid., p. 26.

Esta búsqueda concluye en un reconocimiento, como señala Graeme Gilloch, “ ‘La chispa de azar’ es este momento de reciprocidad donde lo ‘aquí y ahora’ reconoce a sí mismo en el ‘allí y entonces’, donde las figuras en la fotografía parecen devolvernos la mirada”¹⁴³. La “chispa de azar”, incluye un recuerdo, pero también sugiere una acción no contemplativa, una ‘redención’ de la realidad que es “en cierto sentido aurática, y en otro sentido política”¹⁴⁴. Algo que posibilita en el espectador la revelación de un espacio-tiempo libre de la conciencia, de la jerarquía cultural. Howard Gaygill, afirma que: “El futuro subsiste en el presente como una contingencia que si se realiza cambiará retrospectivamente el presente”¹⁴⁵.

Dicha posibilidad Benjamin la encuentra en la distinta “naturaleza que habla a la cámara”, en el “inconsciente óptico” de la fotografía. Los primeros planos, la “cámara lenta”, las “ampliaciones”, en fin, la visión próxima de los objetos que los instrumentos de la fotografía ofrece “deja al descubierto los aspectos fisiognómicos de ese material: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo (...) hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica”¹⁴⁶ nos dice Benjamin. Como es el caso de las fotografías de plantas de Karl Blossfeldt, que según el autor son las que abren un diferente espacio en la percepción humana. Un espacio *construido* a partir de la fragmentación de la realidad¹⁴⁷.

¹⁴³ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin. Critical Constellations*, Cambridge, Polity Press, 2002, p. 176.

¹⁴⁴ Tim Dant y Graeme Gilloch, “Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History”, op. cit., p. 19.

¹⁴⁵ Howard Gaygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Londres, Nueva York y Canadá, Routledge, 1998, p. 94.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” (1931), op. cit., p. 26. Del mismo modo, Benjamin habla del “inconsciente óptico” en el cine: “Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Solo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente”. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 86.

¹⁴⁷ “Se trata del cuestionamiento de la distancia *natural* que mantenemos respecto de la realidad (...) El posible recuerdo de la realidad ya no tiene nada que ver con su distancia irreductible, sino con que puede ser producto de un procedimiento de montaje”. Luis Antonio Cifuentes, “Imagen, memoria y estetización de la vida”, en *Complexus*, núm. 1, vol. 1, diciembre 2004, s.p.

En sus fotografías de plantas ampliadas, se puede ver cómo la realidad se transforma en otra, bajo una forma recompuesta de fragmentos accesibles y próximos al observador. Las “colas de caballo” se transforman en “formas de columnas”, “báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaño”¹⁴⁸. La paradoja que la fotografía produce, la de estar *inmerso* en un espacio tiempo distante y duradero, y a la vez *inquieto* ante los detalles minúsculos que ésta ofrece a través de las ampliaciones y lentes, inquieto ante la extrema cercanía de la realidad, pone en relieve su ambiguo carácter a la vez productivo y destructivo. Como dice Peter Hutchings: “La fotografía está relacionada con el inconsciente a la vez mediante la memoria (en su aspecto temporal, duradero) y la reveladora destrucción óptica de la distancia aurática, facilitada a través de la naturaleza técnica de la fotografía”¹⁴⁹.

4.1.2. Fotografía, reproducción mecánica y tiempo

Alrededor de 1860, el surgimiento de los estudios fotográficos y la introducción de accesorios para la creación de un ambiente atmosférico, establecieron una correspondencia entre el objeto y la técnica: “en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia”¹⁵⁰ observa Benjamin. Estas imágenes “surgieron en un contexto en el que al cliente el fotógrafo le salía al paso sobre todo en calidad de un avanzado técnico, mientras que para el fotógrafo cada cliente pertenecía a una clase en ascenso, dotada de un aura que anidaba hasta en los pliegues de la levita o de la *lavallière*. Pues esa aura no es el simple producto de una cámara primitiva”¹⁵¹.

El hecho de que el aura “no es el simple producto de una cámara primitiva”, implica que es la participación del propio modelo que contribuye a esta adquisición y, no las intenciones del fotógrafo.

¹⁴⁸ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p.28.

¹⁴⁹ Peter J. Hutchings, “Through a fishwife’s eye: between Benjamin and Deleuze on the timely image”, op. cit., p. 112.

¹⁵⁰ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 37.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

Los modelos “estaban rodeados por un aura, por un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo”¹⁵². Es “el sujeto” como señala Gilloch “que da su cualidad aurática en las primeras fotografías, quizá a causa de la inversión del tiempo requerido por parte del retratado, quizá por el sentido de la permanencia del sujeto burgués representado, sus posturas, sus modas y accesorios, la paradójica ‘permanencia’ de los que ya no están, pero cuyas huellas aun permanecen”¹⁵³.

Al mismo tiempo que la técnica avanzaba, la cualidad artística en estas imágenes se desvanecía o como observa Walter Benjamin “el buen gusto cayó en picado”¹⁵⁴. El declive del aura, paradójicamente no corresponde a su menos capacidad técnica, sino al contrario: “una óptica avanzada pronto dispuso de instrumentos que vencieron completamente lo oscuro hasta perfilar las imágenes como en un espejo”¹⁵⁵.

La extrema fidelidad técnica de la fotografía, el desarrollo de una “óptica avanzada” en la época de la reproductibilidad mecánica, es lo que para Benjamin marca la decadencia de la fotografía. La técnica de retoque era una de estas prácticas que según Benjamin intentó restaurar, recrear a través de *efectos* artísticos el aura, “un aura que había sido previamente expulsada de la imagen, al mismo tiempo que lo oscuro, por el empleo de objetivos más iluminosos, igual que la creciente degeneración de la burguesía imperialista la había desalojado de la realidad”¹⁵⁶.

La fotografía temprana para Benjamin “es investida no sólo con un “halo” o “aura” de culto, sino también con la pasión de la melancolía”¹⁵⁷, reflejada en las “poses expresivas” del sujeto. Una melancolía que aparece sólo en los retratos del primer decenio de la historia de la fotografía.

¹⁵² Ibid., p. 36. El aura “se mezcla con la mirada humana”. Charles W. Haxthausen, “Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein”, en *October*, núm. 107, 2004, p. 53.

¹⁵³ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin. Critical Constellations*, op. cit., p. 176.

¹⁵⁴ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 35.

¹⁵⁵ Ibid., p. 37.

¹⁵⁶ Ibid., p. 37. El deseo de “simular” el aura, de *restaurar* el “valor mágico” de las primeras fotografías, no dejó de ser para Benjamin un deseo fabricado, diseñado por la industria, por los comerciantes de la fotografía para *retroceder* a una autenticidad que, no obstante permanecía en sus imágenes como ilusoria.

¹⁵⁷ Beatrice Hanssen, “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”, en Gerhard Richter (ed.), *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 187.

Benjamin sostiene: “Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano. No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación”¹⁵⁸.

En esta transición tecnológica, el aura, según Gilloch se traduce como “un término evasivo de lo que *es* evasivo (...) el aura es una extraña oscuridad, una distancia inalcanzable, una reciprocidad inesperable. Como tal, combina a la vez elementos positivos y negativos. Por un lado, es una forma de oscuridad e inescrutable, un turbio residuo de orígenes cultos de la obra de arte; y por otro lado, es una fuente de ‘melancolia, de incomparable belleza’, un momento de reconocimiento mutuo, un aparato mnemónico para el recuerdo de lo muerto”¹⁵⁹.

El hecho de que el enfrentamiento entre el “valor de exhibición” y el “valor de culto” o el “valor ritual” empieza con la fotografía, implica sin duda la importancia de su papel en la transformación de la experiencia en la sociedad moderna, en la transformación de la tradición estética de *l’art pour l’art*. Ante esta “teología del arte” que excluye cualquier elemento exterior a ella, Gaygill, señala la introducción de un nuevo espacio-tiempo cuyos límites “son permeables y abiertos”, y la obra de arte “está constantemente en un proceso de transformación”¹⁶⁰. Si el “valor ritual” envuelve “el ser humano”, el “valor de exhibición”, “lo hace lo menos posible”¹⁶¹ nos dirá Benjamin.

No es casual, que el rostro humano fuera la primera práctica de la fotografía temprana y tampoco que la fotografía en la época de su reproductibilidad técnica, incluyera el rostro humano “lo menos posible”, y adquiriera nuevos significados que la permitiesen ahora ser un medio “revolucionario”.

¹⁵⁸ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 58.

¹⁵⁹ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin. Critical Constellations*, op. cit., p. 177.

¹⁶⁰ Howard Gaygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, op. cit., p. 93.

¹⁶¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 55.

Si Benjamin ve en las fotografías tempranas una mirada melancólica, una mirada distanciada por próxima que sea, en el archivo del fotógrafo francés Eugène Atget, ve una mirada que se aproxima a los detalles, una mirada que educa. En otras palabras, una mirada que se ocupa de desenmascarar el rostro aurático investido con su autonomía, con su ideología progresista, poniendo en relieve, las condiciones sociales, políticas, que hasta ahora permanecían ocultas bajo un velo de misterio. Benjamin en su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, alude a la obra de Atget con los siguientes términos:

Y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto. Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un “lugar de los hechos”. El lugar de los hechos está deshabitado; si se lo fotografía es en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política¹⁶².

Una vez más Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” compara las fotografías de Atget con las de un crimen: “No en vano se han comparado las fotografías de Atget con las del lugar de un crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen, no es un criminal cada uno de sus transeúntes? ¿No es la obligación del fotógrafo, descendiente del augur y del arúspice, descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable?¹⁶³”.

Benjamin encuentra en la realidad cotidiana de estas calles de París capturadas por Atget (1), algo siniestro que las absorbe de su familiaridad. Las calles se transforman en *escenarios*, adquieren una “mirada políticamente educada”¹⁶⁴: son el “lugar de un crimen”, el “lugar de los hechos” que está “deshabitado”. Pero “si se lo fotografía es en busca de indicios”, en busca de pruebas, de huellas que afirman lo que ha pasado, o mejor dicho, *evidencian lo que algo ha pasado*.

¹⁶² Ibid., p. 58.

¹⁶³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 52.

¹⁶⁴ Ibid., p. 42.

Sus escenarios operan como testigos de un evento criminal que paradójicamente como afirma Peter Hutchings “evidencian el crimen del detalle opuesto a los detalles del crimen”¹⁶⁵. Evidencian el asesinato de su pasado, de su “proceso histórico”.

Estas calles deshabitadas, desiertas, deshumanizadas, reflejan un mundo de maniquís en vez de un mundo humano, un mundo de objetos inusuales, anticuados y sin vida, en vez de objetos funcionales, en fin, un mundo de fantasmas del pasado, que reclaman al culpable del asesinato del acontecimiento histórico. Estos detalles “sugieren la dimensión política de la culpa: los crímenes de la propiedad y capital”¹⁶⁶. Para Benjamin, Atget, ha sido el primero en desmaquillar la realidad, en desenmascarar su rostro diseñado y fetichista, en “desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos en su época de decadencia. Purificó esa atmósfera, la asentó incluso: muy tempranamente emancipó al objeto del aura”¹⁶⁷.

Sus fotografías de París del siglo XIX, no muestran paisajes y rostros monumentales y tampoco vistas panorámicas que exaltan un escenario teatral en el estudio de un fotógrafo comercial, sino “absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde”¹⁶⁸. Tratan de la vida cotidiana, de los objetos triviales y de lo “pasado de moda”, en fin, de lo que el propio Surrealismo estaba interesado. Cuando en 1926, Man Ray publicó cuatro fotografías de Atget tras la autorización del último en la revista *La Révolution surréaliste*, Atget le pidió que su nombre quedara oculto, porque se trataba de “documentos y nada más”¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Peter Hutchings, *The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics. Incriminating Subjects*, Londres, Routledge, 2001, p. 157.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁷ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁹ Citado por Andreas Krase, “Archivos de la mirada-Inventario de las cosas. El París de Eugène Atget”, en Hans Christian Adam (ed.), *París. Eugène Atget: 1857-1927*, Alemania, Taschen, 2001, p. 41. Rosalind Krauss subraya la “función de un catálogo” en la obra documental de Atget, y el rechazo de la “autoría” en éste. “Un catálogo no es tanto una idea como un sistema de organización. No depende tanto del análisis intelectual como del análisis institucional. Y parece evidente que el trabajo de Atget es la función de un catálogo en cuya invención no intervino y para el que la autoría es un término irrelevante”. Rosalind Krauss, “Photography’s Discursive Spaces” (1982), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “Los espacios discursivos de la fotografía”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.161.

Benjamin escribe sobre André Bretón y el interés de los surrealistas por los objetos obsoletos, y señala de modo ejemplar, el significado de dichos objetos en el contexto surrealista: “Puede pagarse de haber hecho un descubrimiento sorprendente. Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo “anticuado”, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que empiezan a caer en desuso”¹⁷⁰. Estas “energías revolucionarias” que Benjamin encuentra en lo “anticuado” son las que se implican en los escenarios de crimen de Atget¹⁷¹.

Como dice Ian Walter: “En términos de Benjamin, parecería que el “aura” es una nostalgia sofocante, mientras que lo pasado de moda representa un uso más productivo, más crítico del pasado”¹⁷². Es precisamente la “carencia de atmósfera” o la del rostro sentimental, que hace que la inscripción de lo olvidado, de lo desaparecido, de lo extinguido, construyera una extraña relación entre el hombre y su entorno -la ausencia de la experiencia- algo que Benjamin ve en las fotografías de Atget, la anticipación del Surrealismo. Una relación que pone en cuestión la representación mimética de la fotografía, como dice Brecht “una simple ‘réplica de la realidad’ nos dice sobre la realidad menos que nunca (...) hay que ‘construir algo’, algo ‘artificial’, ‘fabricado’ ”, y Benjamin añade: “un mérito de los surrealistas consiste en haber formado a algunos pioneros de tal construcción fotográfica”¹⁷³.

¹⁷⁰ Walter Benjamin, “Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, en *Die literarische welt*, febrero 1929 (ed. cast., “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid, Taurus, trad. Jesús Aguirre, 1980, 1991, p. 48).

¹⁷¹ “Lo que exigimos al fotógrafo es la capacidad de dar a sus imágenes una leyenda que las arranque del comercio de moda y les otorgue un valor de uso revolucionario”. Walter Benjamin, “Der Autor als Produzent” (1934), en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1980. El artículo de Benjamin se concibió originalmente como un discurso para el “Instituto para el estudio del fascismo”, en París, el 27 de abril de 1934. (ed. cast., “El autor como productor”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos pensamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 304).

¹⁷² Ian Walker, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2002, p. 95.

¹⁷³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., pp. 50-51.

Para Benjamin el potencial de la fotografía surrealista fue su énfasis en el detalle: “A partir de estos logros la fotografía surrealista prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre. A la mirada políticamente educada le deja libre un campo donde todo lo íntimo desaparece a favor de la iluminación del detalle”¹⁷⁴.

Benjamin encuentra el detalle en las fotografías de Atget, como una búsqueda de huellas en relación con la “mirada políticamente educada” que sus imágenes de escenarios de crimen implican. Peter Hutchings sostiene que en el análisis de Benjamin sobre la fotografía “se muestra una conciencia de los usos ya integrados por la fotografía en el servicio de varios aparatos del estado, incluso si todavía la propia noción de la fotografía de un escenario de crimen involucra el servicio policial”¹⁷⁵.

Las fotografías de Atget, registran el rostro de la ciudad de París, que por mucho que parezca familiar en el contexto de su temática cotidiana, no deja de ser un rostro extraño cuyos rasgos “evidencian el crimen del detalle”, un crimen que inquieta el observador y no le sumerge a una contemplación pasiva, a la representación de los “detalles del crimen”. El observador no está ante la imagen de un objeto singular y auténtico, sino ante imágenes de objetos reproducidos, “ante una larga fila de botines (...) ante los patios parisinos, donde de la noche a la mañana los carros de mano aparecen alineados (...) ante las mesas sin quitar después de comer, de las que hay cientos de miles a la misma hora”¹⁷⁶.

Es en el contexto de la repetición y reproducción del objeto que sus fotografías se integran. Es en el de la modernidad como sostiene Benjamin: “Día a Día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla.

¹⁷⁴ Ibid., p. 42.

¹⁷⁵ Peter Hutchings, *The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics. Incriminating Subjects*, op. cit., p.153.

¹⁷⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 42.

La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”¹⁷⁷. Si la *unicidad* aurática del rostro humano había sido la que ocupó la fotografía preindustrial, en Atget ésta se sustituye por una *multiplicidad* de objetos reproducidos cuyos significados políticos sugieren el reconocimiento de la “huella” del pasado en el presente. En otras palabras, se revela lo que Benjamin observa: “El momento de despertar sería entonces idéntico al «ahora de la cognoscibilidad», en el que las cosas ponen su verdadero gesto-surrealista”¹⁷⁸.

Aunque el archivo del fotógrafo alemán August Sander, mantiene la presencia del rostro humano, no deja de ser para Benjamin, otro ejemplo donde se manifiesta la liquidación del “aura”: “Y por un momento el rostro humano apareció en la placa con un significado nuevo, inconmensurable. Pero ya no era un retrato propiamente dicho. ¿Qué era entonces?”¹⁷⁹.

Benjamin ve la nueva dimensión de la representación del rostro humano en el archivo fotográfico de Sander publicado en 1929, y titulado *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* que forma parte de su inacabado proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del siglo XX)*, y lo compara con la “poderosa galería fisonómica”¹⁸⁰ del cine ruso, de Eisenstein y Pudovkin. Los siete grupos que Sander reúne en su proyecto, se yuxtaponen de modo comparativo, científico. Sus retratos se organizan según la clase y profesión social de sus modelos y pretenden reflejar el rostro social y político de la República de Weimar.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., pp. 47-48.

¹⁷⁸ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 466. Benjamin distingue la huella del aura: “la huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros”.

Ibid., p. 450.

¹⁷⁹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 44.

¹⁸⁰ Ibid., p. 44. Con respecto a dicha comparación véase Benjamin Buchloh, “Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture”, en *Face-Off: The Portrait in Recent Art*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1994, (cat. exp.), pp. 56-58.

Como señala Beatrice Hanssen: “Sander al sustituir el pintoresco libro de la imagen o el álbum familiar lleno de retratos por una nueva fisiognomía sociopolítica, transformó el arte naturalista, profundamente conservador de la fisiognomía de Lavater -un evidente precursor de lo peor que ha llegado en la pseudo-ciencia fascista de la frenología- en un nuevo método “científico” ”¹⁸¹.

Benjamin al citar los comentarios de Alfred Doblin de su texto “Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit” (“Rostros, Imágenes y su verdad”) que sirvió como introducción en el libro de Sander, *El rostro de nuestro tiempo*: “Igual que hay una anatomía comparada, sólo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también éste fotógrafo ha practicado una fotografía comparada, adquiriendo con ello un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles”¹⁸², sugiere que sus fotografías constituyen un “atlas” comparativo que adquieren una “insospechada actualidad” bajo la condición política del fascismo.

Benjamin añade al respecto: “Los desplazamientos de poder, que se han vuelto tan inminentes entre nosotros, suelen convertir en una necesidad vital el educar y afinar la percepción fisiognómica. Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que acostumbrarnos a que nos miren en función de nuestra procedencia. Y, recíprocamente, tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografía: en un atlas que nos entrena para ello”¹⁸³. El atlas de Sander, nos entrena a confrontarnos cara a cara con la fisiognomía de su época, del mismo modo que lo hace la documentación histórica de Atget. La anatomía comparativa que Doblin rinde a la obra de Sander, y la actualización de la anatomía fisiognómica de la que habla Benjamin¹⁸⁴ -en el contexto de la crisis social, política y económica en la Alemania de Weimar-, cobra un nuevo significado tal como se observa en la fotografía titulada *Collagen zu der Werkgruppe “Studien, der Mensch” (Collage para el grupo fotográfico “Estudios, Hombre”)*, (1935) (2).

¹⁸¹ Beatrice Hanssen, “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”, en *Benjamin’s Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, op. cit., p. 187.

¹⁸² Citado por Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p. 46.

¹⁸³ Ibid., p. 46.

¹⁸⁴ Benjamin distingue la fisiognomía científica de Sander con el arte de la fisiognomía de Lavater: “El autor no ha emprendido esta documental tarea en cuanto erudito ni asesorado por los teóricos de la raza o por los investigadores sociales”, Ibid., p. 46.

En este collage, no sólo aparecen rostros ampliados y minimizados, sino también partes o fragmentos de la anatomía humana que sin duda someten la fisiognomía “naturalista” de Lavater a otra científica, social y política y, aún más a una fisiognomía criminal. No se puede evitar la correlación entre esta anatomía fragmentada de Sander ejemplificada en su foto-collage y la del sistema de identificación antropométrica que propuso el director de la Prefectura de Policía de París, Alphonse Bertillon en 1883. En *Tableau Synoptique des traits physiologiques, pour servir à l'étude du "Portrait parlé"* (*Cuadro sinóptico de rasgos fisiológicos, para servir al estudio del Retrato verbal*), (1901-1916) (3), en esta galería fisiognómica, el rostro clasificado y fragmentado serviría para la identificación de la identidad criminal. Si Benjamin encuentra en las calles desiertas de Atget, una “oculta significancia política” que evidencia el asesinato del “proceso histórico”, en Sander, la encuentra en el rostro de la sociedad alemana en cuya fisiognomía socio-política se hace *legible* el “lugar de un crimen”.

4.1.3. La estetización política del fascismo

Del *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* de August Sander, pasemos al *Das Deutsche Volkgesicht (El rostro del pueblo alemán)*, al archivo de la fotógrafa alemana Erna Lendvai Dirksen, realizado entre 1932 y 1945 y publicado en varias ediciones. Su obra ‘monumental’ resucita el fenómeno del “aura”, retorna a la estética tradicional de los valores “rituales” y “cultos” de la belleza eterna, personificada en el retrato de la nación alemana.

Los comentarios de Dirksen que “el rostro humano es el punto más fuerte de que haya existido y seguirá existiendo en esta tierra”, que el “volk” es “una comunidad homogéneamente natural, conectada a las raíces de la tierra de un paisaje. Es una singularidad esencial” y “todo lo que tiene el volk, o lo mejor, es su fisiognomía (...) sus formas externas de la vida, son la expresión del alma, que podría llamarse el alma del paisaje o el espíritu de un tribu”, o que la “cultura del volk encuentra su expresión” en el rostro de la nación alemana, y que “estos rostros poseen una enorme estabilidad”¹⁸⁵, sin duda remiten a una superioridad racial.

¹⁸⁵ Citado por Gerhard Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Nueva York, Wayne State University Press, 2000, pp.102-103.

Sus comentarios exaltan la naturaleza sublime, la “singularidad”, la “expresión del alma”, en fin, la belleza aurática del *Das Deutsche Volkgesicht* (4). Sander, utilizó la fotografía como un medio para registrar la fisonomía de los “verdaderos rostros de la gente”, o con el fin de “crear un espejo de la época en que esta gente vive”¹⁸⁶, una imagen que opera críticamente sobre su época. Mientras que Erna Lendvai Dircksen, la utilizó con el propósito de ‘crear’ un espejo en que el propio rostro alemán se mire a sí mismo de modo narcisista. En otras palabras, proporcionó una imagen ‘deseada’ que cumplía los requisitos de la propaganda del Tercer Reich -la “expresión del alma” reflejado en el paisaje alemán¹⁸⁷.

Como observa Gerhard Richter es “la estabilidad del rostro alemán superior que se diferencia de los rostros de otras culturas y razas, y supuestamente garantiza la expresión de una esencia comunal Volk”¹⁸⁸. No es de extrañar que en 1936, las fotografías de Sander fueran confiscadas y destruidas por el Partido Nazi. Las fotografías de Erna Lendvai Dircksen, exhibían una supuesta singularidad unificada de la nación alemana y se consideraban ejemplares al promover el ‘verdadero’ rostro de la raza alemana y su época.

¹⁸⁶ Declaración de August Sander en 1925, en Manfred Heiting (ed.), *August Sander 1876-1964*, Colonia, Taschen, 1999, p. 50.

¹⁸⁷ La comparación que hace Erna Lendvai Dircksen de la “expresión del alma” como “alma de paisaje”, se implica claramente en su álbum fotográfico *ReichsAutobahn* (1942). En éste yuxtapone el rostro alemán a su correspondiente paisaje. Sobre la noción de paisaje en tanto que símbolo nacional en Alemania, véase Jens Jager, “Picturing Nations: Landscape photography and National Identity in Britain and Germany in the Mid-Nineteenth Century”, en *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, Londres, I. B. Tauris, 2003. Cabe añadir que en su conferencia «Sobre la fotografía alemana» (1933), Dircksen “polemizó con la “disolución internacionalista de la fotografía por la Nueva Objetividad”, y prometió que su proyecto “salvaría los rostros de la gente alemana y germánica” y seguiría la “obligación interior de participar en la restauración de la fisonomía alemana en decadencia”. Citado por Hal Foster, et al., *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 243. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006).

¹⁸⁸ Gerhard Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, op. cit., p. 103. De modo similar, Steinberg señala: “El peligro de la apropiación fascista del arte aurático reside en la idea fascista - específicamente a la idea Socialista Nacional- de la cultura, que se basa en una ideología de la autenticidad volkisch”. Michael P. Steinberg, “The Collector as Allegorist: Goods, Gods, and the Objects of History”, en *Walter Benjamin and the Demands of History*, op. cit., p. 96.

Susan Buck-Morss escribe con respecto a la auto-reflexión que es en la teoría del “estadio del espejo” de Jacques Lacan, donde se puede encontrar asociaciones con la teoría del fascismo. Lacan como afirma Susan Buck-Morss: “Describió el momento en que el infante de seis a dieciocho meses reconoce triunfalmente su imagen en el espejo y se identifica con ella como unidad corporal imaginaria. Esta experiencia narcisista del yo como “reflejo” especular es una experiencia de falso (re) conocimiento. El sujeto se identifica con la imagen como “forma” (Gestalt) del yo, de un modo que encubre su propia falta. Esto conduce, retroactivamente, a una fantasía del “cuerpo fragmentado” (coros morcelé)”¹⁸⁹.

El uso de los medios tecnológicos que la política del fascismo llevó a cabo, se basaba en una estrategia de espejismo que rendía a la masa “un papel doble: el de observador tanto como el de la masa inerte que es moldeada y configurada”¹⁹⁰. El ‘efecto’ masivo diseñado y exhibido a través de la tecnología, reflejaba un yo narcisista. Un yo que miraba a su propia masificación o a su reproducción masiva identificándose con una imagen ilusoria que reclamaba su unidad. Es decir, que reivindicaba la imagen de una nación unificada y no fragmentada, un rostro “estable” y no inestable, fuerte y no débil.

¹⁸⁹ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, op. cit., p. 216.

¹⁹⁰ Ibid., p. 218. En la fotografía de Heinrich Hoffmann en que se muestra una reunión del Partido Nazi en el Circus Krone en Munich en 1923, (que circuló también en su propaganda) los “oyentes masculinos” que “miran directamente a la cámara” no personifican una “masa extática”, sino una “comunidad de oyentes solemnes”, “inmersos en lo que oyen”. Hitler aunque está ausente en dicha fotografía se refleja en la masa absorbida, bajo la frase anotada en la esquina de izquierda “Hitler está hablando”. En esta fotografía “la masa ve a sí misma mediante los ojos, a la vez, de su político líder ambicioso y de la cámara del fotógrafo”. Lutz Koepnick, “Face/Off, Hitler and Weimar Political Photography”, en Gail Finney (ed.), *Visual Culture in Twentieth-Century Germany: Text as Spectacle*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 218. Esta mirada narcisista se proyecta igualmente en seis fotografías de Hitler tomadas también por Heinrich Hoffmann en 1927, cuyas “poses retóricas” le servían “como imagen de espejo” que “han sido diseminadas como postales con el fin de llegar a la mayor audiencia posible”, Ibid., p. 214. Para una lectura más amplia sobre dichas fotografías de Hitler cuyo “efecto no era expresivo, sino reflexivo, devolviéndole al hombre-en-la-multitud su propia imagen, la imagen narcisista de su ego intacto, construida contra el miedo del cuerpo-en-pedazos”, véase el texto de Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, incluido en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, op. cit., p. 220.

Como dice Benjamin: “Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Sólo que ahora esta imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable. ¿Y a donde se la transporta? Ante la masa”¹⁹¹.

La “autoenajenación” del individuo se enmascarará bajo la estetización política del fascismo, con el velo de una ficticia ‘comunidad’ masiva absorbida en su propia imagen. La soledad del individuo se investirá con un poder masivo, con el poder de una armadura comunal tecnológica.

El “alma” alemán y la “tecnología moderna” se considerarán como afirma Jeffrey Herf, “compatibles”¹⁹². Esta segunda naturaleza tecnocrática movilizada por el fascismo, se revela, en el siguiente discurso del ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels publicado en la revista *Deutsche Technik*, en febrero de 1939: “Vivimos en una era tecnológica (...) El Socialismo Nacional nunca rechazó o luchó contra la tecnología. Aún más, una de sus tareas principales ha sido afirmarla conscientemente, investirla por dentro con alma, disciplinarla y situarla en el servicio de nuestra gente y su nivel cultural. El Socialista Nacional (...) ha descubierto un nuevo romanticismo en los resultados de las invenciones modernas y en la tecnología (...) entendió cómo llevar la estructura inanimada de la tecnología e investirla con el ritmo y los impulsos calientes de nuestro tiempo”¹⁹³.

Goebbels, proporciona una re-organización del cuerpo alemán, una nueva estructura “compatible” con la de la tecnología. La cual investida ahora con el “alma alemán” adquiriría un nuevo significado del “romanticismo”, más poderoso, más fuerte que nunca. Bajo esta propaganda estetizada, el fascismo exhibía el cuerpo como “armadura”, como cuerpo “acorazado, mecanizado, con su superficie galvanizada y su rostro metálico y anguloso proporciona la ilusión de invulnerabilidad”¹⁹⁴.

¹⁹¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 73.

¹⁹² Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism, Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 195.

¹⁹³ Citado por Jeffrey Herf, *Ibid.*, p. 196.

¹⁹⁴ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, op. cit., p. 217.

Para Benjamin, la propaganda estetizada del fascismo “tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. *Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política*”¹⁹⁵.

Lutz Koepnick señala: “Lo que Benjamin llama la estetización del fascismo denota un régimen históricamente específico de producción, representación, y consumo cultural donde el liderazgo político y la guerra pueden ser anunciados, empaquetados, y consumidos como los coches Volkswagen producidos masivamente”¹⁹⁶. Otra de estas formas de expresión manifestada en los orígenes del culto y de ritual, es el teatro *Thingspiel*¹⁹⁷. El *Thingspiel* como dice Inge Stephan, era “como una obra de culto y de devoción, aboliendo la separación tradicional entre actores y público”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 96.

¹⁹⁶ Lutz Koepnick, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 211.

¹⁹⁷ La obra que ilustró este nuevo género de teatro alemán, como explica Erica Lichte-Fischer, es la de Richard Euringer, *Deutsche Passion* (1933). “El término ‘*Thingspiel*’ ha sustituido rápidamente los términos anteriores predominantes como el ‘teatro de la gente’ o el ‘teatro popular’. El *Thingspiel* fue un término sugerido por Carl Niessen, erudito del teatro en la Universidad de Colonia. La palabra ‘Thing’ es antiguo germánico. Alude a un lugar donde las tribus alemanas podrían reunirse- probablemente bajo los robles sagrados- para llevar a cabo concentraciones y tribunales. En las concentraciones políticas, reuniones y etcétera a veces se daba el nombre *Thing* después de las Guerras Napoleónicas con el propósito de expresar y propagar la voluntad de crear una unificación nacional en base de una identidad histórica particular”. Erica Lichte-Fischer, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londres, Routledge, 2005, pp. 127-128. Además la propia estructuración del escenario apoyaba a la supuesta creación de una “unificación nacional”: “Las arenas *Thing* serían erigidas y construidas dentro del paisaje. Ocuparían si no 50 mil o 100 mil, entonces al menos 20 mil espectadores (...) El escenario de arena era dividido en diferentes estadios de escalones y niveles y amplios pasillos interseccionando el auditorium, de modo que el lugar *Thing* podría ser también utilizado para exposiciones militares y concentraciones”. Ibid., p. 128.

¹⁹⁸ Inge Stephan, “Literature in the Third Reich” en Wolfgang Beutin, et. al., *A History of German Literature: From the beginnings to the present day*, Londres, Routledge, 1993, p. 492.

Inge Stephan sostiene de nuevo que dichas obras “compartían una forma dramática que constaba de varias tradiciones literarias, mezclando elementos de la tragedia Griega, la obra de misterio medieval, la performance de barroco y el festival clasicista, y las nuevas formas del teatro expresionista y proletario de la República de Weimar”¹⁹⁹. Esta mezcla de diferentes tradiciones y sobre todo “los elementos del teatro revolucionario proletario de la República de Weimar (Piscator) era una trampa para engañar a la audiencia percibir un contenido pseudo-socialista, pseudo-revolucionario en la política del fascismo, incluso en sus formas literarias”²⁰⁰.

La noción de una unidad nacional dirigida bajo el espectáculo masivo es, como dice Susan Sontag el “Ideal fascista” cuya tarea es “movilizar todos en una especie de gesamtkunstwerk nacional: convirtiendo toda sociedad en un teatro. Este es el modo más extremo donde la estética deviene una política. Se convierte en una política de mentira”²⁰¹.

La identificación del público con los protagonistas, transformados en una masa de “*visionarios comunes*”²⁰², se exhibe de modo parecido en las producciones cinematográficas. Benjamin comenta al respecto: “La radio y el cine no sólo transforman la función del interprete profesional, sino igualmente la función de aquel que, como lo hace el hombre político, se interpreta a sí mismo ante estos medios (...) persigue la exhibición (...) De ello resulta una nueva clase de selección, una selección ante el aparato, de la que salen triunfadores el campeón, la estrella y el dictador”²⁰³. La masa se identifica con ellos “podría encontrar un rostro y una voz (...) Un rostro con ojos que parecía devolver su mirada y una voz que parecía dirigirse a uno directamente”²⁰⁴ como observa Samuel Weber.

¹⁹⁹ Ibid., p. 493.

²⁰⁰ Ibid., p. 493.

²⁰¹ Maxime Bernstein y Robert Boyers “Women, the Arts, & the Politics of Culture: An interview with Susan Sontag”, en *Cversations with Susan Sontag*, Nueva York, University Press of Mississippi, 1995, p. 60.

²⁰² Paul Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, París, Cahiers du cinéma/Etoile, 1984 (ed. ingl. *War And Cinema. The Logistics of Perception*, Londres, Verso, 1989, p. 54).

²⁰³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 107.

²⁰⁴ Samuel Weber, “Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin” en Alan Cholodenko (ed.), Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 101.

La estrategia del fascismo es la de lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman una “máquina abstracta de rostrificación (...) el poder político que pasa por el rostro del jefe, banderolas, iconos y fotos, incluso en las acciones de masa; el poder del cine que pasa por el rostro de la estrella y por el primer plano; el poder de la tele (...) En todos estos casos, el rostro no actúa como individual, la individuación es el resultado de la necesidad de que haya rostro. Lo que cuenta no es la individualidad del rostro, sino la eficacia del cifrado que permite realizar, y en qué casos. No es una cuestión de ideología, sino de economía y de organización de poder”²⁰⁵.

El filme es otro de esos medios utilizado por el fascismo y cobra su mayor expresión masiva dirigida “*hacia una estetización*”. Una vez más Goebbels, el 28 de marzo de 1933, en Kaiserhof, declarando a sí mismo como “amante apasionado del arte cinematográfico”²⁰⁶ señala:

*La crisis en el filme es más bien espiritual (...) El filme alemán puede convertirse en el poder del mundo cuyo límite es todavía hoy enteramente inimaginable (...) Cuando más profundamente revela un filme los contornos volkisch, mayores serán las posibilidades de conquistar el mundo*²⁰⁷

*El arte es solamente posible cuando está enraizado en la tierra Socialista Nacional*²⁰⁸.

Se hace evidente que la aplicación de los medios tecnológicos por el régimen nazi, apuntaba a un orden espiritual, a la conservación de los cultos rituales heredados, en fin, a la movilización de “obras de arte -incluyendo la fotografía y el filme- a la vez hacia la producción de una comunidad orgánica y la formación de esta comunidad (la gente o nación alemana) como propia obra de arte”²⁰⁹.

²⁰⁵ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, París, Minuit, 1980 (ed. cast. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp.180-181).

²⁰⁶ Josef Goebbels, “Dr. Goebbel’s Speech at the Kaiserhof on March 28, 1933”, en Richard W. McCormick y Alison Guenther-Pal (eds.), *German Essays On Film*, vol. 81, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2004, p. 154.

²⁰⁷ *Ibid.*, 154-155.

²⁰⁸ *Ibid.*, 156.

²⁰⁹ Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, op. cit., p. 45.

La noción de que la política es un arte o como dice Goebbels “los prejuicios políticos pueden efectivamente ser incluidos en una obra de arte” y adquirir el significado de una “excelente obra de arte”²¹⁰ desmantela claramente, la producción de una “expresión” controlada y manipulada.

Como sostiene Kempton Mooney: “El arte debía ser utilizado para dar a la cultura alemana un significado de fuerza, y en particular, para ayudar a reconstruir la noción del guerrero alemán (...) pero también era la creencia real de que el arte reflejaba, y aún más determinaba, la vida moral y el valor de la nación y su gente”²¹¹.

Esta “excelente obra de arte”, se pone de manifiesto en las películas propagandísticas de Leni Riefensthal, comisionadas por el régimen nazi. Entre otras, en *Triumph des Willens* (1934-35) (*El triunfo de la voluntad*) (5) y *Olympia* (1936)²¹² (*Olimpia*) (6), se proyecta precisamente la monumentalidad artística inherente en la ideología del fascismo. El primer filme documenta la concentración del Partido en Nuremberg, y el segundo, los juegos olímpicos de 1936, en Berlín.

²¹⁰ Josef Goebbels, “Dr. Goebbels’ Speech at the Kaiserhof on March 28, 1933”, op. cit., p. 154.

²¹¹ Kempton Mooney, “Degeneration in World War II Germany”, en *Art Criticism*, núm. 1, vol. 17, 2001, pp. 75-76.

²¹² Susan Sontag en su texto “Fascinating Fascism” (1974), se refiere a la obra de Riefenstahl y señala que aparte de estas dos principales producciones, fue su película “*La victoria de la fe (Sieg des Glaubens)*, 1933) que celebraba el primer congreso del Partido Nacional Socialista después de que Hitler tomara el poder” y “*El día de la libertad: nuestro ejercito, 1935 (Tag der Freiheit: unsere Wehrmacht, 1935)*, que muestra la belleza de los soldados”. Susan Sontag, “Fascinating Fascism” (1974), en Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, Nueva York, Picador, 2002 (ed. cast., “Fascinante fascismo”, en *Bajo el signo de saturno*, Barcelona, Random House Mondadori, 2007, p. 94). En lo que concierne a su posterior libro fotográfico publicado bajo el título *Los nuba*, un libro que se asocia igualmente con la ideología del fascismo, Sontag sostiene: “El sesgo particular de Riefenstahl se revela en su elección de esta tribu y no de otra: un pueblo al que describe como agudamente artista (cada cual posee una lira) y hermoso (los hombres nuba, observa Riefenstahl, «tienen una complexión atlética rara en cualquier tribu africana»); dotados como están con «un sentido mucho más fuerte de las relaciones espirituales y religiosas que de los asuntos mundanos y materiales», su principal actividad, insiste Riefenstahl, es ceremonial. Los *nuba* trata de una idea primitivista: es el retrato de un pueblo que subsiste en pura armonía con su medio, no tocado por la «civilización»”. Ibid., pp. 102-103. La obsesión de Riefenstahl en la belleza absoluta, se refleja también en su filme *Olimpia* cuyas dos partes se dividen en el *Fest der Völker (Festival del pueblo)* y en el *Fest der Schönheit (Festival de la belleza)*.

En ambos filmes, tanto la estética como la parte técnica forman parte de una super-producción, basada en el culto de la belleza, en el poder y la fuerza del cuerpo alemán. Riefenstahl escribe sobre su filme de los juegos olímpicos en 1937: “la solidez y la belleza de la juventud del mundo han encontrado una forma cinemática que es digna del alto espíritu de los juegos olímpicos. Puede que el filme plazca a millones de gente en todo el mundo a medida que hace visible los ideales y la fuerza que la ciudad olímpica de la nueva alemania proporcionó con un escenario tan inolvidable”²¹³. La estética de las películas nazis son “epopeyas sobre la comunidad acabada, en que la realidad diaria queda trascendida mediante un autocontrol y una sumisión extáticos; tratan del triunfo del poder”²¹⁴.

No es extraño que en *El triunfo de la voluntad*, los planos panorámicos por un lado, y el zoom enfocado a los rostros de la masa por otro lado, tomen la forma de la siguiente frase de Rudolf Hess quien grita a la multitud en el estadio: “¡Alemania es Hitler y Hitler es Alemania!”²¹⁵. En esta fantasmagoría de las concentraciones del Partido, acompañadas de luces y música²¹⁶, y capturadas por la cámara de Riefenstahl, la masa *adquiere* un rostro histórico.

²¹³ Leni Riefenstahl, “May the Strength and Beauty of Youth Have Found Cinematic Form”, en Richard W. McCormick y Alison Guenther-Pal (eds.), *German Essays On Film*, op. cit., p. 160. Riefenstahl remite a los filmes de las concentraciones del congreso con el siguiente modo: “Las preparaciones para el congreso han sido fijadas en relación con una obra preliminar en el filme -es decir que, el evento ha sido organizado en cierto modo como si se tratara de una performance teatral, no sólo como un partido popular, pero también para proporcionar el *material* para el filme de propaganda (...) *todo ha sido decidido haciendo referencia a la cámara*”. Citado por Paul Virilio, *War and Cinema...*, op. cit., p. 55.

²¹⁴ Susan Sontag, “Fascinante fascismo”, op. cit., p. 103

²¹⁵ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, op. cit., p. 218. Lutz Koepnick, indica que la equivalencia entre lo visual y lo verbal en las películas de propaganda del régimen nazi está presente: “En su intento de convertir de nuevo la reproducción mecánica en aurática, cineastas como Riefensthal no mucho menos, deseaban a circunscribir las imágenes cinemáticas y reorganizar lo visual en términos de certezas putativas de lo verbal, del discurso y del significado proposicional. La imagen aquí se convierte en palabras mediante otros significados”. Lutz Koepnick, *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007, p. 183.

²¹⁶ “Como Wagner, los cineastas nazis esperaban a crear espectáculos de audiencia cuyos efectos unificados podrían falsificar experiencias contradictorias en fantasías de reconciliación. Representaban el sonido sincronizado alrededor de 1930 como una ventana que permitía una identificación empática e inmersión sensorial”. *Ibid.*, p. 175.

Como observa Susan Sontag, en “*El triunfo de la voluntad*, el documento (la imagen) no sólo es el registro de la realidad sino que es una razón por la que la realidad se ha construido, y debe, a la postre, reemplazarla”²¹⁷. Por esta razón, Benjamin comenta con respecto al rostro histórico que asume la masa a través de las películas, la fotografía, y en general a través de las técnicas de reproducción que:

*La vida de las masas ha sido desde siempre decisiva para el rostro de la historia. Pero esto: que las masas hagan, expresa de manera consciente, y como si fueran los músculos de ese rostro, la mímica del mismo, es un fenómeno completamente nuevo. Es un fenómeno que se hace patente de muchas maneras, y de una especialmente severa en lo que respecta al arte*²¹⁸.

La manera en que se escenifica esta “excelente obra de arte” seductora hace que las masas sean incapaces de “pensar en sí mismas y en sus necesidades, al ser extinguidas como individuos de modo que ya no son equipados para confrontarse con la manipulación y el abuso”²¹⁹. Es en este punto en que la “estética permite *anestesiarse* la recepción, “contemplar” la escena con placer desinteresado, incluso cuando esa escena es la preparación ritual de toda una sociedad para un sacrificio ciego y, en última instancia, para la destrucción, el asesinato y la muerte”²²⁰.

²¹⁷ Susan Sontag, “Fascinante fascismo”, op. cit., p. 100.

²¹⁸ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 114.

²¹⁹ Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, op. cit., p. 494.

²²⁰ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, op. cit., p. 218. De modo similar Wolf Lepenies, sostiene: “Era más a través del ritual que a través de la creencia que el fascismo alemán era capaz de hechizar una estética poderosa”. Wolf Lepenies, *The Seduction of Culture in German History*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2006, p. 42. Hitler percibía la organización de la propaganda de este modo: “el organizador tendrá que ser ante todo un psicólogo (...) Un agitador, capaz de difundir una idea en el seno de las masas, será siempre un psicólogo, aun cuando él no fuese sino un demagogo. En todo caso, el agitador podrá resultar un mejor Führer que un teorizante abstraído del mundo y extraño a los hombres. Porque guiar quiere decir: saber mover masas”. Adolf Hitler, *Mi lucha. Mein Kampf: Discurso desde el delirio*, Barcelona, Fapa Ediciones, 2004, p.217.

Siegfried Kracauer, en su texto “Das Ornament der Masse” 1927, (“El ornamento de la masa”), prescribe de modo explícito el “ornamento masivo” que más tarde el régimen nazi dirigirá. Como sostiene Kracauer, el ornamento masivo es el “reflejo estético de la racionalidad”, y “cuando más se aleja su contexto de otro meramente lineal, más se sustrae a la inmanencia de la conciencia de sus creadores. Pero no por eso la figura se abarca desde una mirada más decisiva, pues nadie la miraría si frente al ornamento no estuviese sentada la masa de espectadores que se comporta estéticamente con relación a él y que no representa a nadie”²²¹. Benjamin describe el modo en que dicha “anestesia” e hipnosis, se lleva a cabo:

La reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas. En las grandes festivales, en las concentraciones gigantescas, en los actos masivos de orden deportivo y en la guerra-que alimentan todas ellas al aparato de filmación- la masa se mira a sí misma cara a cara. Este hecho, cuyo alcance no necesita resaltarse, está en estrecha conexión con el desarrollo de la técnica de grabación y reproducción. Los movimientos de masas se representan por lo general más claramente ante el aparato que ante la mirada. Muchedumbres de cientos de miles se dejan captar de mejor manera si es a vuelo de pájaro. Y si esta perspectiva es también accesible para el ojo humano como lo es para el aparato, de todas maneras la imagen que el ojo saca de ella no puede someterse a una ampliación, como sí lo puede la imagen grabada. Lo que quiere decir que los movimientos de masas, y entre ellos la guerra en primer lugar, representan una forma del comportamiento humano que se corresponde de manera muy especial con el sistema de aparatos”²²².

Es mediante la dimensión del espectáculo de la política del fascismo -sea a través de las concentraciones del congreso, de la presentación teatral de *Thingspiel*, o de los juegos olímpicos- que la masa, según Benjamin “mira a sí misma cara a cara”. Mira cómo su mirada deviene un espejo, cómo su rostro aurático adquiere una supuesta identidad, mediatizada a través de las técnicas de reproducción. Cómo su voz se reproduce y se repite volviéndose un eco que retorna a su vez en sí mismo.

²²¹ Siegfried Kracauer, “Das Ornament der Masse” (1927), en *Frankfurter Zeitung*, núm. 9/10 junio 1927 (ed. cast., “El ornamento de la masa”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos...*, op. cit., pp. 54-56.

²²² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., p. 112.

En oposición a la masa metropolitana en la poesía de Baudelaire que es anónima, invisible, que está en todas partes y en ninguna, y cuyos “ojos” ya han “perdido la capacidad de mirar”²²³ atrás, de devolver la mirada, el rostro masivo del fascismo, el rostro narcisista que se ofrece a la masa, está al contrario, omnipresente. Puede mirar a sí misma en todas partes. Para Benjamin los ojos de la masa en Baudelaire -que ya no pueden devolver la mirada, ya no son orgánicos- han sido sustituidos por los de la cámara.

Al contrastar el rostro anónimo de la masa en Baudelaire con el rostro personificado y narcisista del fascismo, Benjamin, enfatiza la ficticia comunidad *orgánica* que su rostro exhibe. En su texto “Über einige Motive bei Baudelaire” (1939), (“Sobre algunos temas de Baudelaire”), Benjamin define el “aura” con otros términos, aunque parezcan similares a los de sus textos anteriores:

*Lo que en los daguerrotipos se debe haber sentido como inhumano, diríamos incluso como mortal, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente), ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, sin devolverle su mirada. Pero a la mirada le es inherente la expectativa de ser correspondida por aquel a quien se otorga. Si su expectativa es correspondida (...) le sobreviene entonces la experiencia del aura en su plenitud. Novalis juzga que “la perceptibilidad es una atención”. La perceptibilidad de la que así habla no es otra cosa que la del aura. La experiencia del aura consiste, por tanto, en transponer un modo de reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno quiere decir dotarlo de la capacidad de alzar la vista. A lo cual corresponden los hallazgos de la *mémoire involontaire* (...) Refuerzan así un concepto de aura que abarca “la manifestación irrepetible de una lejanía”²²⁴.*

²²³ Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, núm. 1/2, vol. 8, 1939 (ed. cast., “Sobre algunos temas de Baudelaire”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, op. cit., p. 150.

²²⁴ Ibid., pp. 147-148. Miriam Hansen, señala que: “La mirada de la naturaleza parece ser devuelta, sin embargo, no refleja el sujeto en su presente, en su identidad consciente, sino que nos confronta con otro yo, nunca visto en un estado despierto”. Miriam Hansen, “Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology””, en *New German Critique*, núm. 40, 1987, p. 188.

En la era de la reproductibilidad técnica, la experiencia del “aura” en Baudelaire, es la “de un deseo que la de una realidad única y inalcanzable” pero este deseo “permanece incumplido”²²⁵. Los ojos de la masa ya no son los de un ser humano, sino los de un objeto ya mecanizado. Y es en este sentido que Benjamin cuestiona mediante la poesía de Baudelaire, la aparente interactividad humana o la forma orgánica del rostro fascista.

La mirada inorgánica de la cámara que sustituyó la mirada orgánica del ser humano según Samuel Weber, se comporta de este modo: “lo que tiene de peculiar este ojo es que siempre está listo, siempre está preparado (apparare), para absorber y ocuparlo todo sin mirar nunca atrás. Los aparatos de grabación, visuales o de audio, lo absorben todo pero nunca miran atrás, nunca devuelven la mirada. Parpadea pero nunca guiña. En cambio, lo que hace es arrestar y separar y reproducir lo ‘aquí y lo ahora’ una y otra vez en una serie de imágenes proliferadas que van aquí y allí, una masa de imágenes que no pueden detenerse incluso si son ‘fotografías instantáneas’ ”²²⁶.

Para Benjamin, Baudelaire nos ofrece la realidad de un inconsciente colectivo de la masa. El fascismo ofrece una re-integración del aura, un rostro a la amorfa masa, una supuesta concentración de sus poderes. Pero simultáneamente desintegra el aura, desfigura la singularidad de su rostro, ofreciendo un rostro abstracto, anónimo e inorgánico. Dispersa su centro en una multiplicidad de rostros amorfos. Reconstruye un mito para de-construirlo, da a las masas una mirada que simula la reciprocidad, una mirada que lo que ve en realidad es nada más que una apariencia.

²²⁵ Samuel Weber, “Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”, op. cit., p. 100. Pero, esta mirada aunque no pueda mirar atrás, “aún ve”, y así “una diferente especie de aura emerge: éste de la singularidad que ya no es única, ya no es el *otro* de la reproducción y repetición, sino su más íntimo *efecto*. Lo que Benjamin llama el ‘declive del aura’, no emerge aquí como una simple eliminación, sino como su alteración, que sin embargo, vuelve a repetir lo que siempre ha sido el aura: *la despedida singular del singular* cuya singularidad ya no es la de un momento único, sino la de una réplica póstuma”, Ibid., pp.104-105.

²²⁶ Ibid., p. 100. En la misma línea, Diarmuid Costello, remite a la experiencia de la mirada no devuelta que Benjamin observa en el texto de Baudelaire: “Al igual que las oportunidades para encontrar a los otros de este modo se disminuyen, mediante el uso aumentado de las tecnologías reproductivas, lo mismo ocurre con nuestras oportunidades para encontrar uno al otro como personas”. Diarmuid Costello, “Aura, Face, Photography: Re-Reading Benjamin Today”, en *Walter Benjamin and Art*, Londres, Continuum, 2005, p. 181.

El fascismo “reinstala el aura del mundo-imagen mediante los mismos medios que lo debilitan (...) a través del uso de los medios, sobre todo el filme, lo que es en su estructura interior dispersada y distraída se le da una forma, una modelación, una voz y un rostro. Los aparatos reproductivos que crean la masa como un fenómeno dispersado y anónimo- o más bien- como un movimiento que en realidad no va a ningún lado- al mismo tiempo reinstauran la apariencia del rostro de esta amorfa masa. Lo mismo se podría decir tanto por su voz como por su cuerpo”²²⁷.

Lo que se mantiene en este movimiento masivo del fascismo es lo que llama Weber lo “*mediauric*: flashes y sombras auráticos que no solamente se producen y se reproducen por los medios, sino que ellos mismos *son* los medios, a medida que permanecen en lugares que son literalmente intermediarios, en los intersticios de un proceso de reproducción y de grabación -*Aufnahme*- que es sobre todo un movimiento masivo de colección y dispersión”²²⁸.

Lo que está condenado en la era de la reproductibilidad técnica no es el aura como tal, sino el aura del arte como *obra* de representación. La estetización política de Hitler bajo el uso de la tecnología culmina en otra expresión que hace de ella una ‘obra de arte total’, es decir la de una ‘guerra total’: “sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad (...) Este es, al parecer, el momento culminante del *l’art pour l’art*. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”²²⁹.

²²⁷ Samuel Weber, “Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”, op. cit., pp. 102-103.

²²⁸ Ibid., p. 106. Ante esta proximidad distante o esta distancia que permanece próxima, Benjamin señala que “Las palabras también pueden tener su aura. Karl Kraus lo ha descrito de este modo: “Cuando más de cerca se mira una palabra, desde tanto lejos nos mira ella”. Walter Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire”, op. cit., p. 148.

²²⁹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., pp. 96-97, 98-99.

Benjamin encuentra esta forma estética de la guerra en el manifiesto de Marinetti:

Nos hemos expresado contra la calificación de la guerra como antiestética (...) la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas (...) Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica (...) sean iluminados por ellos²³⁰.

²³⁰ Ibid., p. 97. Sobre la relación entre la guerra y la tecnología véase Walter Benjamin, “Teorías del fascismo alemán” (1930), reseña de la colección de ensayos «Guerra y guerreros» editado por Ernst Jünger (1930), en *Illuminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto J. Blatt Weinstein, Madrid, Taurus, 1991, pp. 47-58. Sobre la fotografía y la guerra, véase Ernst Jünger, “Photography and the “Second Consciousness”. An excerpt from On Pain”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Aperture, 1989, pp. 207-210. También su texto, “War and Photography”, en *New German Critique*, núm. 59, 1933, pp. 24-26 (Número especial sobre Ernst Jünger) y en el mismo volumen, “On Danger”, pp. 27-32. (Reeditado en Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Source Book*, Nueva York, University of California Press, 1995, pp. 369-372). Sobre la teoría de la guerra tecnológica de Jünger, véase, el artículo de Anton Kaes, “The Cold Gaze: Notes on Mobilization and modernity” en *New German Critique*, núm. 59, 1933, pp. 105-117.

4.2. Siegfried Kracauer. Fotografía y memoria

El análisis crítico social de Siegfried Kracauer sobre la modernidad, se apoya en la experiencia que ofrece la metrópolis a través de la industria del espectáculo, de los cultos de distracción de las multitudes. La obra de Kracauer constituirá una de las contribuciones más importantes en la teoría social en la Alemania de Weimar de los años veinte y treinta. Sus amistades con Walter Benjamin, Theodor Adorno y Ernst Bloch entre otros (han sido unos de los miembros más destacados del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt- la llamada Escuela de Frankfurt), han sido mantenidas tras su exilio en Francia y más tarde en Estados Unidos.

El interés de Kracauer se centra en las transformaciones y en las consecuencias que la vida moderna introdujo en el modo de concebir el espacio-tiempo de la vida cotidiana. En los cambios de las relaciones sociales, culturales y políticas. En palabras de David Frisby, han sido la “experiencia discontinua del tiempo”, el “espacio y la casualidad, como fenómenos transitorios, fugaces y fortuitos o arbitrarios”²³¹, los que han dibujado la base de su investigación suspendida entre las historias generales y concretas, entre el tiempo cronológico y fragmentado, o lo que llama Kracauer “las macro y micro historias” del presente, de límites “fluidos”²³². Esta imagen de fragmentos que tanto Walter Benjamin como Kracauer examinan en sus estudios de la cultura moderna, parece identificarse correspondientemente con la imagen del pasado y con la del presente²³³. En este capítulo, nos centraremos en la modalidad bajo la cual Kracauer aborda específicamente el papel del medio fotográfico y su relación con la memoria histórica.

²³¹ David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge y Oxford, Polity Press en asociación con Basil Blackwell, 1985 (ed. cast., *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992, p. 24).

²³² Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, Nueva York, Marcus Wiener Publishers, 1995, p. 105.

²³³ Como señala Miriam Hansen: “El análisis de Kracauer se centra en el presente” mientras que Benjamin “proyecta las problemáticas de la cultura masiva, del arte, y la tecnología del siglo XIX”. Miriam Hansen, “America, París, the Alps: Kracauer (and Benjamin) On Cinema and Modernity”, en *Cinema and the Invention of Modern Life*, Londres, University of California Press, 1995, p. 379.

Pero, antes de examinar esta relación que empieza a formularse en el texto “Die Fotografie” 1927, (“La fotografía”) y extenderse más tarde en su *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit* (1960) (*Teoría del cine. La redención de la realidad física*) y reconsiderarse de un modo más positivo en 1969, en su última obra publicada en inglés tres años después de su muerte bajo el título *History: The Last Things Before The Last*, nos detendremos en el contexto histórico donde la producción de su crítica de la modernidad emerge.

Entre 1920 y 1933, tras sus estudios en la arquitectura y filosofía, Kracauer empezó a escribir en el periódico *Frankfurt Zeitung* y fue encargado de la sección política y cultural en Frankfurt y luego en Berlín. Sus análisis incluían diferentes temas sobre los eventos de la vanguardia política, literaria y artística de la Alemania de Weimar, enfocados desde una mirada filosófica, sociológica y cultural.

Durante este período publica su estudio *Der Detektiv Roman. Ein philosophische Traktat (La novela policíaca 1922-1925)* y *Die Angestellten, (Los oficinistas 1930)*, que abordan críticamente la racionalización de la modernidad. En *Los oficinistas*, Kracauer se ocupa de dibujar un retrato de la luminosa metrópolis de Berlín, de la ‘cultura’ de los oficinistas. Benjamin en su reseña sobre el libro de Kracauer, señala que éste: “se asemeja a las imágenes compuestas surrealistas que no sólo caracterizan los sueños (como hemos aprendido de Freud) y el mundo sensual (como hemos aprendido de Paul Klee y Max Ernst), sino también definen nuestra realidad social (...) su preocupación no está en los individuos, sino en la composición de una masa homogénea y en las circunstancias que ésta se ve reflejada”²³⁴. Mientras que en *La novela policíaca*, define a la vez “el mundo irreal de las fuerzas formales y el contorno del mundo de la realidad y sus esferas”²³⁵.

²³⁴ Walter Benjamin, “Review of Kracauer’s *Die Angestellten*” en Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 2, Part 1, 1927-1930, Cambridge, Mass., y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 356. Kracauer se dirige a la “micro” historia de la vida de los oficinistas de Berlín, a este grupo masivo cuya experiencia ordinaria hasta ahora había sido imperceptible, con el fin de, revelar su inconsciente organización incorporada en un espacio-tiempo vacío. Kracauer definirá “su posición real en la sociedad”. David Frisby, *Fragmentos de la modernidad...*, op. cit., p. 297.

²³⁵ David Frisby, “Between the Spheres: Siegfried Kracauer and the Detective Novel”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 9, 1992, p. 7.

A partir de 1933, tras el ascenso de los nazis al poder, Kracauer y su mujer se exilian a París del mismo modo que su amigo Walter Benjamin. Sin embargo, en 1940, Benjamin ante la imposibilidad de cruzar las fronteras de España para fugarse a Nueva York, se suicida. Un año más tarde Kracauer junto a su mujer conseguirá emigrar a Nueva York, siguiendo su carrera como escritor y miembro del Museo de Arte Moderno, de la Fundación Bollingen, del Departamento de Estado y del Instituto de la Investigación Social.

El libro, *Von Caligari zu Hitler* (1947), (*De Caligari a Hitler*), o el *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit* (1960) (*Teoría del cine. La redención de la realidad física*), el *Das Ornament der Masse* (1963), (*El ornamento de la masa*), una recopilación de sus escritos de Weimar y su última obra, *History: The Last Things Before The Last* (1969), son algunas de sus publicaciones destacadas durante su exilio en Nueva York.

La recopilación de sus escritos de Weimar producidos durante su estancia en el periódico *Frankfurt Zeitung*, alberga diferentes temas, entre otros, sobre la fotografía y el cine y reseñas sobre George Simmel (que ha sido uno de los profesores de Kracauer) Franz Kafka o Walter Benjamin²³⁶.

²³⁶ Cabe añadir que Kracauer había publicado reseñas sobre diferentes ensayos y libros de Walter Benjamin en *Frankfurt Zeitung*. La más conocida de éstas ha sido sobre su libro *Einbahnstraße* (1928) (*Calle de dirección única*). En este libro Benjamin, como apunta Kracauer “combina pensamientos de las fuentes más diversas de la vida personal y pública. Escogiendo unos ejemplos al azar: curiosas descripciones de sueños, escenas de infancia, y numerosos cameos dedicados a lugares ejemplares de improvisación (como ferias y puertos), cuyos contornos delicados son reminiscencias de bajo-relieves (...) para Benjamín, el conocimiento surge de las ruinas. De este modo, no se trata aquí de un intento de redimir al mundo vivido; al contrario, el meditador redime a los fragmentos del pasado”. El deseo de Benjamín es “despertar el mundo de su sueño”. Siegfried Kracauer, “On the Writings of Walter Benjamín”, en Thomas Y. Levin (ed.), *Siegfried Kracauer. The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 1995, pp. 262-264. En este comentario se puede ver la propia preocupación de Kracauer, que se relaciona con el espacio inconsciente de la modernidad, la pérdida de la memoria que la experiencia de la modernidad promete a través de una composición de imágenes surrealistas, frenéticas, lúdicas, que “distraen” a las masas.

Kracauer como “filósofo cultural”, “sociólogo” y “poeta”²³⁷, examina los fenómenos del mundo material, de la cultura popular de las masas, las imágenes de “interés estético”²³⁸ que ella produce. Estas imágenes que aparentan triviales y tan familiares, y sin embargo, carentes de significado definen el propio proceso de la organización capitalista. El mundo para Kracauer, escribe Miriam Hansen: “no es una realidad allí fuera, intangible, objetiva, sino una realidad histórica alienada, una realidad que comprende ambas, una naturaleza humana e inhumana”²³⁹.

La equivalencia entre lo familiar y lo ajeno, lo natural y lo artificial, lo concreto y lo general, lo humano y lo inhumano, la conciencia y la inconsciencia, la subjetividad y la objetividad, es la que engloba el mundo de la “masa moderna”²⁴⁰ y, la que toma un lugar central en el pensamiento intelectual de Kracauer. La correspondencia manifestada entre el proceso de la producción e intercambio de la organización capitalista y el de las masas del espectáculo integradas en una “realidad histórica alienada”, se revela de modo ejemplar, entre otros, en su ensayo “Das Ornament der Masse” (1927), (“El ornamento de la masa”).

²³⁷ Aunque Kracauer fue considerado como uno de los mayores críticos del cine comenta en una ocasión que “no soy tanto una persona del cine, sino más bien un filósofo cultural, o un sociólogo, y también poeta”. Citado por Thomas Levin, “Introduction”, en Thomas Y. Levin (ed.), *Siegfried Kracauer. The Mass Ornament...*, op. cit., p. 3.

²³⁸ Kracauer alude a las imágenes que la industria del espectáculo produce: “Hace tiempo que estos espectáculos, que no están escenificados sólo por las *girls* y los asistentes al estadio, se han transformado en una forma fija de entretenimiento, es decir, han adquirido vigencia *internacional*. El interés estético está dirigido hacia ellos”. Siegfried Kracauer, “Das Ornament der Masse” (1927), en *Frankfurter Zeitung*, núm. 9/10 junio 1927 (ed. cast., “El ornamento de la masa”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 52).

²³⁹ Miriam Hansen, ““With Skin and Hair”: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940”, en *Critical Inquiry*, núm.3, vol. 19, 1993, p. 453.

²⁴⁰ “La masa moderna, como una formación social que (...) trasciende los límites de la clase y del estatus, se ha inscrito en la conciencia alemana solamente después de la Primera Guerra Mundial. Si la revolución de 1919 movilizó brevemente la imagen de una masa poderosa y activa, en los años siguientes mostró la creación de una masa, principalmente a través del estigma de la miseria, culminando en 1923 con la gran inflación que extendió la experiencia de la destitución y pérdida mucho más allá de la clase obrera industrial. Durante la efímera fase de la recuperación económica, las masas empezaron a aparecer menos como una masa sufriente y más como una masa consumista -la masa entró en visibilidad como una formación social en los actos colectivos del consumo”. Miriam Hansen, “America, Paris, the Alps...”, op. cit., pp. 377-378.

Este ensayo fue publicado por primera vez en *Frankfurter Zeitung*, en 1927 y posteriormente se incluyó en la publicación de colección de los escritos de Weimar. Es importante cruzar por esta imagería ornamental racionalmente estructurada por la masa puesto que el concepto de la *superficie* ornamental volverá a ocuparle en su texto “Die Fotografie” (“La fotografía”) escrito el mismo año.

Kracauer, observa en “El ornamento de la masa” que el gusto en la sociedad moderna tal como se ilustra en las imágenes de las revistas y en general tal como se configura en la propia ciudad y en el modo del entretenimiento de las masas, ha cambiado. Ha cambiado a tal grado que la memoria histórica anteriormente incorporada en el ornamento arquitectónico que adornaba las fachadas de los edificios de Berlín (una ciudad que para Kracauer constituye la metrópolis de su presente) ha sido borrada en el “nombre de ‘ahora’ ”²⁴¹. En el ‘nuevo’ ornamento de la masa, el individuo se *desintegra* en una *superficie* vacía, impersonal, organizada por pautas, por pequeños puntos que hacen de él una *comunidad ilusoria*, fantasmagórica en cuya base aparentemente *natural* se edifica la estructura del capitalismo.

Como explica el autor: “El lugar que ocupa una época en el proceso de la historia se puede determinar de modo más concluyente a partir del análisis de sus discretas expresiones superficiales que a partir de los juicios que la época hace sobre sí misma, ya que, como expresión de las tendencias de la época, éstos no son un testimonio convincente de la constitución general de la misma. Aquellas expresiones, a causa de su naturaleza inconsciente, garantizan un acceso inmediato al contenido fundamental de que existe o es. Y al revés, su interpretación está ligada a su conocimiento. El contenido fundamental de una época y sus impulsos inadvertidos se iluminan recíprocamente”²⁴².

Kracauer al adoptar una visión microscópica similar a la de las lentes que una cámara fotográfica ofrece, hace visible los fenómenos insignificantes vaciados de su contenido, traduciéndolos en términos de una *superficie*.

²⁴¹ Esther Leslie, “Kracauer’s Weimar Geometry and Geomancy”, en *New Formations*, núm. 61, 2007, p. 42. Kracauer en su texto “Straße ohne Erinnerung” 1932, (“Calle sin memoria”) observa: “Los ornamentos, que formaban un enlace con el pasado, fueron eliminados en muchas casas. Ahora estas fachadas desnudas no tienen nada que las fije en el tiempo. Constituyen el símbolo de un cambio a-histórico que sucede alrededor de éstas”. Citado por Esther Leslie, *Ibid.*, p. 42.

²⁴² Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, *op. cit.*, p. 51.

En otras palabras, se centra en los detalles en cuyo “acceso inmediato”, lo invisible se hace visible. Este “acceso inmediato”, señala Gertrud Koch “se localiza en el inconsciente. El inconsciente contiene la llave de la conciencia que una época histórica puede obtener de sí misma. El inconsciente es el camino principal que la sociedad puede obtener con el propósito de entenderse a sí misma; la superficie es el sueño que la sociedad sueña a sí misma y permite una interpretación de la sociedad. De este modo el sueño ilumina el soñador. Los sueños de la masa en la forma de sus ornamentos”²⁴³.

Es precisamente el “inconsciente óptico” que Walter Benjamin definirá más tarde, en 1931 en su “Kleine Geschichte der Photographie” (“Pequeña historia de la fotografía”), al remitir a la capacidad de la cámara fotográfica de revelar lo que el ojo humano es incapaz de percibir, de hacer visible los detalles microscópicos mediante sus instrumentos específicos²⁴⁴. Detalles que Kracauer examina en la rutinaria vida diaria de la masa popular. Para él las “expresiones superficiales” son las que constituyen la experiencia de la modernidad, las que dibujan simultáneamente una imagen familiar y extraña, detallada y vaga, concreta y abstracta, visible e invisible de la realidad material. En esta amorfa forma, lo que desaparece es “lo interior en el exterior, de la plétora de externalidades juntadas en la *ratio* abstracta”²⁴⁵.

²⁴³ Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction*, Londres, Princeton University Press, 2000, p. 29.

²⁴⁴ Según Benjamin la cámara fotográfica proporciona un *inconsciente óptico* que permite un “acceso inmediato” capaz de poner en relieve lo que anteriormente ha sido oculto: “Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis”. Walter Benjamin “Kleine Geschichte der Photographie” (1931), en *Die Literarische Welt*, 1931 (ed. cast., “Pequeña historia de la fotografía”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 28). Benjamin de igual modo que Kracauer, encuentra el inconsciente óptico en la sociedad, en “el propio mundo material, no fuera, detrás, por encima o por debajo, sino dentro de éste (...) Al igual que el psicoanálisis trata las imágenes del sueño como jeroglíficos visuales o imágenes de puzzle cuyo contenido manifestado debe ser descodificado, Benjamin trata de descubrir en el primer plano fotográfico una técnica para leer el contenido latente *dentro* del lo manifestado, para ver el significado oculto *dentro* de la superficie”. Detlef Mertins, “Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument”, en Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, de-, dis, ex-, vol. 3, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, pp. 207-208.

²⁴⁵ David Frisby, “Between the Spheres: Siegfried Kracauer and the Detective Novel”, op. cit., p. 9.

La popularidad internacional que han tenido estas superficies de la masa del espectáculo industrial, omnipresentes en las revistas y en los periódicos ilustrados, se expande en los lugares más comunes como, por ejemplo, los estadios.

Las chicas de estos espectáculos musicales entrenadas de modo militar, componen a través de sus movimientos *diseñados* de máxima precisión, *formas geométricas*. Ya han dejado de ser individuos, ahora se han transformado en una *masa homogénea* cuyo movimiento “se encuentra en el vacío, es un sistema de líneas que ya no tiene ningún sentido erótico”²⁴⁶. El flujo lineal que forma la masa de *girls* no es una “unidad ética” como lo es para los soldados: “Incluso las figuras no se pueden considerar como accesorio decorativo de la disciplina gimnástica. Las unidades de *girls* entrenan sobre todo para producir un sinnúmero de líneas paralelas y sería deseable que masas humanas cada vez más amplias entrenaran para obtener un modelo de dimensiones impensadas. Al final se encuentra el ornamento, para cuyo «cerramiento» (*Verschlossenheit*) se vacían los elementos contenedores de sustancia”²⁴⁷.

Esta pauta lineal, repetitiva que forma sus cuerpos parece extraerles el alma, convirtiéndolos en cuerpos *inorgánicos* “compuestos por elementos que sólo son piedras de una construcción”²⁴⁸. Estas figuras se transforman en geometrías urbanas cuya articulación lineal vista desde arriba “se asemeja a las imágenes aéreas de los paisajes y de las ciudades en cuanto no emerge del interior de los elementos dados, sino que aparece sobre ellos”²⁴⁹. La alusión de Kracauer a la fotografía aérea pone en relieve la *racionalización de la visión* tal como ha sido empleada de modo ejemplar en la guerra.

El uso de las fotografías aéreas o lo que Paul Virilio llama, la “visión aerotransportada” de los pilotos, desde la Primera Guerra Mundial, contribuyó a la “geometrización de ver”²⁵⁰.

²⁴⁶ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, op. cit., p. 53.

²⁴⁷ Ibid., pp. 53-54

²⁴⁸ Ibid., p. 53.

²⁴⁹ Ibid., p. 54.

²⁵⁰ Paul Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, París, Cahiers du cinéma/Etoile, 1984 (ed. ingl. *War And Cinema. The Logistics of Perception*, Londres, Verso, 1989, pp. 2-18).

Sobre los cambios en la percepción de la realidad, fundados por el empleo de los medios tecnológicos en las estrategias y tácticas militares, Virilio añade: “Desde 1914, la aviación dejó de ser estrictamente un medio de volar (...) Se convirtió en un modo, o quizá incluso en el último modo de *ver* (...) En efecto, el reconocimiento del propio avión, cuya función era suministrar información a las tropas de infantería, dirigir fuegos de artillería o tomar fotografías, adquirió aceptación meramente como un ‘puesto de observación aérea’, casi tan estático como el antiguo globo con sus cartógrafos, lápices y papel”²⁵¹.

Kracauer en su reseña titulada, “neues Bauen” (1927), de modo similar, compara a propósito de la exposición celebrada en Stuttgart, el estilo americanizado que adoptó Mies van der Rohe en su arquitectura al excluir la visión humana empleando el término de la visión aérea de los pilotos²⁵².

Más que una representación de personalidades, de cuerpos orgánicos, el ornamento configurado es para Kracauer nada más que una masa de “grados y círculos” constituidos también de “componentes elementales de la física, como ondas y espirales”²⁵³. Esta es la estructura del ornamento que, aunque las “pautas organizadas por las tropas de la danza y la gimnasia masiva” como dice James Donald, “puede que hayan perdido cualquier conexión orgánica con la naturaleza”, sin embargo “reflejan o, más bien, representan una verdad sobre el presente”²⁵⁴.

Pero cabe añadir que esta verdad no concierne a la masa, no la constituye. La *Ratio* de la tecnología la reduce a una abstracción y no a una conciencia que alberga la razón humana. Lo concreto se disuelve en un espacio-tiempo vacío, intemporal, en una unidad abstracta.

²⁵¹ Ibid., p. 17.

²⁵² Citado por Esther Leslie, “Kracauer’s Weimar Geometry and Geomancy”, op. cit., p. 37.

²⁵³ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, op. cit., p. 54

²⁵⁴ James Donald, “Kracauer and The Dancing Girls”, en *New Formations*, núm. 61, op. cit., p. 51.

La unidad que la ciudad moderna de los cultos de “distracción”²⁵⁵ ofrece, se define como superficie, como pura exterioridad en que la propia masa se refleja. Kracauer observa: “El proceso de la historia es dirimido por la débil y lejana razón contra los poderes *de la naturaleza* que en los mitos dominaban la tierra y el cielo”²⁵⁶. Sin embargo, la oposición entre la naturaleza y la razón o el progreso de la tecnología, no deja de ser arbitraria determinando una alegoría. El supuesto progreso de la razón que instala la ideología de la sociedad contemporánea impuesta por el proceso de la producción material tiende a gobernarse por un “pensamiento *mitológico*”²⁵⁷.

El objetivo de la razón para Kracauer, es “establecer la instauración de la verdad en el mundo. Su reino está prefigurado en los auténticos cuentos de hadas (*Märchen*), que no son historias maravillosas, sino que representan la maravillosa llegada de la justicia. El hecho de que *Las mil y una noches* haya encontrado su camino justamente en la Francia de la Ilustración, el hecho de que la razón del siglo XVIII reconociera la razón de los cuentos de hadas como la propia, tiene un profundo sentido histórico (...) Para servir a la irrupción de la verdad, el proceso de la historia se convierte en un *proceso de desmitologización* que produce la descomposición radical de las posiciones continuamente ocupadas por el elemento natural”²⁵⁸. En este sentido, Kracauer define una “razón enturbiada” que en realidad “no incluye al hombre”²⁵⁹.

²⁵⁵ Kracauer habla de la interconexión entre la superficie, la masa y su fusión en los cultos de distracción, de la ciudad de Berlín en los años veinte y treinta, como el “hogar de las masas”: “el hecho de que los espectáculos dirigidos a la distracción son compuestos por la misma mezcla de exterioridades como el mundo de las masas urbanas (...) el hecho de que estos espectáculos expresan (...) el *desorden* de la sociedad (...) eso es lo que precisamente les permitiría evocar y mantener la tensión que debe preceder lo inevitable y el cambio radical”. Siegfried Kracauer, “Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palaces” (1926), en Thomas Y. Levin (ed.), Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament...*, op. cit., pp. 326-327.

²⁵⁶ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, op. cit., p. 56.

²⁵⁷ Ibid., p. 57.

²⁵⁸ Ibid., p. 57.

²⁵⁹ Ibid., p. 58. La noción de la *exclusión* de lo humano en el ornamento de la masa volverá a aparecer en su libro *De Caligari a Hitler*, donde Kracauer a través de los filmes de la Alemania de Weimar, pone en relieve su carácter *totalitario*. Como dice Karsten Witte, Kracauer “demuestra cómo el cine fascista se sirve de un ornamento de masas del cine monumental expresionista”. Karsten Witte, “Posfascio”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos...*, op. cit., p. 129. Sobre el fenómeno de la masa como un símbolo de las naciones, véase el capítulo de Elias Canetti, “Masa e Historia”, en *Masa y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Pero, sí que incluye una *realidad abstracta*, la cual “ha hecho posible un dominio y un uso de la naturaleza encerrada en sí misma”²⁶⁰. El capitalismo moderno alude a una *realidad mitológica*, “el cuento de hadas sólo se materializa en los restos de las unidades que componen la naturaleza”²⁶¹. El vaivén del pensamiento capitalista entre la abstracción y la concreción del pensamiento mitológico localizada a través del poder de la razón humana, implica su carácter ambiguo. Kracauer nos dirá respecto a esta dualidad: “Visto desde el punto de vista de las doctrinas mitológicas (...) el proceso de abstracción es (...) una adquisición de racionalidad”, mientras que “desde la perspectiva de la razón, el mismo proceso de abstracción se manifiesta determinado por la naturaleza; se pierde en un formalismo vacío”²⁶².

Es en este sentido que, la doble vía del pensamiento contemporáneo por un lado, conduce a un pensamiento abstracto y por otro lado, a una “falsa concreción”²⁶³. Es decir, a una lógica irracional: “cuando más se consolida la *abstractividad*, tanto *menos subyugado* por la razón se encuentra el hombre”²⁶⁴. Por una razón que al instrumentalizarse tanto aparece bajo una forma i-lógica, caótica e irreal. La ratio “no racionaliza demasiado, sino *demasiado poco*”²⁶⁵.

Dicha ambigüedad corresponde con la del ornamento de masas. Como afirma Kracauer: “La estructura del ornamento de la masa refleja la estructura de la situación general presente. Debido a que el principio del *proceso de producción capitalista* no se origina puramente a partir de la naturaleza, debe destruir los organismos naturales que son, para él, un instrumento o una resistencia. La comunidad del pueblo y la personalidad sucumben cuando se exige calculabilidad; el hombre, como mera parte de la masa, puede superar etapas y hacer funcionar máquinas”²⁶⁶. El hombre se reduce a una superficie, se integra en una comunidad sin historia controlada por un proceso de organización mecanizada y militar que se sitúa por encima de la masa como una figura monstruosa.

²⁶⁰ Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, op. cit., p. 58.

²⁶¹ Ibid., p. 58.

²⁶² Ibid., p. 60.

²⁶³ Ibid., p. 60.

²⁶⁴ Ibid., p. 60.

²⁶⁵ Ibid., p. 59.

²⁶⁶ Ibid., p. 54-55.

Kracauer observa que estas pequeñas partículas anónimas y masivas que carecen de identidad, se encuentran en el sistema laboral del Taylor: “En la fábrica, las piernas de las tiller girls serían las manos”²⁶⁷. En su escrito, “Girls und Krise” 1931, (“Girls y crisis”) el autor enfatiza aún más dicha correspondencia:

*Cuando formaban una fila que se movía sin cesar, ilustraban brillantemente las ventajas de la cadena de producción; cuando marcaban el paso a ritmo veloz, sonaba como business, business; cuando levantaban las piernas con precisión matemática, afirmaban alegremente el progreso de la racionalización; y cuando volvían a hacer lo mismo una y otra vez sin nunca romper filas, uno veía mentalmente una cadena ininterrumpida de coches que fluían de las fábricas al mundo y creía saber que la bendición no tendría fin*²⁶⁸.

Estas metáforas que Kracauer emplea, con el fin de poner en evidencia la paradoja del racionalismo, se leen y se hacen visibles viendo sus superficies “desde cerca”, que como señala Esther Leslie “es el único modo en el que los fantasmas pueden destacarse en el espectro visible. Eso equivale a una metodología. Las geometrías de Weimar y las de otras capitales Europeas aparecen racionales, pero, en una inspección más cercana, los fantasmas están al acecho entre las líneas. Estos fantasmas son las huellas de lo que se ha dejado atrás- memoria, espíritu, razón, aspectos de la interioridad humana, percibidos ahora como perdidos”²⁶⁹.

²⁶⁷ Ibid., pp. 55-56. Miriam Hansen, observa que con el sistema de Taylor, “la ratio asumió un rostro mucho más concreto, y más complejo” pero también más “contradictorio”. Miriam Hansen, “America, París, the Alps: Kracauer (and Benjamin) On Cinema and Modernity”, op. cit., p.369.

²⁶⁸ Citado por Karsten Witte, “Posfacio” en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos...*, op. cit., p. 133.

²⁶⁹ Esther Leslie, “Kracauer’s Weimar Geometry and Geomancy”, op. cit., p. 41. En la misma dirección, Miriam Hansen sostiene que “las figuras que traza” Kracauer “son intentos de registrar una multiplicidad de fenómenos que todavía no son nombrados; la imagen del “giro a la superficie” es un esfuerzo de rendirlos una legibilidad”. Estos fenómenos de la vida cotidiana son concebidos por Kracauer como “configuraciones de escrituras, organizadas en figuras crípticas como el “jeroglífico”, “ornamento”, “puzzle”, o “arabesco”. Miriam Hansen, “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, en *Adorno A Critical Reader*, Londres, Blackwell Publishers, 2002, pp. 72-74.

Kracauer se centra en estos impulsos inconscientes y psicológicos de un presente distante, de un presente pasado, en que el propio mundo ya ha adquirido un rostro fotográfico. Un rostro que simultáneamente es familiar y extraño, próximo y distante, presente y ausente, vivo e inanimado. En su ensayo “La fotografía”, escrito el 28 de octubre de 1927, unos meses después que “El ornamento de masas”, la desintegración de la historia humana, la distancia espacio-temporal entre el presente y el pasado y por consiguiente la pérdida de la memoria en el presente, son algunas de las cuestiones que plantean su texto. Y son asociadas con la tecnología moderna del medio fotográfico en cuyo registro Kracauer observa el reflejo de un mundo vacío de significado, distanciado del presente, en oposición a la función de las imágenes de la *memoria subjetiva*.

En su texto, las dos figuras que se ocupan de revelar esta distancia y definir los cambios que la reproducción tecnológica fundamentó en el modo de percibir el espacio-tiempo del presente y del pasado, son dos mujeres. La primera, es una atractiva diva del cine cuya fotografía ilustra la portada de una revista, y la segunda es una abuela no identificada. Como afirma Kracauer: “Así se muestra la diva cinematográfica. Tiene 24 años y posa en la primera plana de una revista, frente al Hotel Excelsior en el Lido. La fecha es septiembre. Quien haya mirado a través de una lupa de las utilizadas en las imprentas habrá reconocido la trama de millones de puntitos que componen a la diva, las olas y el hotel. Pero la imagen no pretende mostrar el entramado de puntos, sino a la diva en el Lido. Tiempo: el presente. El texto situado junto a la foto la califica de demoníaca: nuestra diva demoníaca”²⁷⁰.

La estrella del cine opera como una metáfora del “presente”, de la sociedad moderna, de la época del avance tecnológico y de la técnica de la reproducción, de la moda y del diseño, mientras que la abuela, es la metáfora del pasado, de la historia, de esta ruina tan distanciada y alienada del presente. La diva es reconocida por todo el mundo “debido a que todos ya han visto, en la pantalla, a la original. Está tan bien fotografiada que no se puede confundir con nadie, aunque tal vez sólo sea la doceava parte de *tillergirls*”²⁷¹. Uno de los rasgos fundamentales en el caso de la diva del cine es, su *singularidad*. Los *detalles* que la componen, la convierten en una figura inconfundible que, sin duda, pertenece al presente.

²⁷⁰ Siegfried Kracauer, “Die Fotografie”, en *Frankfurter Zeitung* 72, 1927 (ed. cast., “La fotografía”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos...*, op. cit., p. 19.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

La fotografía de la abuela -realizada en el estudio de un fotógrafo- aunque tiene más de sesenta años de antigüedad en oposición a la de la diva que es actual, todavía “la muestra como una señorita de 24 años”²⁷². La distinción entre una imagen pública y otra privada conduce a otra: entre la memoria colectiva, objetiva y la memoria subjetiva, entre la afirmación ¡Esta es la diva! y la pregunta “¿Así lucía la *abuela*?”²⁷³.

La identidad pública de la diva es expansiva, mientras que la identidad de la abuela se limita al ámbito familiar, al ámbito de la experiencia personal cuyo reconocimiento oscila entre la memoria y la fotografía. Para los padres, esta fotografía “representa a la misma abuela”²⁷⁴, pero para otros, es simplemente la de una desconocida. Si no fuera por la “tradicción oral”, señala Kracauer, la reconstrucción de la historia personal de la abuela no podría ser factible. Sus nietos “saben que en sus años de vejez vivió en una pequeña habitación con vistas al casco antiguo de la ciudad, saben que por entretener a los niños hacía bailar a los soldaditos mecánicos sobre una mesa de cristal”²⁷⁵.

Pero, ¿Quién podría certificar que esta fotografía corresponde a la identidad de la abuela, a su único ser excepto a su familia? ¿Puede la fotografía reconstruir su historia sin reducirla a una generalidad?

²⁷² Ibid., p. 20.

²⁷³ Ibid., p. 20.

²⁷⁴ Ibid., p. 20.

²⁷⁵ Ibid., p. 20. Thomas Levin, comenta que la figura de la abuela en el texto de Kracauer podría asociarse con su propia abuela, la cual, en su obra posterior, la novela autobiográfica titulada *Georg* y escrita en 1934, durante su exilio en París, habita sus recuerdos de juventud. “Su abuela”, como nos dice, “situó ocasionalmente [los soldados] sobre una placa de vidrio y luego dio un golpe por debajo de la superficie con su dedo, con el propósito de provocar un desorden en la tropa”. Citado por Thomas Levin en Thomas Y. Levin (ed.), *Siegfried Kracauer. The Mass Ornament...*, op. cit., p. 354. A pesar de esta posibilidad que se indica, la figura de la abuela, así como la de la madre de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, oscila entre la imagen fotográfica y la memoria, entre lo observado y el observador, entre la objetividad y la subjetividad. Su asociación se basa precisamente en esta oposición que, sin embargo surge dialécticamente. Kracauer en “La fotografía”, no pone de manifiesto esta dialéctica, sólo más tarde, en su último libro *History: The Last Things before the Last*, (1969) afirmará claramente su interrelación *reconsiderando* el enlace de la fotografía con la memoria, de la imagen con la historia.

En oposición a la memoria subjetiva, a las experiencias íntimas que se obtienen y se relatan de una generación a otra, la fotografía es incapaz de revelar la personalidad, la individualidad, la historia personal del sujeto²⁷⁶. Aunque la abuela, en la fotografía tiene 24 años, con el tiempo se disuelve en el anonimato, su recuerdo desvanece. El ‘momento’ *concreto* de su toma fotográfica se convierte en una *generalidad*, y por ende, ella se transforma en “una joven señorita como cualquier otra de 1864. La joven sonríe y sigue sonriendo siempre igual; la sonrisa permanece quieta sin referirse todavía a la vida de la cual fue extraída”²⁷⁷.

El recuerdo del sujeto fotográfico se devora por el tiempo fotográfico, convirtiéndose en una información *dada*²⁷⁸. La mirada se enfrenta a una presencia espectral, a una presencia ausente del presente. La expresión de la abuela, su sonrisa no remite “a la vida de la cual fue extraída”, sino más bien a la muerte, a las ruinas del pasado en cuyo espacio-tiempo vacío e intemporal, lo humano *se excluye*.

²⁷⁶ La imagen de la abuela como dice Janet Harbord “se divide entre los que la pueden suplantar con la imagen de la memoria, y los que no tienen memoria del sujeto. Para los que recuerdan el contexto temporal y la persona, la fotografía invoca un conjunto de asociaciones y contextos que animan y suplementan la imagen. Aquí, la fotografía actúa como un tipo de prótesis sensorial, interactuando con el cuerpo viviente de la memoria. Mientras que para los que están fuera de la estampa temporal de la imagen, la fotografía produce un sentido molesto de distancia que introduce la cuestión de la mortalidad”. Janet Harbord, “Contingency’s Work: Kracauer’s *Theory of Film* and the Trope of the Accidental”, en *New Formations*, núm. 61, op. cit., p. 92.

²⁷⁷ Siegfried Kracauer, “La fotografía”, op. cit., p. 20.

²⁷⁸ Kracauer en la *Teoría del cine*, observa que en el ritual familiar del álbum fotográfico, las fotografías con el transcurso del tiempo pierden su función mnemónica, y se convierten en puros registros: “Sería difícil, en verdad, subestimar la precoz popularidad de las fotos como *souvenirs*. Prácticamente no hay familia que no exhiba con orgullo un álbum atiborrado con las generaciones sucesivas de sus seres queridos situados en diversos ambientes. Con el paso del tiempo, estos *souvenirs* experimentan un importante cambio de significado. A medida que los recuerdos que encarnan se van diluyendo, aumenta su función documental; sus efectos como registros fotográficos eclipsan decididamente su atractivo original como recordatorios”. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1960 (ed. cast., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 43-44).

Para Kracauer, la sonrisa rígida de la abuela corresponde a la de un “maniquí arqueológico que sirve para presentar el traje de época”²⁷⁹. El vestido de aquella época o la sonrisa rígida, no consiguen recuperar ninguna memoria que podría *salvaguardar* su *historia actual*, animar su figura en el presente: “Ante los ojos de los nietos la abuela se diluye en detalles de moda y anticuados (...) Se ríen y al mismo tiempo les invade un escalofrío pues, a través del arte ornamental del traje, a partir del cual ha desaparecido la abuela, les parece percibir un momento del tiempo pasado, del tiempo que transcurre sin retorno”²⁸⁰.

Sin embargo, para Kracauer, no es la abuela la que se vuelve eterna, sino el momento en que ella estuvo presente en el “continuo espacial”²⁸¹. El momento en el “continuo espacial”, sitúa la existencia del sujeto en un presente que ya no existe, en un presente pasado, en un momento petrificado. Y es este presente ya obsoleto e inhumano de las “fotografías viejas” que “producen escalofríos a quien las observa”²⁸². Un “escalofrío” que indica su propia mortalidad, su muerte futura.

Lo que la fotografía consigue es *acumular* memorias insignificantes, memorias que son dadas y por tanto memorias que carecen de una *conciencia actual*. Por esta razón, Kracauer sitúa la fotografía de la abuela en un espacio-tiempo arqueológico, como si se tratara de una reliquia del pasado: “Este maniquí no pertenece a nuestro tiempo; podría colocarse con otros de su especie en un museo, en una caja de cristal, etiquetado “Trajes de 1864”²⁸³. Kracauer, yuxtapone en “La fotografía”, el presente -la circulación pública de la imagen en los periódicos y las revistas donde el propio mundo se observa a sí mismo fotográficamente-, al pasado, al orden privado de la experiencia familiar. Ante el orden tradicional de la figura aurática de la abuela, se observa cómo la experiencia de la realidad del pasado histórico se sustituye o se devora por un presente demoníaco. Es decir por una ‘realidad’ mediatizada, por una actualidad continuamente renovada y asociada con el propio sistema de la moda e integrada en las comodidades abstractas que la economía capitalista produce.

²⁷⁹ Siegfried Kracauer, “La fotografía”, op. cit., p. 21.

²⁸⁰ Ibid., p. 21.

²⁸¹ Ibid., p. 22.

²⁸² Ibid., p. 30.

²⁸³ Ibid., p. 21.

Las dos figuras en su texto, asignan dos realidades diferentes o dos tipos de fotografías distintos: la primera, se reconoce visualmente, mientras que la segunda, se reconoce gracias a la experiencia personal de sus padres. Aunque la fotografía de la abuela nunca podrá alcanzar la imagen pública de la diva del cine ya que su historia se relaciona con una memoria personal, sin embargo su identidad remite a una realidad empírica que certifica su existencia, lo que antes ha sido.

Pero, ¿podríamos decir lo mismo para la estrella del cine? ¿Quién nos podría legitimar su realidad? ¿Qué es lo que en realidad reconoce el mundo de ella? ¿Acaso lo que reconoce es una imagen que remite a otra (a la imagen “original” en la pantalla” del cine)?

Como explica Benjamin Buchloh, en la imagen de la diva:

La proyección libidinal del lector/espectador se ve reorientada hacia una figura femenina que nunca ha conocido y que nunca conocerá más allá de esa representación fotográfica. Su cuerpo ya no es el lugar de la presencia aurática de experiencia vivida y encuentros vividos (como el de la abuela de Kracauer, o la madre de Barthes) sino el cuerpo hecho a partir de una representación producida industrialmente (la estrella femenina) y su reproducción técnica²⁸⁴.

Recordemos que la fotografía de la diva es nada más que una superficie ornamental: “Quien haya mirado a través de una lupa de las utilizadas en las imprentas habrá reconocido la trama de millones de puntitos que componen a la diva”. La fotografía actual, para Kracauer, en oposición a “la presencia aurática de experiencia vivida y encuentros vividos” de la antigua fotografía de la abuela, se reduce completamente a una superficie abstracta, a una superficie en cuyos *detalles ampliados* se desmantela la “naturaleza muda” y la “falsa concreción” que ella esconde, del mismo modo que la imagen del ornamento de la masa²⁸⁵.

²⁸⁴ Benjamin Buchloh, “El atlas de Gerhard Richter: El archivo anónimo”, en V.V.A.A., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, MACBA, 1999, p. 164.

²⁸⁵ De modo similar observemos que en *La cámara lúcida*, Roland Barthes, en su intento de descubrir la esencia de su madre en la fotografía, decide ampliarla para “acceder a lo *que hay detrás*: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa (lo que está oculto es para nosotros los occidentales más «verdadero» que lo que es visible). Desgraciadamente, por

La figura de la diva es una copia de la copia, una reproducción de la reproducción, una imagen fotográfica que alude a otra imagen, a la del fotograma del cine. Kracauer define de este modo la reproducción masiva de la fotografía: “La intención de las revistas es reproducir completamente el mundo accesible al aparato fotográfico; las revistas registran el cliché espacial de las personas, estados y sucesos desde todas las perspectivas posibles. Su procedimiento de elaboración se plasma en el noticiario cinematográfico semanal; es una suma de fotografías”²⁸⁶, de superficies vacías de contenido, vacías de la experiencia del presente.

La fotografía funciona como el sistema de la moda “debido a que no tiene otro sentido que el de la envoltura humana presente, la moderna es traslúcida y la antigua obsoleta”²⁸⁷. La fotografía de la figura de la abuela pasa a ser un objeto pasado de moda, cómico y a la vez escalofriante. Mientras que la fotografía actual “oficia de intermediaria y que es un signo óptico de la diva cuyo conocimiento tiene validez”²⁸⁸. No obstante, al mismo tiempo, la hace consumible, tiene una vida limitada, determinada que inevitablemente tendrá el mismo destino que la fotografía de la abuela.

Esta distancia que la fotografía impone, al acumular momentos fugaces de una configuración espacial se compara con la distancia que el historicismo consigue al interrelacionar los eventos de la realidad desde cualquier perspectiva temporal. Kracauer observa al respecto: “La fotografía ofrece un continuo espacial y el historicismo quiere completar el continuo temporal (...) El historicismo se trata de la fotografía del tiempo. A su fotografía del tiempo correspondería una enorme película que ilustrara completamente los procesos reunidos en dicha fotografía”²⁸⁹.

mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel”. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980 (ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, p. 172). Sobre la relación de la fotografía con la memoria en Barthes y Kracauer, véase Meir Joel Wigoder, “History Begins At Home: Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes”, en *History & Memory*, núm.1, vol. 13, 2001, pp. 19-59.

²⁸⁶ Siegfried Kracauer, “La fotografía”, op. cit., p. 32.

²⁸⁷ Ibid., p. 28.

²⁸⁸ Ibid., p. 27.

²⁸⁹ Ibid., p. 22. Es la acumulación de estos momentos instantáneos de la fotografía que la asocian con el historicismo. Es como dice Inka Mulder-Bach: “la reducción de la realidad a la yuxtaposición y sucesión, a las relaciones espaciales y temporales entre sus elementos”. Inka Mulder-Bach, “History as

Por otro lado, las imágenes subjetivas de la memoria en comparación con la fotografía, no se inscriben en un flujo espacio-temporal homogéneo, sino en un flujo discontinuo, puesto que la memoria “no atiende a las fechas; soslaya los años o dilata la distancia temporal”²⁹⁰. La interrelación de fragmentos, de intervalos discontinuos, es la que reduce la imagen de la memoria a un juego de montaje cinematográfico en cuyas colecciones del pasado, la memoria *selecciona* “lo dado en cuanto significa algo”²⁹¹.

Esta imagen de la memoria, capaz de revelar la totalidad de una persona opera para Kracauer como una imagen inolvidable que “se puede llamar la última, se deben reducir todas las imágenes de la memoria, debido a que sólo lo inolvidable persiste en ella. La última imagen de un hombre es su propia historia (...) se asemeja a un *monograma* que comprime el nombre en una directriz que tiene importancia como ornamento”²⁹².

En la fotografía la historia personal de la persona desaparece, su incapacidad de seleccionar y por el contrario ‘acumular’ montones de momentos insignificantes la convierten en una superficie plana. En oposición a la mera superficie de la fotografía que obstaculiza el conocimiento de la historia -puesto que está condenada a revelar la apariencia de las cosas, al operar de modo *mimético* y *objetivo*-, el arte según Kracauer, lejos de obedecer a una función mimética, ofrece la misma condensación que la memoria.

Libre de la mimesis fotográfica, la pintura es capaz de *atravesar* la superficie con el propósito de buscar la esencia de las cosas ocultas, de salvaguardar la memoria, la historia. Pero, a su vez, las imágenes de la memoria se ven amenazadas por el diluvio de las imágenes tecnológicas, cada vez más incorporadas en los periódicos y en las revistas de la época contemporánea, que a través de su reproducción mecánica operan aparentemente como un recuerdo de lo original.

Autobiography: The Last Things before the Last”, en *New German Critique*, núm. 54, 1991, pp. 139-157. Disponible en línea. <<http://scilib.univ.kiev.ua/doc.php?5388309>> [Consulta 5/02/2007].

²⁹⁰ Siegfried Kracauer, “La fotografía”, op. cit., p. 23.

²⁹¹ Ibid., p. 23.

²⁹² Ibid., p. 24.

Como señala Kracauer: “Sin embargo, en realidad, nunca se persigue la referencia a las imágenes prototípicas de la ración semanal fotográfica. Si esa referencia se ofreciera a la memoria como apoyo, entonces la memoria debería determinar su selección (...) Nunca ha habido un período que supiera tan poco de sí mismo”²⁹³.

Es en este mundo representado *fotográficamente* de la producción capitalista donde se manifiesta “una señal del *temor a la muerte*”²⁹⁴. Las imágenes fotográficas operan como espectros del presente. Pero de un presente que ya es pasado. Un presente que se consume continuamente. Ya está muerto. Esta misma naturaleza proyectada en la fotografía pervive “en la realidad de la sociedad producida por dicho proceso (...) Se puede imaginar, sin duda, una sociedad derivada de la naturaleza muda (...) la naturaleza no aprehendida por la conciencia se sentó a la mesa que ella ha abandonado”²⁹⁵.

No obstante, esta condición podría ofrecer una oportunidad como observa Kracauer al final de su texto. Esta misma “naturaleza muda” de la fotografía es la que en realidad cobra un significado en el “*inventario general* de la naturaleza ya irreducible” y en el “catálogo de colección”²⁹⁶. Nos ofrece una *información* que anteriormente era irreconocible.

Una vez que la historia personal del sujeto haya desaparecido, la comprensión de la realidad física puede ser masivamente legible. Puede que la abuela haya desaparecido, pero como dice Kracauer “se ha conservado el miriñaque”²⁹⁷.

²⁹³ Ibid., p. 32. En este mundo fotografiado y efímero, Inka Mulder-Bach sugiere que el texto posterior de Kracauer, “*Straße ohne Erinnerung*” 1932, (“Calle sin memoria”) debe considerarse como una extensión de su ensayo “La fotografía” en el sentido de que aquí igualmente se cuestiona la ausencia de la memoria, ejemplificada en las calles de Berlín, y especialmente en la avenida Kurfurstendamm. Kracauer señala que el “rostro verdadero” de las calles opera como “la personificación del flujo del tiempo vacío, en que nada puede durar”. Citado por Inka Mulder-Bach, “History as Autobiography: The Last Things before the Last”, en *New German Critique*, núm. 54, 1991, pp. 139-157. Disponible en línea. <<http://scilib.univ.kiev.ua/doc.php?5388309>> [Consulta 5/02/2007].

²⁹⁴ Siegfried Kracauer, “La fotografía”, op. cit., p. 33.

²⁹⁵ Ibid., pp. 35-36.

²⁹⁶ Ibid., p. 36.

²⁹⁷ Ibid., p. 36.

El miriñaque constituye un rasgo histórico, que todavía permanece en la actualidad, remite a una generalidad de modo que “todas las configuraciones espaciales son incorporadas al archivo principal en entrecruzamientos inhabituales y esas configuraciones alejan a la fotografía de la cercanía humana”²⁹⁸.

La fotografía para Kracauer, ha sido la que consiguió por primera vez en la historia que la sociedad se enfrentase a su propio rostro, al vacío de la realidad material y como sostiene Jan Campbell, “Implícitamente en esta confrontación negativa con nuestra alineación es la noción de una especie de reconocimiento activo”²⁹⁹.

Este cambio o el reconocimiento inesperado que se observa al final del texto de Kracauer parece basarse en el nivel transitorio que localiza en la fotografía: del símbolo a la alegoría, de lo concreto a lo general. Si antes el hombre estaba sujeto a la representación simbólica, ahora, como dice Kracauer “con el creciente dominio de la naturaleza la imagen pierde su fuerza simbólica (...) la representación simbólica se convierte en alegoría”³⁰⁰. La alegoría de la naturaleza es la que corresponde a la de la propia fotografía.

Por un lado, la fotografía registra eventos concretos de la historia, hace visible lo invisible y por otro lado, somete estos mismos eventos a una abstracción, a una intemporalidad, donde lo humano se deshumaniza, donde la vida se convierte en una muerte, en una petrificación espacial, en un punto ciego. Este desorden se asemeja al del cine que: “asocia partes y fragmentos a figuras extrañas (...) este juego con la naturaleza fragmentada recuerda al *sueño*”³⁰¹.

Meir Joel Wigoder describe este juego que Kracauer se refiere en “La fotografía”: “El inventario y el catálogo evocan imágenes de fotografías desordenadas esperando a ser clasificadas en millones de cajas archivables. En este revoltijo de imágenes descartadas y sin lugar, se puede encontrar un nuevo orden que permite a la realidad ser examinada de modo crítico por el uso del montaje del film, del collage fotográfico, y por adoptar una aproximación surrealista que hace extraña la realidad”³⁰².

²⁹⁸ Ibid., pp. 36-37.

²⁹⁹ Jan Campbell, “Are Your Dreams Wishes Or Desires? Hysteria as Distraction and Character in The Work of Siegfried Kracauer”, en *New Formations*, núm. 61, op. cit., p. 140.

³⁰⁰ Siegfried Kracauer, “La fotografía”, op. cit., p. 34.

³⁰¹ Ibid., pp. 37-38.

³⁰² Meir Joel Wigoder, “A Family Album: Photography Versus Memory in Siegfried Kracauer’s Writings On Photography”, en *Assaph*, núm. 3, 1998, p. 185.

4.2.1. Fotografía e historia: Una realidad extraña y familiar

En su libro *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, (1960) se recoge de nuevo la paradoja fotográfica enfocada a partir de sus habilidades específicas o básicas relacionadas con las del cine. El cine para Kracauer, es una extensión de la fotografía e insiste que su afinidad descansa en el registro del mundo. Su libro trata de una “estética material” y no de una “estética formal”³⁰³. Las cuestiones que se plantean conciernen al modo en que se consigue el conocimiento de la historia a través del registro de fenómenos efímeros, transitorios organizados en las “construcciones extrañas” que la naturaleza fotográfica del film produce, así como al modo en que se posibilita la “redención de la realidad física”.

El cine dotado de las propiedades específicas de la fotografía se ocupa de “registrar y revelar la realidad física”³⁰⁴. La realidad física o “realidad material”, “existencia física”, “realidad efectiva” [*actuality*] o, “lisa” y llanamente, “naturaleza”, o también “realidad de la cámara” y “vida”³⁰⁵, son términos que para Kracauer definen la habilidad de los medios fotográficos de *revelar* y *cruzar* la “muda naturaleza de la sociedad” recuperando la conciencia del mundo de las cosas.

La experiencia particular que marcó la emergencia de la sociedad de masas fue la “experiencia de la modernidad” -como señala Miriam Hansen- “vivida en el borde de la catástrofe (más que en la trayectoria del progreso tal como se había establecido por décadas) una catástrofe que amenazaba las bases de la existencia diaria. Del trauma de la guerra industrial y la guerra masiva de la Primera Guerra Mundial, la revolución fracasada y los asesinatos políticos; mediante la gran inflación, la racionalización, los debates laborales, y el desempleo masivo; a la re-militarización de la sociedad alemana

³⁰³ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit., p. 13.

³⁰⁴ Ibid., p. 51.

³⁰⁵ Ibid., p.51. Estos medios asumirán la tarea de la “redención estableciendo en primer plano las conexiones de la superficie, las configuraciones fortuitas, la naturaleza no posada y no escrita de la vida cotidiana”. John Allen, “The Cultural Spaces of Siegfried Kracauer: The Many Surfaces of Berlin”, *New Formations*, núm. 61, op. cit., p. 27.

y la ascensión de los Socialistas Nacionales”³⁰⁶, una experiencia “de violencia, inestabilidad, y miedo”³⁰⁷.

Kracauer, en la *Teoría del cine*, escrito después de la catástrofe del Holocausto, durante su exilio en Nueva York, vio en los medios de representación específicamente en la fotografía y en el cine la posibilidad de rescatar el conocimiento histórico. La aproximación objetiva de la realidad física, pondrá en relieve como dice el autor: “La urgencia de aprehender precisamente en su concreción estos fenómenos dados y sin embargo no concretados. El material esencial de la “aprehensión estética” es el mundo físico, incluyendo todo lo que pueda sugerirnos. No podemos pretender abrazar la realidad a menos que penetremos sus capas más bajas (...) la tarea de entrar en contacto con ellas es facilitada en gran medida por la fotografía y el cine, que no sólo aíslan los datos físicos sino que alcanzan su apogeo al representarlos”³⁰⁸.

En la tarea de superar la crisis de la modernidad, se incluía como en otros intelectuales judíos, una visión mesiánica que contenía una esperanza. De nuevo Miriam Hansen observa: “Su proyecto redentor de explorar, registrar, y archivar los fragmentos dispersados de la vida contemporánea fue compuesto por la idea utópica-nihilista que la modernidad debía ser superada- y podría en última instancia superar a sí misma- solamente dándose cuenta completamente de su potencial desintegrado y destructivo”³⁰⁹. Pero ahora, esta esperanza en oposición a sus escritos de los veinte “se basa solamente en una especie de supervivencia, que se forma por los medios reproductivos. (...) la supervivencia implica la ‘vida’ (...) La supervivencia ahora se reinstala con una paradoja esperanza para la vida”³¹⁰.

³⁰⁶ Miriam Hansen, “Introduction”, en Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, Princeton University Press, 1997, p. xi.

³⁰⁷ Ibid., p. xii.

³⁰⁸ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit., p. 366.

³⁰⁹ Miriam Hansen, “Introduction”, op. cit., p. xii. En torno a esta idea “utópica”, véase Miriam Hansen, “Decentric Perspectives: Kracauer’s Early Writings On Film And Mass Culture”, en *New German Critique*, núm. 54, 1991, pp. 47-76.

³¹⁰ Heide Schlupmann, “The Subject of Survival: On Kracauer’s Theory of Film”, en *New German Critique*, núm. 54, 1991, pp. 111-126. Disponible en línea. <<http://scilib.univ.kiev.ua/doc.php?5388307>> [Consulta 5/02/2007].

Como afirma Miriam Hansen: “Lo que Kracauer entendió más que cualquier otro de sus contemporáneos fue cómo una sociedad que “exterioriza” a sí misma en términos de visualidad y visibilidad define lo que permanece represivo, oculto de la vista pública”³¹¹. Para Kracauer, son las imágenes que nos ayudan “a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas”, son las que, “nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material”³¹².

De modo ejemplar, Kracauer observa en la *Teoría del cine*, cómo estos horrores pueden superarse “mirando imágenes” que permiten la confrontación con la conciencia, anteriormente desalojada: “En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado”³¹³.

En esta historia que Kracauer cita de la mitología griega, se revela cómo los “fenómenos dados y sin embargo no concretados” permiten mediante su reflejo visual, la legibilidad de la realidad humana oculta. Permiten que se experimente la realidad de las cosas en una diferente dimensión. No en la de la bruta realidad, sino en la de la experiencia visual que el *espacio* fotográfico y cinematográfico produce.

Podemos saber como son realmente estos *horrores reales* “mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Estas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son como visiones reflejadas en un espejo (...) Las imágenes del horror reflejadas en el espejo son un fin en sí mismo. Como tales instan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad. Al ver las hileras de cabezas de terneros o los montones de cuerpos humanos torturados de los films realizados en campos de concentración nazis, rescatamos al horror de su invisibilidad, de los velos del pánico y la imaginación

³¹¹ Miriam Hansen, “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, op. cit., p. 74.

³¹² Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit., p. 368.

³¹³ *Ibid.*, p. 373.

(...) Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo”³¹⁴.

Solamente enfrendándose a las imágenes de la propia realidad, se puede superar este horror, se puede ver lo que anteriormente era imposible en la realidad. Theodor Adorno señala al respecto: “La primacía de lo óptico en él no es algo innato sino es el resultado de esta relación con el mundo de los objetos”³¹⁵. Una “primacía de lo óptico” que, sin embargo, “no es la propia cosa, sino el medio”³¹⁶. El “medio” a través del cual la redención de la realidad podría ser factible. Las imágenes reflejadas son “un medio para alcanzar un fin”³¹⁷.

Kracauer en la *Teoría del cine* como en su último estudio sobre la historia, aludirá a la obra literaria de Marcel Proust, con el fin de poner de manifiesto la distancia que se requiere en la aprehensión de la realidad de las cosas. En el pasaje que Kracauer cita de *El mundo de los Guermantes*, se puede ver el modo en que el efecto de distancia que establece la fotografía y las memorias objetivas se yuxtaponen a las memorias involuntarias que Proust evoca al ‘ver’ la fotografía de su abuela. De nuevo la figura de la abuela reaparece aquí, pero esta vez, en oposición a su escrito “La fotografía” de 1927, ésta remite al presente.

El narrador Proust, tras su larga ausencia entra en la habitación de su abuela, sin que ella lo supiera, pero lo que ve, no es su ser querido -el ser que él había amado y guardado fragmentos en su memoria-, sino una figura desconocida. Como describe Proust:

Yo me encontraba en la habitación o más bien no me encontraba todavía en la habitación puesto que ella no había advertido mi presencia (...) De mi persona (...) sólo estaba presente el testigo, el observador vestido con abrigo y sombrero, el extraño que no pertenece a la casa, el fotógrafo que ha ido hasta allí para tomar una fotografía de lugares que jamás volverá a ver. En realidad, el proceso que mecánicamente se produjo en mis ojos cuando tuve

³¹⁴ Ibid., pp. 373-374.

³¹⁵ Theodor Adorno, “The Curious Realist: On Siegfried Kracauer”, en Theodor W. Adorno, *Notes To Literature*, vol. 2., Nueva York, Columbia University Press, 1992, p. 75.

³¹⁶ Gertrud Koch, “Not Yet Accepted Anywhere”: Exile, Memory, and Image in Kracauer’s Conception of History”, en *New German Critique*, núm. 54, 1991, pp. 95-109. Disponible en línea. <<http://scilib.univ.kiev.ua/doc.php?5388306>> [Consulta 5/02/2007].

³¹⁷ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit., p. 374.

*ante mí la visión de mi abuela fue el de una fotografía. A nuestros seres queridos nunca los vemos sino como parte del sistema animado, del movimiento perpetuo de nuestro incesante amor por ellos (...) Yo, para quien mi abuela seguía siendo yo mismo, yo que jamás la había visto salvo en mi propia alma, siempre en el mismo lugar del pasado, a través de las cortinas transparentes de los recuerdos contiguos superpuestos, yo vi de pronto en nuestra sala, que formaba parte de un mundo nuevo, el del tiempo, sentada en el sofá, detrás de la lámpara, rubicunda, gruesa y vulgar, enferma, perdida en sus propios pensamientos, siguiendo las líneas de un libro con ojos que parecían caducos, a una anciana abatida a quien yo desconocía*³¹⁸.

Proust al adoptar la visión del “testigo”, del “observador”, del “extraño”, en fin, la del “fotógrafo”, ve un “mundo nuevo”, el “del tiempo” fotográfico. De repente, por un momento está fuera de la habitación, ve cómo su yo auténtico que antes estaba presente, se convierte en un otro yo, distante y ausente, petrificado ante la evocación de la escena fotográfica de su abuela ya transformada en una anciana desconocida (“En realidad, el proceso que mecánicamente se produjo en mis ojos cuando tuve ante mí la visión de mi abuela fue el de una fotografía”). Al ver Proust, cómo su yo, presente en la habitación se transforma en un otro yo, que ahora está ausente, se integra en la proyección de una realidad extraña: la realidad fotográfica de su abuela, de un tiempo obsoleto.

Como señala Kracauer: “El fotógrafo ideal es todo lo opuesto al amante ciego; más bien se asemeja a un espejo neutro; se identifica con la lente de la cámara. Para Proust, la fotografía es el producto de una compleja enajenación”³¹⁹. Pero, también “el fotógrafo enajenado de Proust estructura de manera espontánea las impresiones que afluyen hacia él: las percepciones simultáneas de sus restantes sentidos, ciertas categorías formales de la percepción propias de su sistema nervioso, y, lo que no es menos importante, sus predisposiciones generales, lo impulsan a organizar la materia prima visual en el acto de la visión”³²⁰. Proust alienado de su otro yo, puede “ver realmente como es su abuela”³²¹. Alejándose de sus sentimientos, de sus memorias subjetivas, por un segundo se confronta con un presente ya pasado.

³¹⁸ Citado por Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit., p. 35.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

³²⁰ *Ibid.*, p. 36.

³²¹ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 83.

Kracauer observa que esta fotografía en tanto que producción del “cerebro vago” de Proust, se convierte “en palimpsesto, con las observaciones del extraño que han sido superpuestas sobre la temporalidad de la inscripción que el amante se enfrenta”³²². Sin embargo, este mismo palimpsesto se localiza igualmente en la propia vida. Kracauer compara el palimpsesto con el exilio, refiriéndose implícitamente a su propia experiencia. De algún modo él también se refleja o se identifica con el Proust fotógrafo: “Estoy pensando en el exilio como una persona adulta que ha sido forzada a dejar su país o lo dejó por su propia voluntad (...) Su historia de vida se interrumpe, su yo ‘natural’ se relega al fondo de su pensamiento (...) En realidad, ha dejado de ‘pertenecer’. ¿Entonces donde vive? En el vacío de la extraterritorialidad, en la tierra de nadie en que Marcel entró cuando vio su abuela”³²³.

El interés de Kracauer por la historia en su última obra, surge de su anterior libro *Teoría del cine*, y este estudio le permitirá ahora ampliar la noción de la historia y su relación con la fotografía. No obstante, la noción del realismo fotográfico reaparece aquí bajo la *reconsideración* de la relación entre la imagen fotográfica y la historia.

La comparación entre la fotografía y el historicismo que encontramos en su texto de 1927, se reexamina bajo una dialéctica que gira en torno a la simbiosis de la subjetividad con la objetividad. En la introducción de su libro, Kracauer observa sorprendente que: “De pronto me di cuenta de las muchas afinidades existentes entre la historia y el medio fotográfico, la realidad histórica y la realidad de la cámara. Más tarde me encontré con mi ensayo “La fotografía” y estaba completamente asombrado al notar que ya en este artículo de los veinte había comparado el historicismo con la fotografía”³²⁴.

³²² Ibid., p. 83.

³²³ Ibid., p. 83. Kracauer en la *Teoría del cine*, encuentra en la experiencia de Proust, la “melancolía” de la visión fotográfica y la asocia a las fotografías de Eugène Atget y Charles Marville. Sobre la pasividad del observador en relación con el concepto de la melancolía en el texto de Kracauer, véase Rudolf Arnheim, “Melancholy Unshaped”, en Rudolf Arnheim, *Towards a Psychology of Art: Collected Essays*, Londres, Faber & Faber, 1966, pp. 181-191. Sobre una lectura autobiográfica en la interrelación de Kracauer con el exilio, véase Martin Jay, “The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer”, en *Salmagundi* 31-32, 1975-1976, pp. 49-106, y reeditado en Martin Jay, *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration From Germany to America*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 152-197.

³²⁴ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., pp. 3-4.

De nuevo Kracauer en este estudio, remite a la mirada distanciada de Proust, como testigo, como fotógrafo y a su mirada próxima mediante sus memorias involuntarias, asociándola esta vez con la del historiador, que al igual que el fotógrafo puede manejar su subjetividad “puede ir lejos situándola en una esquina o efectivamente enfrentándose a ella”³²⁵.

Una de las aproximaciones de la historia y la de la fotografía hacia la realidad, es su visión objetiva: “La historia se asemeja a la fotografía en lo que es, entre otras cosas, medio de alienación”³²⁶. Esta “distancia y alienación”, escribe Dagmar Barnouw, no se concibe a través de “conceptos fijados o absolutos, sino como negociable”³²⁷.

Con respeto a esta “negociación” entre el realismo de la historiografía contemporánea y el del medio fotográfico, o entre “la realidad histórica y la realidad de la cámara”, Kracauer explica que “ambas realidades son una especie que no se dejan considerarse de modo definitivo (...) Comparten su carácter intrínsecamente provisional con el material que registran, exploran, y penetran”³²⁸. En este sentido “el historiador sigue dos tendencias -la tendencia realista que le impulsa a registrar todos los datos de interés, y la tendencia formativa que le exige explicar el material disponible. Es a la vez pasivo y activo, un registrador y un creador”³²⁹. Del mismo modo, la aproximación del fotógrafo “podría llamarse fotográfica si sus aspiraciones formativas más bien apoyaran que opusiesen a sus intenciones realistas (...) Debido al poder revelador de la cámara, [el fotógrafo] también se parece a un explorador quien, lleno de curiosidad, vagabundea en espacios no conquistados”³³⁰.

³²⁵ Ibid., p. 82.

³²⁶ Ibid., p. 5.

³²⁷ Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*, Nueva York, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 88.

³²⁸ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 191.

³²⁹ Ibid., p. 47.

³³⁰ Ibid., p. 55.

Kracauer ya en la *Teoría del cine* yuxtapone la “tendencia realista” de la fotografía del siglo XIX, donde se creía que la fotografía era una reproducción fiel de la naturaleza, un espejo con memoria, a la “tendencia formativa” de la vanguardia artística establecida en la creatividad, imaginación, y en la verdad interior de las cosas³³¹. Mientras que en su última obra observa esta conexión en el propio marco de la historiografía. En palabras de David Rodowick, Kracauer “prefiere enfatizar la *experiencia* de la historia, así como la de la fotografía, en tanto que el reconocimiento de una forma de conocimiento que hasta ahora no fue nombrado”³³².

“En analogía exacta con la aproximación fotográfica” según Kracauer, la “‘aproximación histórica’ se vuelve verdadera, sólo si la intuición espontánea del historiador no interfiere en su lealtad a la evidencia pero, en cambio beneficie su absorción empática en ésta”, así en ambos casos lo que es de importancia es el “balance ‘correcto’ entre las tendencias realistas y formativas”³³³. En esta negociación, el registro de eventos concretos y la creatividad subjetiva, conviven en un área intermediaria: “Uno puede definir el área de la realidad histórica, como el de la realidad fotográfica, en tanto que área de antesala”³³⁴.

Para Kracauer las funciones de la fotografía y de la historia han sido malinterpretadas: “La fotografía ha sido malinterpretada tanto como un arte (...) como un tipo de medio de registro produciendo simplemente impresiones vanas; y exactamente del mismo modo, la historia ha sido malinterpretada como una materia de opiniones insignificantes o como un tema que puede ser tratado adecuadamente sólo por el filósofo o el artista”³³⁵.

³³¹ Sobre la dialéctica entre el realismo fotográfico y la visión artística analizada por Kracauer, véase Steve Giles, “Making Visible, Making Strange: Photography and Representation In Kracauer, Brecht and Benjamin”, en *New Formations*, núm. 61, op. cit., pp. 64-75.

³³² David Rodowick, “Anteroom Thinking, or “The Last Things before the Last” ”, en David N. Rodowick, *Reading the Figural, Or, Philosophy After The New Media*, Nueva York, Duke University Press, 2001, p.162.

³³³ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 56.

³³⁴ *Ibid.*, p. 191.

³³⁵ *Ibid.*, p. 191-192.

El autor intenta clarificar esta confusión estableciendo el concepto de “antesala” en cuyo marco tanto el fotógrafo como el historiador se sitúan *entre* las cosas: “El historiador se dedica a las últimas cosas antes de lo último, ajustándolas en un área que tiene el carácter de una antesala. (Pero es esta “antesala” en la respiramos, nos movemos, y vivimos)”³³⁶. Kracauer añade: “Anoté en la *Teoría del cine*, que el medio fotográfico nos ayuda a superar nuestra abstracción familiarizándonos”, que “nos ayuda a pensar *a través de* las cosas, no por encima de ellas. En otras palabras, el medio fotográfico nos facilita incorporar los fenómenos trasciendes del mundo exterior, sin embargo recuperándolos del olvido. Algo parecido debe decirse de la historia”³³⁷.

Kracauer diferencia la historia de la ciencia, pero si ella fuera ciencia sería “una ciencia diferente, empírica que explora e interpreta la realidad histórica dada exactamente del mismo modo que el medio fotográfico interpreta y penetra el mundo físico”³³⁸.

³³⁶ Ibid., p. 195.

³³⁷ Ibid., 192. La connotación entre la fotografía y el film y su habilidad de estar “entre las cosas”, tal como sostiene Miriam Hansen en la introducción de la edición inglesa del libro de Kracauer sobre la teoría del cine, se establece porque “la representación fotográfica tiene una habilidad perpleja no sólo para recordar el mundo que describe, sino también para rendirlo extraño, para destruir las ficciones habituales de la auto-identidad y familiaridad”. Miriam Hansen, “Introduction”, op. cit., p. xxv.

³³⁸ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 194. Theodor Adorno en su texto sobre Kracauer, “The Curious Realist”, remite críticamente a la posición intermediaria de Kracauer, de estar “entre la expresividad y el rigor” de la filosofía. Para Adorno, fue Kracauer quien le hizo ver que “la filosofía crítica de Kant no era simplemente un sistema de idealismo trascendental. Al contrario, me ha enseñado cómo los momentos del objetivo-ontológico y subjetivo-idealismo se mezclan dentro de ésta, cómo los pasajes más enloquecidos en la obra, son las heridas que este conflicto ha dejado en la teoría. Desde un cierto punto de vista, las fisuras y los flujos en la filosofía, son más esenciales que la continuidad de su significado (...) A Kracauer le gustaba llamar a sí mismo un hombre ilógico. Aun soy consciente de cómo esta paradoja me impresionó en un hombre que está relacionado con la filosofía, alguien que opera con conceptos, juicios, y conclusiones (...) la expresión filosófica en él era casi una capacidad ilimitada de sufrir: expresión y sufrimiento son íntimamente relacionados”. Theodor Adorno, “The Curious Realist: On Siegfried Kracauer”, op. cit., p.59. La crítica de Adorno, sobre el acceso del sufrimiento en el conocimiento relacionado con el pensamiento de Kracauer, se subraya en sus comentarios que giran en torno a su dura infancia que según Adorno ha sido su vulnerabilidad en tanto víctima de antisemitismo que se conecta con “la tendencia no-sistemática en el pensamiento de Kracauer y su aversión al idealismo en el sentido amplio del término” que “nunca le han dejado”, Ibid., p. 60.

Sería una ciencia que se alejaría de las abstracciones y los absolutos de la filosofía y al contrario se aproximaría a las experiencias de la vida. Sin embargo, los límites entre la historia y la filosofía como los límites entre la micro y macro historia son vagos. No es casual que Kracauer encuentre en la invención de la fotografía cuestiones que han ocupado a la propia historiografía: “Para mi es de gran interés que, en la dimensión de las artes representativas, la invención de Daguerre planteó cuestiones y demandas similares a las que han tenido un gran papel en la historiografía contemporánea”³³⁹.

Estas similitudes que Kracauer observa conciernen a la realidad fotográfica y a la realidad histórica, al acto de hacer visible lo invisible, de iluminar el pasado en el presente, de rescatar el conocimiento histórico. Dagmar Barnouw comenta que “la contribución de la historiografía” ha sido para Kracauer “la presencia articulada de las cosas pasadas, la recuperación del pasado en el presente”³⁴⁰.

Parece que solamente *entre* las cosas, el equilibrio entre las memorias objetivas y subjetivas, entre la visión pasiva y activa, entre lo concreto y lo general, lo determinado y lo indeterminado, entre lo familiar y lo extraño, puede ser factible la *redención* de la realidad física. Al igual que la redención del propio historiador y fotógrafo cuyos viajes oscilan entre un lugar y en ninguno, entre el presente y el pasado, entre la vida y la muerte. La interconexión que fundamenta Kracauer entre la fotografía y la historiografía, en palabras de Eduardo Cadava, significa que “no hay pensamiento de la historia que no sea al mismo tiempo un pensamiento de la fotografía”³⁴¹.

El interés de Kracauer por la visualización de los objetos materiales, de los objetos concretos, manifiesta la importancia que dio en la interrelación de la fotografía con la historia, de la imagen con la escritura en cuyo propósito la tarea de la redención podrá realizarse sólo con la confrontación del sujeto con su propia imagen e historia.

³³⁹ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 49.

³⁴⁰ Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*, op. cit., p. 8.

³⁴¹ Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Londres, Princeton University Press, 1997, p. xviii. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Trazos de luz. Tesis sobre fotografía de la historia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006).

Es en este estado de auto alienación, de sin lugar, que el historiador puede comunicar con el material de su preocupación y proyectar un lugar intermediario “enfrentarse a la tarea del exilio- de penetrar sus apariencias exteriores, así podrá aprender a entender este mundo desde dentro”³⁴².

³⁴² Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 84. Gertrud Koch escribe sobre esta interdependencia: “La imagen es para la redención del mundo de las cosas lo que para las colecciones y las historias del historiógrafo es la evocación de las cosas”. Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction*, op. cit., p. 114.

4.3. Susan Sontag. La fotografía como manera de mirar moderna

*Todo empezó con un ensayo - sobre algunos problemas estéticos y morales que plantea la omnipresencia de imágenes fotografiadas-, pero cuanto más reflexionaba en lo que son las fotografías, se tornaban más complejas y sugestivas*³⁴³.

Con estas líneas Susan Sontag, comenta en el prefacio de su libro *On Photography* (1977), (*Sobre la fotografía*), cómo la universalidad de la imagen fotográfica constituyó para ella un objeto teórico a través del cual podría reflexionar sobre “los problemas, estéticos y morales” de su producción y recepción. Tanto sus ensayos agrupados en dicho volumen (anteriormente publicados en *The New York Review of Books* en 1973) como su libro posterior, titulado *Regarding the Pain of Others* (2002), (*Ante el dolor de los demás*), y su último ensayo a finales de su vida, “Regarding the Torture of Others” (2004), (“Ante la tortura de los demás”) argumentan dicha problemática.

La fotografía es concebida por Sontag como un “fenómeno más que una tecnología específica”, como una “práctica cultural y un marco atmosférico que exigen atención”³⁴⁴ escribe Abigail Solomon-Godeau. La propia autora en una entrevista señala que, la fotografía es un “pretexto” para poner en relieve los problemas de la cultura o de la sociedad moderna, “las diferencias complicadas entre nuestro pensamiento y la habilidad superficial de percibir”; se trata de hablar sobre “la secuencia de la experiencia y la capacidad de juzgar dicha experiencia”³⁴⁵.

Sontag caracteriza su relación con la fotografía como una “obsesión” y precisamente esta estrecha conexión con ella es la que le ha llevado a una reflexión crítica del “fenómeno” de la imagen fotográfica, de su papel en la vida social y política, de sus *efectos* a la hora de percibir la *realidad* de las ‘experiencias’ que ésta promete.

³⁴³ Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, Penguin, 1977 (ed. cast., *Sobre la fotografía*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005, s. p.).

³⁴⁴ Abigail Solomon-Godeau, “A Life in Pictures”, en *Artforum*, marzo 2005, pp. 192-193.

³⁴⁵ Entrevista de Susan Sontag a Fritz J. Raddatz, “Does a Photograph of the Krupp Works Say Anything about the Krupp Works?”, en *Conversations with Susan Sontag*, Nueva York, University Press of Mississippi, 1995, p. 90.

El modo que se usa en los medios de comunicación, el modo que hacen de ella nada más que un espectáculo estetizante que *circula* sin cesar, en fin, el modo que opera en la memoria colectiva y personal, son algunas de las nociones que Sontag pone en cuestión con el propósito de aprehender su compleja naturaleza como índice de la realidad. Para Sontag, la fotografía tiene un poder educativo distinto a otras imágenes de representación. Un poder capaz de transformar nuestra relación con el mundo, que como detalla en su libro *Sobre la fotografía*: “educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales. En primer lugar, son muchas más las imágenes del entorno que reclaman nuestra atención. El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece. Esta misma avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo”³⁴⁶.

Las imágenes fotográficas han construido “un nuevo código visual” que “alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión”³⁴⁷. La capacidad de la fotografía, de dirigir nuestra atención mediante los fragmentos del mundo que ésta registra, le otorga el poder de predeterminar el valor del acontecimiento y el enfoque o la dirección de nuestra mirada. Es decir, el valor de lo que es digno de mirar y por consiguiente *recordar*³⁴⁸.

³⁴⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 15.

³⁴⁷ Ibid., p. 15.

³⁴⁸ Uno de los ejemplos donde se certifica la experiencia, es según Sontag el uso popular de la fotografía, su integración en la vida familiar y en el núcleo del turismo que enfatizan la democratización de la experiencia y su valor conmemorativo. Pierre Bourdieu en *Un arte medio*, habla precisamente del uso de la fotografía en el núcleo familiar en tanto “índice y un instrumento de integración”, en tanto “rito” y “trofeo” de la experiencia, habla de una lectura sociológica de la fotografía en que los propios argumentos de Sontag se reflejan. Pierre Bourdieu, “Culte de l’unité et différences cultivées”, en *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit, 1965 (ed. cast., “Culto a la unidad y diferencias cultivadas”, en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 80). De modo similar Sontag, siguiendo a Bourdieu dice que la fotografía es “un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder (...) la omnipresencia de las cámaras insinúa de modo persuasivo que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, dignos de fotografiarse (...) Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera”. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 22-26.

Las fotografías según Sontag “identifican acontecimientos. Las fotografías confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables. Para que una guerra, una atrocidad, una epidemia o un denominado desastre natural sean tema de interés más amplio, han de llegar a la gente por medio de los diversos sistemas (de la televisión e internet a los periódicos y revistas) que difunden las imágenes fotográficas entre millones de personas”³⁴⁹. El acto de fotografiar para Sontag significa “establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”³⁵⁰.

Las fotografías, añade la autora en otra ocasión “que almacenan el mundo, parecen incitar el almacenamiento. Se adhieren en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se clavan en paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan; los policías las catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan”³⁵¹. Es en este sentido que “coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”³⁵². Y es precisamente el mundo, las cosas horribles y los acontecimientos aterradores que pasan, las atrocidades y crueldades que los seres humanos hacen a otros seres humanos, almacenados en la imagen fotográfica que Sontag como escritora siente que es su deber hablar del mundo, dirigir su atención a la manera en que se mira el mundo mediante la imagen fotográfica. “Un escritor” escribe Sontag “es alguien que presta atención al mundo”³⁵³.

Su comentario revela de modo significativo la cuestión que acompaña a sus escritos sobre la fotografía, la cual se podría traducir del modo siguiente: ¿Es la fotografía la que presta atención al mundo o es el mundo el que ofrece a la imagen fotográfica su atención? ¿Es la fotografía la que es cruel o es la propia realidad?

³⁴⁹ Susan Sontag, “La fotografía: breve suma”, en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 134.

³⁵⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 16.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

³⁵² *Ibid.*, p. 15. Sontag enfatiza la omnipresencia de la fotografía cuando señala que “la fotografía nos persuade de que el mundo está más disponible de lo que está en realidad”. *Ibid.*, p. 43.

³⁵³ Susan Sontag, “La literatura es la libertad: discurso de recepción del Friedenspreis”, en *Al mismo tiempo...*, op. cit., p. 208. Discurso pronunciado en la Paulskirche de Frankfurt el 12 de octubre de 2003 con motivo de la recepción del Premio de la Paz otorgado por el Gremio de Libreros Alemanes.

Sontag en sus obras pone en relieve la noción de realismo en la fotografía o más bien la yuxtapone a la manipulación y distorsión de su recepción y difusión de los medios de comunicación. Su necesidad de estar cerca de la experiencia real, de la experiencia vivida, de la realidad del mundo, la ha llevado a otra necesidad, de escribir sobre dicha experiencia y yuxtaponerla a otra, con la aparente experiencia de lo real que la imagen fotográfica presupone en su lectura.

Reconocida por su activismo político no es extraño que Sontag, a través de su experiencia personal, de estar presente en tres guerras, comente en su conversación con Bill Moyers en 2003, con respecto a la difusión de las imágenes de la guerra que, es “difícil ver películas de la guerra. Lo encuentro muy difícil ver la guerra en la televisión. Es tan real para mi, para verla como un espectáculo”³⁵⁴.

Como señala Sontag, ha sido “su deber estar en mayor contacto con la realidad” y “la guerra es una realidad tremenda en nuestro mundo”³⁵⁵. Tras su estancia en Bosnia y Sarajevo a mediados de los años noventa decidió que era igualmente su deber hablar de la guerra en su libro *Ante el dolor de los demás*, del “modo que pensamos sobre la guerra”³⁵⁶ a través de las imágenes, del modo en que éstas nos afectan moralmente³⁵⁷. Para Sontag, la experiencia directa de un periodista, de un observador que está en la primera fila de la guerra o la de un soldado, no se puede explicar. Es algo inexplicable, inimaginable. Y este efecto es mucho más “horrible de lo que transmiten las imágenes y quizá una de las partes más horribles es la que se convierte en una normalidad. Se convierte en un mundo con el que puedes convivir. Hay una cultura de la guerra”³⁵⁸.

³⁵⁴ Bill Moyers, “Bill Moyers talks with Susan Sontag”. Disponible en línea.

<http://www.pbs.org/moyers/journal/archives/sontag_vid.html> [Consulta 10/05/2008].

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ “Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente” como comenta Sontag en *Sobre la fotografía*, “por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores”. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 36

³⁵⁸ Bill Moyers, “Bill Moyers talks with Susan Sontag”. Disponible en línea.

<http://www.pbs.org/moyers/journal/archives/sontag_vid.html> [Consulta 10/05/2008].

Sin embargo, las imágenes como pruebas, huellas de la realidad pueden certificar, verificar, afirmar que las cosas horribles pasan. Es en este sentido de que “debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo”³⁵⁹. La guerra y la fotografía según Sontag incitan la mirada de la gente a la contemplación: “a la gente a menudo le causa decepción, sorpresa o indiferencia la realidad de los hechos. Pues las imágenes fotográficas tienden a sustraer el sentimiento de lo que vivimos de primera mano, y los sentimientos que despiertan generalmente no son los que tenemos en la vida real”³⁶⁰.

En nuestra sociedad de consumo las imágenes de la violencia, de las atrocidades, de los desastres de la guerra, del dolor de los demás han sustituido la realidad. Han planteado una confusión acerca de lo que es, de lo que significa realidad. La realidad se ha transformado en un espectáculo, en un entretenimiento, “la realidad ha abdicado. Sólo hay representaciones: los medios de comunicación”³⁶¹. Nos enfrentamos como afirma Paul Virilio, a la “*guerra informática*, la cual no sólo aparece como ‘guerra de armamento’ sino especialmente como una guerra sobre lo real (...) el *arma de comunicación masiva* es estratégicamente superior al *arma de la destrucción masiva*”³⁶². Nosotros nos detendremos en esta “manera de mirar moderna”³⁶³ que Sontag propone a través de su teoría y crítica, en la cualidad de “lo interesante” que la fotografía plantea desde su invención al desafiar la idea de lo bello, provocando el “conflicto” y “no la armonía”³⁶⁴.

³⁵⁹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux, 2002 (ed. cast., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Suma de Letras, 2004, pp. 131-132).

³⁶⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 235.

³⁶¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 124.

³⁶² Paul Virilio, *Ville Panique*, París, Galilée, 2004 (ed. ingl., *City of Panic*, Londres, Berg, 2005, p. 34).

³⁶³ Susan Sontag, “La fotografía: breve suma”, op. cit., p. 133. Sohnya Sayres, con respecto a esta “manera de mirar moderna”, observa que “la modernidad ha hecho la anti-forma, el desastre, el horror el tema de un placer estetizado como el de la belleza”. Sohnya Sayres, “Susan Sontag and the Practice of Modernism”, en *American Literary History*, núm. 3, vol. 1, 1989, p. 605.

³⁶⁴ Susan Sontag, “An argument about beauty”, en *Daedalus*, núm. 4, vol. 131, otoño, 2002 (ed. cast., “Un argumento sobre la belleza”, en *Al mismo tiempo...*, op. cit., p. 24).

Nos centraremos en la idea de que todo acontecimiento se puede reducir a la “llamada noticias”³⁶⁵, y traducirse como un modo de *mantener activa* la atención a lo que es “interesante”, con el propósito de examinar, hasta qué punto la *circulación* de las imágenes de horror y de dolor de los demás conmueve el espectador o “anestesia” su conciencia; le incitan a adoptar una mirada perversa o una mirada lógica. Examinaremos bajo qué modalidad la omnipresencia de las imágenes fotográficas cambia nuestra percepción de la realidad. Como la ha cambiado, por ejemplo, la catástrofe del World Trade Center, el 11 de Septiembre de 2001, que como señala Sontag se calificó muchas veces de «irreal», «surrealista», «como una película»³⁶⁶, o el archivo fotográfico de Ernst Friedrich, *¡Guerra contra la guerra!* publicado en 1924, el año del “décimo aniversario de la movilización nacional alemana para la Primera Guerra Mundial”³⁶⁷ y confiscado por la policía alemana.

Este archivo de testimonios visuales y verbales, y constituido por más de ciento ochenta imágenes documenta el rostro *real* de la guerra. Sontag afirma que “Friedrich no cometió el error de suponer que las desgarradoras y repugnantes fotos hablarían meramente por sí mismas. Cada fotografía tiene un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), y la perversa ideología militarista es denostada y ridiculizada en cada página”³⁶⁸. Friedrich pretendía construir una memoria nacional colectiva, propagar las consecuencias de la guerra y por consiguiente demostrar que “si el horror podía hacerse lo bastante vivo, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez”³⁶⁹. Sin embargo, Sontag se pregunta ¿Quién cree en la actualidad que se puede abolir la guerra?³⁷⁰ a través de las imágenes fotográficas.

³⁶⁵ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 27.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 24. Sobre el archivo fotográfico pacifista de Ernst Friedrich en comparación con otros archivos fotográficos denominados “patrióticos” y contribuyentes a la ideología de la ‘comunidad’ nacional alemana, véase Dora Apel, “Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War”, en *New German Critique*, núm. 76, 1999, pp. 49-84.

³⁶⁹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

4.3.1. Archivos fotográficos de horrores

Observemos la declaración de Sontag, al mirar unas fotografías de la Segunda Guerra Mundial:

El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto- en fotografías o en la vida real- me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran meras fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía³⁷¹.

Sontag detalla que al mirar estas imágenes horribles, se sintió “herida” pero, al mismo tiempo es como si alcanzara un “límite” que desplazara su dolor a un punto cero, muerto, “algo murió”. Como dice Marianne Hirsch “Si Sontag describe esta radical interrupción mediante el ver, es solamente para mostrar con qué facilidad se puede acostumbrarse a su impacto visual”³⁷². Si la fotografía efectivamente tiene el poder de conmover, de punzar el sujeto, también tiene el poder de “anestesiarse”, de insensibilizar, de adormecer la conciencia. Sontag observa sobre este aspecto de las imágenes: “Sufrir es una cosa; muy otra es convivir con la imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se crea la incitación a ver más. Y más. Las imágenes transfiguran. Las imágenes anestesian”³⁷³.

³⁷¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 29-30.

³⁷² Marianne Hirsch, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, en *The Yale Journal of Criticism*, núm. 1, vol. 14, 2001, p. 6.

³⁷³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 30.

Cuando más las fotografías registran un hecho más realidad adquiere, pero simultáneamente, este mismo hecho al ser reproducido la pierde: “Un acontecimiento conocido mediante fotografías por cierto adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto las fotografías: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso piénsese en el archipiélago de Gulag, del cual no tenemos fotografías). Pero después de una exposición repetida a las imágenes también pierde realidad”³⁷⁴.

La ubicuidad de las imágenes fotográficas, su repetición sistemática convierte un acontecimiento singular y horrible en algo “ordinario”, “habitual”, “inevitable”, y por consiguiente en algo, natural: “En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto. Después de treinta años quizá se haya llegado a un punto de saturación”³⁷⁵.

La experiencia real al registrarse y difundirse como una imagen duplicada de la realidad, a una escala amplia, se ha transformado ahora en una experiencia ajena, en una experiencia observada, contemplada de la que “no tenemos una vivencia directa. Y se espera que recibamos y registremos una cantidad ilimitada de imágenes acerca de lo que no vivimos directamente”³⁷⁶.

³⁷⁴ Ibid., p. 30.

³⁷⁵ Ibid., p. 30-31. Respecto al efecto que las imágenes de los campos de concentración tuvieron sobre la gente, Barbie Zelizer escribe: “Haciendo accesible numerosas fotos de atrocidades ya en los primeros días tras la liberación de los campos, estos fotógrafos han expuesto el horror tan incomprensible y ampliamente que realizaba la necesidad de ser testigo, forzando la suposición de la responsabilidad pública para la brutalidad que ha sido descrita”. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through The Camera's Eye*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 86. Pero, sin embargo, en la presente cultura visual, la “repetición” convertía dichas imágenes en algo común: “Ciertas imágenes de atrocidad volvían el tiempo una y otra vez, reduciendo lo que se conocía sobre los campos a señales visuales familiares que podrían volverse re-utilizados con el tiempo” (Ibid., p. 158). Empezaron a “desplazar la historia de la atrocidad de lo contingente y particular a lo simbólico y abstracto. Ahora, las fotografías recicladas en adicionales formatos de representación, siguen marcando los amplios golpes de la memoria de la atrocidad, donde al mismo tiempo mantienen la atrocidad viva y facilitan su transformación en representación” (Ibid., p. 158). Del mismo modo, Marianne Hirsch observa que la repetición “de estas mismas imágenes ha llevado consigo misma de manera inquietante su descontextualización radical de su contexto original de producción y recepción”. Marianne Hirsch, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, op. cit., p. 8.

³⁷⁶ Susan Sontag, “La fotografía: breve suma”, op. cit., p. 134.

Sin embargo, treinta años después, en su libro *Ante el dolor de los demás*, Sontag reconsidera su argumento anterior acerca de la realidad que adquiere un acontecimiento a través de la fotografía y la erosión de ésta al ser reiterada, preguntando: “¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?”³⁷⁷. Y añade que, es la imagen animada de la televisión que aporta a una atención insensible, y reprime el impulso principal de la imagen: “Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido”³⁷⁸.

Si en *Sobre la fotografía*, Sontag planteaba la idea de que el efecto de la imagen fotográfica sobre el espectador tenía el poder de activar, de agitar su conciencia moral, de movilizar de algún modo acciones de protesta, de resistencia sobre la injusticia y las barbaridades de la guerra, proponiendo una “ecología de imágenes”³⁷⁹, más tarde reconocerá que más bien predomina otro efecto. Un efecto que tiende a reprimir la crítica moral de la gente, a agotar sus sentimientos hasta volverlos insensibles, inhumanos. Como escribe Sontag de modo revelador, “¿qué porfiemos en lo que pedí en *Sobre la fotografía*: «Una ecología de imágenes»? No habrá ecología de imágenes. Ningún Comité de Guardianes racionará el horror en aras de mantener plena su capacidad de conmoción. Y los horrores mismos no se atenuarán”³⁸⁰.

Sontag recuerda las palabras de una ciudadana de Sarajevo: “«En octubre de 1991 yo estaba aquí en mi bonito apartamento de la apacible Sarajevo cuando los serbios invadieron Croacia; recuerdo que el noticiario nocturno transmitió unas escenas de la destrucción de Vukovar a unos trescientos kilómetros de aquí y me dije: “¡Qué terrible!”, y cambié de canal. Así que cómo puedo indignarme si alguien en Francia, Italia o Alemania ve las matanzas que suceden aquí día tras día en sus noticiarios nocturnos y dice: “¡Qué terrible!”, y busca otro programa. Es normal. Es humano»”³⁸¹.

³⁷⁷ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 120.

³⁷⁸ Ibid., p. 121.

³⁷⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 251.

³⁸⁰ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 123.

³⁸¹ Ibid., p. 113-114.

El testimonio de esta ciudadana de Sarajevo, que Sontag conoció en abril de 1993, desmantela precisamente la cambiante posición del espectador en *voyeur* ante las imágenes horribles de la guerra difundidas por los medios de comunicación, y la conversión de lo atroz considerado globalmente en algo natural, legítimo y “humano”. Dicha declaración incluida en el libro de Sontag *Ante el dolor de los demás*, nos lleva a lo que Paul Virilio llama la “sincronización de la emoción” o “democracia de la emoción”, una emoción a la vez “colectiva, sincronizada y globalizada cuyo modelo podría ser el del *tele-evangelismo pospolítico*”³⁸². Lo que se produce en esta “sincronización de la emoción” es “un movimiento inducido por el pánico que destruye nuestro sentido de orientación, en otras palabras, nuestra visión del mundo”³⁸³.

De modo similar, Sontag afirma que “la gente puede retraerse no sólo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino porque tiene miedo”³⁸⁴. La manera en que los medios de comunicación dirigen, guían la opinión y el comportamiento del público, hasta el punto de diseminar al mismo tiempo el pánico, el miedo, construyendo un modelo de reacción colectiva de manera inconsciente, revela la “aniquilación del sentido de la realidad”³⁸⁵.

De nuevo la autora señala que “el punto de vista propuesto en *Sobre la fotografía* -según el cual nuestra capacidad de responder a nuestras experiencias con renovadas emociones y pertinencia ética está siendo socavada por la incesante difusión de imágenes vulgares y espantosas- puede catalogarse como la crítica conservadora de la difusión de la tales imágenes. Califico este argumento de conservador porque lo que se erosiona es el *sentido* de la realidad”³⁸⁶. La pérdida del “sentido” de la realidad, su simulación en imagen y exposición como espectáculo, el poder y el control que se ejerce por los gobernadores haciendo de la imagen un “dominio público”³⁸⁷ son las cuestiones que Sontag comparte con intelectuales franceses como Jean Baudrillard, Guy Debord, Paul Virilio y Michel Foucault.

³⁸² Paul Virilio, *City of Panic*, op. cit., p. 37.

³⁸³ Ibid., p. 34.

³⁸⁴ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 114.

³⁸⁵ Paul Virilio, *City of Panic*, op. cit., p. 34.

³⁸⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., 124.

³⁸⁷ Abigail Solomon-Godeau, “A Life in Pictures”, op. cit., p. 193.

En su texto “Ante la tortura de los demás”, Sontag expone el escándalo que se produjo por la difusión de las fotografías de los torturados iraquíes prisioneros por los estadounidenses en la cárcel de Sadam Husein, Abu Ghraib, criticando la política de Bush y la mirada perversa que adopta cada vez más la sociedad estadounidense: “El gobierno de Bush y sus defensores se han empeñado sobre todo en contener un desastre de relaciones públicas- la difusión de las fotografías- más que en enfrentar los complejos crímenes políticos y de mando que revelan estas imágenes”³⁸⁸.

Las fotografías que han sido tomadas por los soldados estadounidenses revelan sus propios actos, sus estrategias de tortura y humillación a los prisioneros iraquíes, incluso posan con ellos: “Si antaño fotografiar la guerra era función de los periodistas gráficos, en la actualidad los soldados mismos son todos fotógrafos- registran su guerra, su esparcimiento, sus observaciones sobre lo que les parece pintoresco, sus atrocidades-, se intercambian imágenes y las envían por correo electrónico a todo el mundo”³⁸⁹.

Si anteriormente por ejemplo, los soldados alemanes en la Segunda Guerra Mundial tomaban fotografías en que ellos mismos posaban al lado de sus víctimas aunque eran poco usuales, en la actualidad sucede lo mismo. Y si nos acordamos, como propone Sontag, de las fotografías de “las víctimas negras de linchamientos efectuadas entre el decenio de 1880 y los años treinta, que muestran la sonrisa de estadounidenses pueblerinos bajo el cuerpo desnudo y mutilado de un hombre o una mujer colgado de un árbol”³⁹⁰ observaremos que hoy en día se efectúan de igual modo. Si dichas fotografías “eran recuerdos de una acción colectiva cuyos participantes sintieron que su conducta estaba del todo justificada”³⁹¹ las fotografías tomadas en Abu Ghraib comparten la misma función. Son conmemorativas. Para ellos operan como la legitimación de su conducta. Evidencian su ‘justicia’, su ‘patriotismo’ su ‘defensa’ contra los ‘enemigos’³⁹².

³⁸⁸ Susan Sontag, “Regarding the Torture of Others”, en *The New York Times*, 23 de Mayo, 2004 (ed. cast., “Ante la tortura de los demás”, en *Al mismo tiempo...*, op. cit., p. 137).

³⁸⁹ Ibid., p. 141.

³⁹⁰ Ibid., p. 141.

³⁹¹ Ibid., p. 141.

³⁹² Como dice Sontag: “Pronunciarse a favor de la paz en la actualidad en Estados Unidos solo sirve para ser abucheado (...) vilipendiado por no ser patriota”. Susan Sontag, “Sobre el coraje y la resistencia: discurso inaugural para el premio Óscar Romero”, en *Al mismo tiempo...*, op. cit., p. 191. (Publicado por primera vez, en *The Nation*, el 5 de mayo de 2003).

Sin embargo, algo ha cambiado. “Las imágenes de los linchamientos” según Sontag “correspondían a su carácter de trofeo: tomadas por un fotógrafo cuyo fin era reunir las y almacenarlas en álbumes; convertirlas en tarjetas postales; exhibirlas. Las fotografías que hicieron los soldados estadounidenses en Abu Ghraib reflejan un cambio en el uso que se hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse”³⁹³ a todo el mundo.

Este fenómeno de “*reality show*”³⁹⁴, de emisión simultánea que cualquier persona puede hacer de cada momento de su vida una noticia o información *actual*, es lo que corresponde o más bien personifica la foto-cultura contemporánea. Todo se reduce a la instantaneidad, a la ubicuidad de la imagen, incluso la propia historia como escribe Virilio “sólo se hace en presente (...) La historia está construida a partir de relatos y memorias de individuos que daban fe haber asistido a acontecimientos. Sin embargo, hoy en día, los medios ya no trabajan más sobre la base de relatos sino de flashes e imágenes. Hay, pues, una reducción a la imagen de la historia”³⁹⁵.

Ante las imágenes de la tortura de los demás, la gente puede sentirse atraída, fascinada. Puede adoptar un “interés lascivo”³⁹⁶. Para Sontag “el amor a la crueldad”, como señala “es tan natural en los seres humanos como la simpatía”³⁹⁷. La compasión que uno siente al ver dichas imágenes tiende a traducirse como una emoción ambigua: “Siempre que sentimos simpatía, sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento. Nuestra simpatía proclama nuestra inocencia así como nuestra ineficacia”³⁹⁸. Una sensación que en *Sobre la fotografía*, Sontag la traduce como “estar a salvo. En parte porque se está «aquí», no «allí», y en parte por el carácter inevitable que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así”³⁹⁹.

³⁹³ Susan Sontag, “Ante la tortura de los demás”, op. cit., p. 141.

³⁹⁴ Ibid., p. 141.

³⁹⁵ Paul Virilio, *Cybermonde: la politique du pire?*, París, Textuel, 1996 (ed. cast., *Cibermundo ¿una política suicida?*, Santiago, Dolmen, 1997, p. 57).

³⁹⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 109.

³⁹⁷ Ibid., p. 111.

³⁹⁸ Ibid., p. 117.

³⁹⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 235.

Los diferentes sentimientos o los distintos modos en que las imágenes afectan a la gente, no obstante se diferencian de los que uno siente en la realidad, en su experiencia personal: “Las imágenes nos dirán qué terrible es la guerra. Pero no nos van a ayudar-entender porque esta guerra es incorrecta”, o las imágenes “te desgastarán con la guerra, pero no te dirán cual de las guerras, digamos, puede que merezca la pena luchar, como en la de la Segunda Guerra Mundial, y las que debes olvidar lo antes posible”⁴⁰⁰. Hace falta tener una “política”, una “ética” o “algún conocimiento” y es por esa razón que “necesitas que las palabras vayan junto con las imágenes”⁴⁰¹.

Pero, lo que Sontag protesta con el propósito de estas imágenes atroces de tortura y humillación sexual es, su exculpación que la gente o los ‘patriotas’ estadounidenses ven en ellas: “Lo que estas fotografías ilustran es tanto la cultura de la desvergüenza como la reinante admiración por la brutalidad contumaz”⁴⁰² por la legitimación pornográfica en que estos actos se ven. Como señala la autora: “Lo que antaño se apartaba como pornográfico, como el ejercicio de extremos anhelos sadomasoquistas (...) en la actualidad se normaliza, por los apóstoles de los nuevos Estados Unidos belicosos e imperiales, como una animada travesura y desahogo”⁴⁰³.

Estas fotografías han sido tomadas por los soldados estadounidenses, operan como testigos de sus propios actos violentos, y es en este sentido de que estas fotografías como dice Sontag “somos nosotros”⁴⁰⁴ y “las personas hacen esto a otras personas. La violación y el dolor infligido a los genitales están entre las formas de tortura más comunes. No solo en los campos de concentración nazi y en Abu Ghraib cuando lo gestionaba Sadam Husein. Los estadounidenses, también, lo han hecho y lo siguen haciendo, cuando se les dice o se les incita a sentir que aquellos sobre los cuales ejercen un poder absoluto merecen el maltrato, la humillación, el tormento”⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ Bill Moyers, “Bill Moyers talks with Susan Sontag”. Disponible en línea.

<http://www.pbs.org/moyers/journal/archives/sontag_vid.html> [Consulta 10/05/2008].

⁴⁰¹ Ibid. Sontag en otra ocasión dice que, “Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan”. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 104.

⁴⁰² Susan Sontag, “Ante la tortura de los demás”, op. cit., p. 145.

⁴⁰³ Ibid., p. 144.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 140.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 143.

Pero “«¿Cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?»”⁴⁰⁶ pregunta un abogado inglés en su correspondencia con Virginia Woolf, mientras que ella al mirar las fotografías de la guerra en España, le recuerda que aunque la guerra para los hombres sea un placer y para las mujeres sea algo repugnante, finalmente comparten la misma opinión, “«nosotros» somos las mujeres- como usted bien podríamos responder con idénticas palabras. Usted, señor, dice que producen «horror y repulsión». También nosotras decimos horror y repulsión (...) La guerra, dice usted, es una abominación, una barbaridad, la guerra ha de evitarse a toda costa. Y repetimos sus palabras. La guerra es abominable, una barbaridad, la guerra ha de evitarse”⁴⁰⁷.

Aunque este “nosotros” que Woolf “recusa al comienzo de su libro”⁴⁰⁸, pero al final acaba cediendo a este “nosotros”, su “general repugnancia” a dichas imágenes lo que hace es “descartar la política”⁴⁰⁹. Y lo que pide Sontag a través de sus escritos de la fotografía es reflexionar sobre el *contenido* de las imágenes y no sobre la imagen en sí, es cuestionar la “política de ver”⁴¹⁰.

En torno a dichas imágenes Sontag sostiene: “Estos muertos están desinteresados del todo en los vivos: en quienes les han quitado la vida; en los testigos y en nosotros. ¿Por qué habrían de buscar nuestra mirada? ¿Qué podrían decirnos? «Nosotros»- y este «nosotros» es todo aquel que nunca ha vivido nada semejante a lo parecido por ellos- no entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo”⁴¹¹.

⁴⁰⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 11.

⁴⁰⁷ Ibid., pp. 12-13.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 15.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 17.

⁴¹⁰ Abigail Solomon-Godeau, “A Life in Pictures”, op. cit., p. 194.

⁴¹¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 144. Sontag en *Sobre la fotografía*, clarifica de un modo revelador que la fotografía no nos ayuda en absoluto a comprender la realidad, ante ella la gente se convierte en “consumidores o turistas de la realidad” y que más allá de los “argumentos morales” que dictan “a favor de la fotografía”, ella no hace más que transformar el mundo en “objeto de apreciación estética”, en “objeto de valoración”. Y esta condición de “transformar la realidad en algo bello deriva de su relativa debilidad como medio para comunicar la verdad”. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 158-161.

Las imágenes operan como recordatorios: “Entre esos archivos del horror, las fotografías del genocidio han gozado del mayor desarrollo institucional. El cometido de la creación de repositorios públicos para éstas y otras reliquias es asegurar que los crímenes representados en ellas sigan constanding en la conciencia de las personas. Esto es llamar recordar, pero a decir verdad es mucho más que eso (...) Invocan el milagro de supervivencia. Ambicionar la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible, que se ha adoptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar”⁴¹².

Pero Sontag se pregunta “¿por qué aún no existe, en la capital de la nación, que es una ciudad de abrumadora mayoría afroamericana, un Museo de la Historia de la Esclavitud?”⁴¹³, señalando que tal recuerdo o la efectucción del dicho Museo activaría el reconocimiento que “el mal se encontraba *aquí*. Los estadounidenses prefieren imaginar el mal que se encontraba allá, y del cual Estados Unidos- una nación única, sin dirigentes de probada malevolencia a lo largo de toda su historia- está exento”⁴¹⁴.

En otras palabras, recordar la historia, y no solamente la imagen es lo que para Sontag implica el despertar de una conciencia crítica, que hace eco a lo que Walter Benjamin propuso a través de una “dialéctica” de imágenes y ello explica el homenaje de Sontag a Benjamin en su último capítulo en *Sobre la fotografía*. Como dice la autora: “el problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan sólo recuerda las fotografías (...) Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”⁴¹⁵. Ya no el evento sino “la imagen del evento”⁴¹⁶.

⁴¹² Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 101.

⁴¹³ Ibid., pp. 101-102.

⁴¹⁴ Ibid., p. 102.

⁴¹⁵ Ibid., p. 103.

⁴¹⁶ Angela McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture*, Londres, Routledge, 1994, p. 92.

4.4. Roland Barthes: La búsqueda de una ontología fotográfica

La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete. Éste apoyaba su espalda contra la balaustrada del puente, sobre la cual había extendido el brazo; ella, más lejos, más pequeña, estaba de frente; se podía adivinar que el fotógrafo le había dicho: «Avanza un poco, que se te vea;» había juntado las manos, la una cogía la otra por un dedo, tal como acostumbra a hacer los niños, con un gesto torpe. El hermano y la hermana, unidos entre sí, como yo sabía, por la desunión de sus padres, que poco tiempo después se divorciarían, habían posado uno al lado de otro, solos, en la abertura de follaje y de palmas del invernadero (era la casa en que había nacido mi madre, en Chennevières-sur-Marne). Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre⁴¹⁷.

Esta experiencia de reencuentro descrita por Roland Barthes en la segunda parte de su libro, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), (*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*) nos conduce a pensar que su madre representada en la fotografía, adquiere una presencia *material*, tan ‘real’ que Barthes el observador, podría incluso *tocarla* con su mirada, “*Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre*”. En la famosa fotografía del Invernadero, definida en su texto pero jamás mostrada, el autor, encuentra por fin la “verdad” y la “claridad”⁴¹⁸ en su dulce rostro, en los ojos de su madre fotografiada cuando era niña. ¿Qué quiere decir Barthes cuando sostiene que encontró la “verdad” y la “claridad” del rostro de su madre en esta fotografía? ¿Acaso quiere decir que, la reconoce o que su mirada pudo penetrar la superficie de la fotografía, llegando al único alma que él amó durante toda su vida? En otras palabras, ¿reconoció su parecido en la fotografía o reencontró su esencia, su alma?

⁴¹⁷ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980 (ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, pp. 121-122).

⁴¹⁸ *Ibid.*, pp. 121-122.

Tras una búsqueda de fotografías de su madre difunda, una búsqueda dolorosa y oscilada siempre entre la “realidad («*Esto ha sido*») y la verdad («*¡Es esto!*»)⁴¹⁹, entre una subjetividad y una objetividad, en fin, tras una búsqueda que le conducía a un posible descubrimiento “parcial” con su madre, que resultaba ser ni falso ni verdadero, su comentario “«¡es casi ella!»”, subvertía el acto del reencuentro en un simple reconocimiento⁴²⁰ que le hacía someterse a un espacio onírico –“sólo sueño con ella”⁴²¹– donde *sabía* que es ella pero no la *veía* en su *totalidad*, no le garantizaba la esencia de su madre. Como observa Barthes: “ante la foto, como en el sueño, se produce el mismo esfuerzo, la misma labor de Sísifo: subir raudo hacia la esencia y volver a bajar sin haberla contemplado, y volver a empezar”⁴²².

No obstante, Barthes afirma que reencontró la esencia de su rostro en la fotografía del Invernadero “por fin tal como ella era en sí misma”⁴²³. Para Barthes, sólo la fotografía del Invernadero, constituye su “Ariadna”, el hilo a través del cual podrá escaparse del laberinto que todas las demás fotografías formaban, para enfrentarse a su esencia, a la esencia de su búsqueda personal hacia la fotografía inducida por el “amor y la muerte”⁴²⁴.

⁴¹⁹ Ibid., p. 192.

⁴²⁰ En estas fotografías Barthes la reconocía de modo fragmentario y no total, reconocía su parecido, su identidad, sus gestos, pero no la ‘esencia’ de su ser, no lo que ella era en realidad: “Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona. La habría reconocido entre millares de mujeres, y sin embargo no la «reencontraba». La reconocía diferencialmente, no esencialmente”. Ibid., p. 119.

⁴²¹ Ibid., p. 120.

⁴²² Ibid., pp. 119-120. En todas estas fotografías de su madre lo que intervenía era la Historia. En los vestidos de su madre veía la “Historia (de los gustos, de las modas, de los tejidos)”, veía una “segunda tumba”. Ibid., p. 117.

⁴²³ Ibid., p. 127.

⁴²⁴ Su búsqueda personal de la fotografía, interrelacionada con el duelo, con la pérdida de su madre “asume la relación de amor” y por tanto “sólo tiene toda la fuerza si hubo un *lazo* de amor, incluso virtual con la persona representada. Esto se juega alrededor del amor y la muerte”. Entrevista de Angelo Schwarz y Guy Mandery a Roland Barthes “*Le Photographie*” (1980), en *Le grain de la voix. Entretien 1962-1980*, París, Seuil, 1981 (ed. cast., “Sobre la fotografía”, en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 303).

Como señala Barthes: “La Foto del Invernadero era mi Ariadna, no tanto porque me permitiría descubrir algo secreto (monstruo o tesoro), sino porque me diría de qué estaba hecho ese hilo que me atraía hacia la Fotografía. Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte”⁴²⁵. Si el acto de Ariadna -al dar un ovillo de hilo a Teseo para entrar en el laberinto y matar el Minotauro- define un acto de amor y muerte, esta fotografía para Barthes, como una “Ariadna”, constituirá el hilo de su amor, denominado por él como “el amor extremo”⁴²⁶. El hilo de su propio contacto con ella (con su madre y por consiguiente con la esencia de la fotografía) que es el del amor y simultáneamente el de la muerte.

Barthes se aproximará a la fotografía, a las fotografías que él ama y que le ‘*tocan*’ mediante su experiencia personal: “Resolví, pues, tomar como punto de partida para mi investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*. Nada que tuviese que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos”⁴²⁷. De un modo semejante su experiencia con la fotografía de su madre no se edifica bajo la ley general, de lo universal que la Madre o la Familia desmantela bajo su verdad absoluta, sino que se apoya en su subjetividad, en sus emociones, en lo que ella constituía sólo para él: una “cualidad (un alma): no lo indispensable, sino lo irremplazable”⁴²⁸ y “utópicamente” como dice “*la ciencia imposible del ser unico*”⁴²⁹.

⁴²⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 130.

⁴²⁶ Ibid., 43.

⁴²⁷ Ibid., p. 37.

⁴²⁸ Ibid., p. 134.

⁴²⁹ Ibid., p. 126. Barthes, en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, habla igualmente del “objeto amado” concebido como objeto desprovisto de su “personalización” y como sujeto, una “persona por excelencia, que no se puede comparar a ninguna otra. Esto es lo que el psicoanálisis llama el objeto único”. Finalmente lo que se ama o lo que el enamorado ama, es una imagen: “El flechazo, lo que llamo el “arrobamiento”, se realiza a partir de una imagen”, es decir una “imagen viviente, una imagen en acción”. En este sentido “No hay amor sin sufrimiento, como dice Barthes, el “sentimiento amoroso se define justamente así, por el hecho de que el sufrimiento es inevitable”. Entrevista de Philippe Roger a Roland Barthes, “El más grande descifrador de mitos de nuestro tiempo nos habla de amor”, (1977), en *El grano de la voz...*, op. cit, pp. 250-251.

Desde las primeras páginas de *La cámara lúcida*, Barthes clarifica que su interés por la fotografía no concierne a su técnica y tampoco a su historia o sociología, sino al “deseo ontológico” de la fotografía, al “deseo” de averiguar qué es lo que es ella “«en sí»”, y cuál es este “«genio»” que ella contiene⁴³⁰. No es la primera vez que Barthes, el semiólogo y crítico literario francés aproxima la noción de la fotografía, ya que en muchos de sus ensayos como “Le message photographique” (1961), (“El mensaje fotográfico”), “Rhétorique de l’image” (1964), (“Retórica de la imagen”), “Le troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein” (1970), (“El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”), o en su libro *Mythologies* (1957), (*Mitologías*) se puede ver la implícita conexión de estas alusiones a la fotografía en su último libro *La cámara lúcida*, publicado en 1980, el mismo año que murió. Sin embargo, debemos apuntar que su última obra está dedicada a Jean-Paul Sartre y su libro *L’imagination* (1936), (*La imaginación*) y de allí su interés a una aproximación que está ligada a la imagería de la imagen fotográfica⁴³¹.

Barthes, en *La cámara lúcida*, lo que pone en relieve es que no necesita un enfoque general, un enfoque de la ciencia para su objeto de análisis, sino más bien un enfoque personal, que de alguna manera le indujese a ver aquellas fotografías que existiesen solo para él, desde una mirada placentera y emocional. Y por esta razón, Barthes, hace una aparente distinción entre los dos lenguajes que siempre se ve sometido, y le hacen sentirse incomodo: a. “expresivo el uno”, b. “crítico el otro; y en el seno de este último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis”⁴³². Insatisfecho del lenguaje crítico y de los que se incluyen en éste, expresa su deseo de inventar un nuevo lenguaje, que sería el del sujeto, “¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)?”⁴³³, con el fin de abordar el objeto de su análisis fotográfico que es el de su madre.

⁴³⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., pp. 29-30.

⁴³¹ El “cambio” que se podría observar en su concepción del medio fotográfico, entre sus obras anteriores y posteriores, como dice Jean-Michel Rabaté es “entre el primero Barthes, que desmitifica los mensajes exponiendo sus códigos ocultos, antes abarcando más una metodología sistemática estructuralista, y el último Barthes, que se ve más preocupado por los “éxtasis” personales”. Jean-Michel Rabaté, “Introduction”, en Jean-Michel Rabaté (ed.), *Writing the Image After Roland Barthes*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 4.

⁴³² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., pp. 36-37.

⁴³³ *Ibid.*, p. 38.

En su intento de huir de la ciencia- de su yo plural- elige la guía de su intuición, estableciendo de este modo una experiencia subjetiva mediante la cual podría por fin atravesar el objeto querido, que hasta ahora no sabía que éste sería la fuente de su búsqueda. Las dos voces que le persiguen durante su búsqueda ontológica de la fotografía son: la “verdad” y la “realidad” que ella dispone. Estas dos direcciones que constantemente le indican qué mirar en ella, constituyen para Barthes la paradoja de la fotografía: “Cada vez que leía algo sobre la Fotografía pensaba en tal o cual foto preferida, y ello me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo: «Vuelve a la Fotografía. Lo que ves ahí y que te hace sufrir está comprendido en la categoría de “Fotografías de aficionados”, sobre la que ha tratado un equipo de sociólogos: no es más que la huella de un protocolo social de integración destinado a sacar a flote a la Familia, etc.». Sin embargo, yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto”⁴³⁴.

¿Qué implica su deseo de ser “salvaje” e “inculto” frente a una fotografía?, ¿Acaso se trata de un deseo de sentirse libre, primitivo, incondicionado del lenguaje, de la historia, de la cultura, y lejos de encasillarse en una lectura formal, global, entregarse al “objeto deseado”?

Ante esta doble vía Barthes decide ser el “mediador de toda la fotografía”⁴³⁵. Decide someterse *entre* “dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante”⁴³⁶. Se hace evidente que Barthes necesita agitar esta dicotomía que la “ontología” de la fotografía emerge como un muro, con el propósito de convertirla, de transformarla en un espacio *interconectado* en cuyo nexo apoyará su atracción, es decir, su “aventura”, su “animación”⁴³⁷ hacia la fotografía, siempre proveniente de un encuentro inesperado de miradas amorosas y fúnebres. Aludiendo al género del retrato y al acto de posar, Barthes pone en relieve “el advenimiento del yo mismo como otro”⁴³⁸.

⁴³⁴ Ibid., pp. 35-36.

⁴³⁵ Ibid., p. 38.

⁴³⁶ Ibid., p. 40.

⁴³⁷ Ibid., pp. 54-55.

⁴³⁸ Ibid., p. 44.

En otras palabras, pone en evidencia la transformación del yo en el “Otro”, en algo diferente de sí mismo: “Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”⁴³⁹.

El sujeto se pluraliza, se convierte en una identidad no fija, ilocalizable y heterogénea que resiste que su “yo” se redujese a una forma homogénea. En esta experiencia transformativa, como dice Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca “los modelos se hacen imágenes, las imágenes se hacen sujetos, y los sujetos se hacen fotografías”⁴⁴⁰. Y precisamente es el acto de ‘posar’ que interviene en esta transformación plural de la ‘identidad’, que permite una reconsideración de la relación entre el objeto y su imagen. Barthes a través de su experiencia de ser fotografiado observa que ante el objetivo del Operador (del fotógrafo), ve a su propia muerte, ve a su ‘yo’ como se transforma en “imagen”⁴⁴¹.

⁴³⁹ Ibid., p. 45.

⁴⁴⁰ Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca, “Notes on Love and Photography”, en *October*, núm. 116, 2006, p. 7.

⁴⁴¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 41. Respecto a esta experiencia, Cadava señala que “Barthes lee la ausencia en la fotografía que tiene ante él y después, a través de un proceso de desplazamiento e identificación, certifica este duelo en relación consigo mismo y viene a llorar su muerte. Experimentado la muerte en la fotografía -lo que llama “muerte llana”-, reconoce que, como todos los sujetos fotográficos, se ha convertido en objeto. El momento en que se convierte en objeto, certifica su muerte y por lo tanto llora su muerte”. David Kelman y Ben Miller, “Irresistible Dictations: A Conversation with Eduardo Cadava”, en *Reading On*, núm. 1, vol. 1, 2006, p.11. En “Infancia hacia Berlín 1900”, (1938), Walter Benjamin de modo similar relata cómo experimenta su propia transformación tras visitar con su hermano el estudio de un fotógrafo: “Veía a mí mismo rodeado por pantallas plegables, cojines, y pedestales que deseaban a mí imagen como las sombras de Hades deseaban la sangre del animal sacrificado. Finalmente me ofrecí a una reproducción del paisaje Alpino”. Walter Benjamin, “Berlin Childhood around 1900”, en *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 3, 1935-1938, Nueva York, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, pp.391-392. Benjamin se transforma en imagen “disfraza a sí mismo como un joven alpino para la preparación de la cámara y, es como si ya estuviera anticipando el momento de su sacrificio” y “cuando más se integra en los alrededores artificiales del estudio más se desfigura, más se vuelve extraño ante su “propia imagen”. Presentándose como otro, la fotografía en realidad le transforma en un objeto, en una imagen”. Eduardo Cadava, *Words of Light, Theses on the Photography of History*, Londres, Princeton University Press, 1997, p. 111. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Trazos de luz. Tesis sobre fotografía de la historia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006).

Confiesa que su ‘yo’ no coincide con esta imagen: “Sólo me parezco a otras fotos de mí, y esto hasta el infinito: nadie es jamás otra cosa que la copia de una copia, real o mental”⁴⁴². Barthes sugiere que el acto de posar es un acto teatral, y con el propósito de coincidir con su imagen no puede si no adoptar diferentes papeles de su “yo”. Para Barthes el acto de posar como dice Paul Jay es un acto que implica “la imposibilidad de no posar. Cuestiona el concepto de la autenticidad y lo convierte en una especie de simulacro en que el sujeto no puede parar de “imitar” a sí mismo”⁴⁴³. Su “yo” no consigue llegar a su “grado cero”, no consigue liberarse y es en esta paradoja de la pose que Barthes dibuja una “alegoría del acto autobiográfico”⁴⁴⁴, de representar lo irrepresentable.

Barthes prestándose del lenguaje fenomenológico, detalla: “Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”⁴⁴⁵. Teniendo en cuenta las descripciones de la ciencia de la fenomenología apoyadas en las proyecciones mentales del mundo, diremos que Barthes sitúa aquí su intencionalidad afectiva y poniendo en “paréntesis” el mundo, al posar, encuentra su cuerpo fotográfico fuera del campo, convertido en una imagen mental, en un *espectro* que le persigue. Barthes observa que, en el acto de fotografiarse, el sujeto, el objeto representado, integrado en la pose, no se *fija* en una forma, sino se desplaza, se transforma en otra cosa, en el ‘Otro’ y por tanto *se multiplica* adquiriendo otra presencia que, no obstante, es ausente. Una presencia, una visibilidad no visible en “carne y hueso” y como dice Jacques Derrida con respeto al comportamiento del espectro, éste tiene una “visibilidad nocturna”⁴⁴⁶.

⁴⁴² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 174.

⁴⁴³ Paul Jay, “Posing: Autobiography and the Subject of Photography”, en Kathleen. M. Ashley, Leigh Gilmore y G. Peters (eds.), *Autobiography and Postmodernism*, Boston, University of Massachusetts Press, 1994, p. 194.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 194.

⁴⁴⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 46.

⁴⁴⁶ Jacques Derrida/Bernard Stiegler, “*Spectrographies*”, en Rebecca Comay (ed.), *Lost in Archives*, Toronto, Alphabet City Media, 2002, pp. 218-219. Publicado con el motivo de la exposición *Next Memory City*, en la 8th Internacional Venice Biennale for Architecture (2002), p. 419.

Barthes se integra en una transformación, en una multiplicación, en una reproducción de sí mismo bajo la forma de un espectro: ni presente pero tampoco ausente, ni visible pero tampoco invisible⁴⁴⁷. La “lógica del espectro es que excede regularmente todas las oposiciones entre lo visible y lo invisible, lo sensible y lo insensible. El espectro es a la vez visible e invisible, a la vez fenómeno y no fenómeno: una huella que marca el presente con su ausencia con antelación. La lógica del espectro es de facto una lógica deconstructiva. Es en el elemento de la persecución que en el de la de-construcción donde encuentra el lugar más hospitalario en éste”⁴⁴⁸.

Y esta “lógica del espectro” (la ausencia-presencia del sujeto fotográfico) es la que define el análisis teórico de Barthes sobre la fotografía cuyo “eidos” es “la Muerte”⁴⁴⁹. El referente como dice, es el “blanco” una “especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”⁴⁵⁰.

La asociación que hace el autor entre la fotografía y la muerte implica una teatralidad. Es el enmascaramiento que adopta el propio referente fotográfico, este “pequeño simulacro”, que retorna del pasado, de la muerte al presente como un cuerpo viviente. Para Barthes, lo que se aproxima más a la fotografía es el teatro, es el maquillaje de los primeros actores que permite dicha asociación, en el sentido de que, el efecto que daba era el de “un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo”⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ La fotografía aquí no constituye un testimonio objetivo, tal como se creía en el siglo XIX, y tal como se ha utilizado en la práctica policíaca: “Alphonse Bertillon y Francis Galton han revelado un modo de ordenar lo que en sus ojos parecía evidente: la correspondencia entre el sujeto y su imagen”, sino “lejos de demostrar la verdad de la referencia, el carácter del índice de la fotografía sitúa su ser fantasmático, su presencia en el pasado y su ausencia en el presente”. Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca, “Notes on Love and Photography”, op. cit., p. 18.

⁴⁴⁸ Entrevista de Bernard Stiegler a Jacques Derrida, “*Spectrographies*”, op. cit., p. 419.

⁴⁴⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 48.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

De este modo, la relación entre la blancura de sus rostros pintados y la blancura emitida por el objeto representado, se traduce aquí como el resultado de un “Cuadro Viviente”⁴⁵², de una muerte viva o de una muerte que sobrevive, que retorna bajo una presencia fantasmal.

Para Barthes, la fotografía constituye una muerte que no obstante se basa en una relación amorosa. Entre la imagen y el objeto representado, entre la imagen y el referente se edifica una íntima relación mantenida por la detención, por la “inmovilidad”. La fotografía “lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre en el seno mismo del mundo en movimiento”⁴⁵³. Mediante este estatismo Barthes no ve nada más que el referente, el “objeto deseado”. Para él la fotografía es “invisible” y lejos de aproximarla desde una lógica, una lógica que le conduciría a una lectura preestablecida, de interés general (histórico, cultural), elige guiarse por sus sentimientos, por sus emociones inmensurables, por los detalles invisibles emitidos del “objeto deseado”, en fin, por el lenguaje de la fenomenología, “una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica”⁴⁵⁴.

⁴⁵² Ibid., p. 72.

⁴⁵³ Ibid., p. 33.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 56. Victor Burgin al remitir a la interrelación entre la percepción de la fenomenología y la de Barthes ante ciertas fotos en *La cámara lúcida*, entendiéndolo con eso su deseo de ser “primitivo” afirma: “En el lenguaje técnico de la fenomenología, “esencia” (eidos) es simplemente el factor común (o factores) que une todos nuestros distintos encuentros con, en este caso, las fotografías. Digo que “une nuestros encuentros” en vez de “une las fotografías”, porque la fenomenología se ocupa de describir experiencias subjetivas, más que objetos materiales. La razón para ello es que el fenomenólogo diría que lo único de lo que puedo estar *seguro* con respecto al mundo material es de que tengo representaciones mentales (de ello). Coloco “ello” (el mundo) entre paréntesis porque es lo que el fenomenólogo me haría hacer: mi conciencia debe cargar con el bagaje de las suposiciones del sentido común cotidiano que me hace ver solamente lo que sé, [y] debo, por tanto, dejar dicho bagaje a un lado del camino, poner mi conocimiento “en el estante” (aunque se trate de un conocimiento científico) con el fin de “reducir” mi experiencia del mundo a los términos de la percepción “en bruto”. Victor Burgin, “Una relectura de la cámara lúcida” (1982), en Victor Burgin, *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 62.

4.4.1. El efecto del *Punctum/Studium*

La fotografía para Barthes es como “una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso”⁴⁵⁵, como algo que le *afecta* de modo sensorial, y se convertirá en la institución de su propósito para encontrar la ‘esencia’ de la fotografía a través de una mirada primitiva.

Es en este sentido de que Barthes, necesita ‘tocar’ la fotografía, sentirla desde su mirada personal excluyendo todo saber. Desde la primera parte de *La cámara lúcida*, el autor hace una distinción, entre dos conceptos que en primer lugar parece que uno se opone al otro. Estos son el *studium* y el *punctum*. El primero pertenece al campo de “las intenciones del fotógrafo” y del “deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/no me gusta, I like/I don't*. El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias”, mientras que el *punctum*, implica un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”⁴⁵⁶.

Barthes habla de heridas, de marcas, de pinchazos, de flechas que vienen a punzarle con su punta tajante. Habla de amor, de pequeñas chispas que recibe del referente, de este objeto querido, al igual que un enamorado las recibe del “objeto amado”. Habla de los afectos y efectos de la fotografía, de estos puntos agudos, de estas sensaciones sensibles que salen del objeto deseado y tocan la mirada del observador de modo espontáneo y que dividen el *studium*, en cuyo interés cultural, civilizado, Barthes se informa, se educa y a veces, también se emociona pero se trata de una emoción que es “impulsada racionalmente”⁴⁵⁷ y a menudo intencionalmente evocada por el fotógrafo y por esta razón, no se puede percibir como una herida o como un trauma.

⁴⁵⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 58.

⁴⁵⁶ Ibid., pp. 65-66.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 63.

Barthes nos da un ejemplo que en primera vista podría responder a esta emoción “impulsada racionalmente”: “Hojeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo. Nada de extraordinario: la trivialidad (fotográfica) de una insurrección en Nicaragua: una calle en ruinas, dos soldados con casco patrullan; en segundo plano pasan dos monjas. ¿Me gustaba la foto? ¿Me interesaba? ¿Me intrigaba? Ni tan sólo eso. Simplemente existía (para mí). Comprendí rápidamente que su existencia (su «aventura») provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de no pertenecer al mismo mundo (ninguna necesidad de contrastarlos): los soldados y las monjas...se trataba de «escenas»”⁴⁵⁸.

El *studium* que Barthes percibe mediante muchas fotografías como dice es porque son “como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones”⁴⁵⁹. Barthes subraya aún más la evocación intencional del fotógrafo, cuando sostiene que los gestos del operador son los de “sorprender” y “chocar”: “Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el «choque»; puesto que el «choque» fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, toda una gama de «sorpresas»”⁴⁶⁰.

El gesto de sorpresa se relaciona con aquellos detalles que el fotógrafo puede que haya incorporado o no intencionalmente: “Ciertos detalles podrían punzarme. Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo”, sin embargo puede que el detalle simplemente apareciera “en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito”⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Ibid., pp. 58-62.

⁴⁵⁹ Ibid., p. 64.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 73.

⁴⁶¹ Ibid., p. 95.

Este tipo de sorpresas intencionadas o no implican para Barthes que “la videncia del fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí”⁴⁶², simplemente en la escena de su campo artístico. Michael Fried en su ensayo “Barthes’s *Punctum*”, observa en la distinción del *punctum/studium* de *La cámara lúcida* una oposición que oscila entre la “antiteatralidad” del *punctum* y la “teatralidad” del *studium*. Para Fried, el detalle que punza a Barthes sin la intención del fotógrafo constituye una distinción la cual se inscribe “entre lo que se ve y lo que se muestra”⁴⁶³. Cuando Barthes compara la fotografía del Koen Wessing, *El ejercito patrullando por las calles*, Nicaragua, (1979) con la de Bruce Gilden quien fotografía a una religiosa junto a unos travestis, observa en la última que: “el contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto”⁴⁶⁴.

Recordemos que para Barthes el detalle, a veces puede aparecer “en el campo de la cosa fotografiada”, como si el fotógrafo no fuera consciente de eso o que incluso el sujeto fotografiado denominado por Barthes como ‘actor’ ignorara la presencia del fotógrafo, y es en este sentido que según Fried: “El *punctum*, podríamos decir, es *visto* por Barthes pero no porque el fotógrafo se lo muestre, puesto que para él no existe”, sino porque “es un artefacto del encuentro entre el producto de ese acontecimiento y un espectador u observador determinados, en este caso, Roland Barthes”⁴⁶⁵.

La oscilación entre el contraste intencionado o “acentuado” como dice Barthes y la no intencionalidad, lleva a Fried a los criterios de Denis Diderot a la hora de tratar el observador: “Es el reiterado requerimiento de Diderot de que el observador sea tratado como si no estuviera allí”, o en otras palabras, “que nada en una pintura o en un *tableau* pintado o representado presuponga que está ahí *para* el espectador. Los trabajos pictóricos o técnicas escénicas que fallaban a la hora de cumplir con este criterio experiencial fueron caracterizados peyorativamente como *théatral*, teatrales”⁴⁶⁶.

⁴⁶² Ibid., p. 96.

⁴⁶³ Michael Fried, *El punctum de Roland Barthes*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 22. Publicado originalmente como “Barthes’s *Punctum*”, en *Critical Inquiry*, núm. 31, 2005, pp. 539-574.

⁴⁶⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 95.

⁴⁶⁵ Michael Fried, *El punctum de Roland Barthes*, op. cit., p. 22.

⁴⁶⁶ Ibid., pp. 22-23.

Otro elemento que es revelador en cuanto a la teatralidad del *studium*, es el hecho de que opera como una “máscara”. El modelo fotográfico adquiere una “máscara” a través de la cual se inscribe en una forma general para describir clases y especies, en fin, para describir no el individuo, sino el linaje, una figura generalizada y mitológica. Barthes escribe sobre el retrato de William Casby, producido por Richard Avedon: “la esencia de la esclavitud se encuentra aquí al desnudo: la máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el teatro antiguo). Es por ello que los grandes retratistas son grandes mitólogos”⁴⁶⁷.

Ante las fotografías “unarias”⁴⁶⁸ y punzantes, ante una emoción “impulsada racionalmente” y otra que ‘sale’ espontáneamente, involuntariamente, inesperadamente de las cosas representadas sin que él la busque, ante un interés general y otro personal, civilizado y primitivo, cultural y local, en resumen, ante una información y una sensación, un placer y un duelo, ante una vida y una muerte, Barthes revela en primer lugar dos miradas totalmente diferentes, una homogénea y otra heterogénea, una dada y repetitiva y otra inesperada y singular. Una mirada que se enfoca a la función pública de la fotografía y otra a la función personal, privada.

Aunque aparentemente dicha tensión podría conducir a una lectura llena de oposiciones, sin embargo, Barthes no hace una distinción entre estas dos miradas. Como señala Paul Jay, Barthes “mezcla el análisis cultural con la investigación autobiográfica” la cual se ocupa de los “impulsos personales”⁴⁶⁹. En otras palabras, combina la historia general con la historia personal. Una mirada que le permitirá a acceder a un saber promovido por los datos históricos, sociales, políticos y otra que le conducirá al “olvido” de “todo saber, toda cultura”⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 77.

⁴⁶⁸ El término de Barthes designa aquella fotografía en que no interviene ningún rasgo de azar, ningún elemento traumático que pudiera punzarle o animarle: “El *studium*, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (*punctum*) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido (el más difundido del mundo) que podríamos llamar *fotografía unaria*”, Ibid., p. 85.

⁴⁶⁹ Paul Jay, “Posing: Autobiography and the Subject of Photography”, op. cit., p. 192.

⁴⁷⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 98.

El *detalle* llamado *punctum* ofrecerá a Barthes una mirada a través de la cual construirá imágenes mentales que le conducirán a hacer asociaciones improvisadas⁴⁷¹ que haran de él, un “salvaje, un niño” o un “maníaco”⁴⁷². Es decir, lo contrario de un civilizado. Le ofrecerá una lectura en “bruto”, todo lo contrario de una lectura legible lógicamente. Le ofrecerá una lectura discontinua y no sucesiva, fragmentada y no lineal, personal y no histórica.

Por ejemplo, en la fotografía de Lewis H. Hine, *Disminuidos en una institución* (1924), Barthes no ve “las cabezas monstruosas y los perfiles lamentables (eso forma parte del *studium*)”, sino lo que ve es el “detalle descentrado”, el “inmenso cuello a lo Danton del chiquillo” y el “dedil en el dedo de la chica”⁴⁷³. En otras palabras, Barthes no ve la fotografía como un campo homogéneo, global donde los datos son *dados*, sino la *percibe* como un *lugar heterogéneo* que de modo local, directo, se atrae por aquellos detalles, por aquellos puntos “ilocalizables”, dispersos, flotados que le tocan y le hacen *sentirse* un “salvaje” o un “niño”: un ser a-histórico. Si la lectura de *studium* está ligada a una mirada que es la de “hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosear y apresurarse”, la del *punctum* está ligada a una mirada que opera de modo simultáneo: es “corta y activa”, una “mirada insistente”⁴⁷⁴.

El componente que moviliza una “mirada insistente” es el *detalle*, “una esencia (de herida) que “no puede transformarse sino tan solo repetirse”⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ Es evidente que las referencias de Barthes a Marcel Proust, en *La cámara lúcida*, subrayan la noción de *punctum* en cuyas asociaciones inesperadas la *huella* del pasado retorna involuntariamente. De modo ejemplar Barthes remite a su duelo, a la pérdida de su madre: “Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo, tal como lo sintió Proust cuando, agachándose un día para descalzarse, percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, «cuya realidad viviente volví a encontrar por vez primera en un recuerdo involuntario y completo»”, *Ibid.*, p. 125. Más tarde Barthes declarará que la fotografía no es nunca un recuerdo sino más bien opera como un “contrarecuerdo”, *Ibid.*, 159. Una vez más el autor establece otra oposición entre el recuerdo y el olvido, sin embargo, inherente en la propia naturaleza de la fotografía: “la expresión gramatical” del recuerdo “sería el perfecto, mientras que el tiempo de la foto es más bien el aoristo”, *Ibid.*, p. 159.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

La “herida” de lo que una vez ha existido, la fotografía lo repite infinitamente⁴⁷⁶, reproduce de modo mecánico lo irreproducible. No obstante, el efecto que produce a Barthes esta herida, a menudo deja de ser directo. La mirada afectiva del *punctum*, esta animación mutua, proveniente tanto de la imagen como del propio Barthes, no aparece solamente cuando es vista la fotografía, sino también cuando es recordada. Su comentario, que a veces “puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum*”⁴⁷⁷, sugiere que el *punctum* no siempre es distinguible a primera vista, sino que también puede trastornarle más tarde.

En otras palabras, Barthes sugiere que el “espectro” de la fotografía, este fantasma del referente “ilocalizable”, puede intervenir en “el mundo del movimiento” más tarde, puesto que el *corte* que el *punctum* introduce en el *studium* “no se localiza en el propio objeto, sino en el proceso de su reconocimiento por el observador” y será el “reconocimiento” de una experiencia real que no se reduce a “la autoridad del índice o legibilidad” de la fotografía, sino a “la desorientación y locura”, a “los distintos órdenes del tiempo que chocan con la simultaneidad perceptual”⁴⁷⁸.

En la fotografía del James Van der Zee, *Retrato de familia*, (1926), Barthes había creído haber encontrado el *punctum* en el “cinturón de la hermana y sus “zapatos con tiras”, preguntándose “¿por qué una antigualla tan remota me impresiona? Quiero decir ¿a qué época me remite?”⁴⁷⁹. Pero después se dio cuenta de que el verdadero *punctum* era el “collar que la negra llevaba a ras de cuello”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ Esta reproducción mecánica de lo singular, es lo que hace, como dice Barthes que “asemeja la fotografía (ciertas fotografías) al Haikú. Pues la notación de un haikú es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica. En ambos casos se podría, se debería hablar de *inmovilidad viviente*: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haiku ni la foto hacen «soñar», Ibid., p. 97.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 103.

⁴⁷⁸ Douglas, R. Nickel, “Roland Barthes and the Snapshot”, en *History of Photography*, núm. 3, vol. 24, 2000, p. 233.

⁴⁷⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., pp. 89-90.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 103.

Este detalle era lo que le hizo ir al “cuerpo querido”, lo que le hizo recordar que “se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquélla, permaneció guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana)”⁴⁸¹.

Las asociaciones y deducciones que Barthes hace, al recordar que, el mismo collar que veía en la fotografía, pertenecía a su tía difunta, son las que como dice Victor Burgin, ha descrito el psicoanálisis: “La teoría psicoanalítica ha descrito cómo, en las etapas primitivas de la aparición del lenguaje, la imaginería sonora se une a otras formas de imaginería (visuales, táctiles, etcétera) en torno a determinados encuentros iniciales con lo real para establecer “significantes elementales” del inconsciente: ciertos “fragmentos de imagen” se asocian a ciertas experiencias tempranas que de ese modo provocan una “impresión duradera” en el bebé/niño; estas imágenes, y la carga emocional que conllevan se mantienen en la mente inconsciente del adulto; cada cierto tiempo, algún acontecimiento consciente (por ejemplo mirar una fotografía) “permitirá” que haya una conexión asociativa con el fragmento inconsciente”⁴⁸².

Se hace evidente que las asociaciones que hace Barthes en dicha fotografía, conllevan esta “carga emocional”, o trauma. Burgin añade que: “la atribución de “afecto” emocional (cathexis) a la correa del zapato; el desplazamiento metafórico desde el círculo que rodea el tobillo hasta el círculo que rodea la garganta; el desplazamiento metonímico desde la mujer de la fotografía hasta la tía soltera, cuyo collar estaba “guardado en una caja”; rápidamente llegamos a las fuentes de la emoción, en los temas de muerte y sexualidad, representados por una situación familiar, que son la sustancia misma del psicoanálisis”⁴⁸³. El detalle ilocalizable que le punza, le afecta y de pronto le trastorna, ahora, *se expande, se generaliza*. El *punctum* “tiene una fuerza de expansión” que a veces es “metonímica”⁴⁸⁴ como escribe Barthes.

⁴⁸¹ Ibid., pp. 103-104.

⁴⁸² Victor Burgin, “Una relectura de la cámara lúcida” (1982), op. cit., pp. 68-69.

⁴⁸³ Ibid., p. 69

⁴⁸⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 90.

Lo que se pone en relieve aquí, es que la aparente oposición entre el *studium* y el *punctum* anteriormente dictada, ahora se reconsidera. El fantasma llamado *punctum* es “un suplemento: lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*”⁴⁸⁵. La distinción que hace Barthes, entre el *studium* y el *punctum* de la imagen fotográfica se puede relacionar con la que él había descrito en “El tercer sentido” (1970), entre el sentido obvio y obtuso aludiendo a las imágenes filmicas de Sergei Eisenstein.

El *sentido obvio* es de carácter “intencional”, “general”, y “simbólico” (opera en el nivel de la “comunicación” y “significación”), mientras que el *sentido obtuso* -el tercer sentido- (es el de la “significancia”, término formulado por Julia Kristeva), es el que se da “por añadido, como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo”⁴⁸⁶. El uno se sitúa dentro de la cultura y el otro “fuera de la cultura, del saber, de la información”⁴⁸⁷. Se hace evidente que en *La cámara lúcida*, Barthes encuentra la correspondencia de estos conceptos, y como dice Victor Burgin “el significado “obvio” se convierte en el *studium*, el significado “obtusos” se convierte en el *punctum*”⁴⁸⁸.

Entre la dualidad aparente del *studium/punctum*, en *La cámara lúcida*, Barthes subraya la “copresencia”⁴⁸⁹ reforzando de este modo la intercomunicación de las miradas, una interior y la otra exterior, una invisible y la otra visible, una silenciosa y la otra ruidosa, una sensible y la otra insensible (y si a veces es sensible se cuadrícula bajo la razón).

⁴⁸⁵ Ibid., p. 105.

⁴⁸⁶ Roland Barthes, “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein”, en *Cahiers du cinéma*, núm. 22, 1970. pp. 12-19. Reeditado en *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, París, Éditions du Seuil, 1982 (ed. cast., “El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, p. 51).

⁴⁸⁷ Ibid., p. 52.

⁴⁸⁸ Victor Burgin, “Una relectura de la cámara lúcida” (1982), op.cit., p. 61. Sobre la equivalencia entre dichos conceptos en *La cámara lúcida*, véase Derek Attridge, “Roland Barthes’s Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary”, en *Writing the Image After Roland Barthes*, op. cit., pp.77-89.

⁴⁸⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 87.

Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca, sostienen con respecto a esta doble interconexión de los conceptos: “No pertenecen completamente a la imagen o al modo de percibirla (...) sino más bien son puntos de conexión entre la historia de la imagen y la historia de la mirada”⁴⁹⁰. La relación que existe entre estos dos conceptos o miradas, aunque son diferentes es la de una “copresencia” hallada en el “aquí y ahora en el espacio de cada imagen -de dos fuerzas en transformación, de dos oleadas que cada una tiende hacia la otra, sin que nunca coincidan una con el otra”⁴⁹¹.

La experiencia de Barthes, la experiencia singular y afectiva de su pasado, de su historia personal hace eco a la experiencia general y objetiva ya preexistentes, ya dadas en la propia imagen. Su pasado y la huella del pasado “esto ha sido” de la imagen fotográfica, su experiencia subjetiva y la experiencia objetiva de la fotografía, coexisten en la misma superficie. Una rodea a la otra, una opera como la condición de la otra, la condición que posibilitará la existencia de la otra, sin la cual no podría sobrevivir ninguna de las dos. De este modo, ahora el *punctum* desplaza su punto a otro punto para convertirse en “otro estigma”. Como escribe Barthes: “Ahora sé que existe otro *punctum* (otro «estigma») distinto del «detalle». Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema («esto-ha-sido»), su representación pura”⁴⁹².

Veremos que Barthes en su texto, “Retórica de la imagen”, escrito en 1964, ya había mencionado que el “haber estado allí” de la fotografía en oposición al “estar ahí” del cine, abre “una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces”⁴⁹³. Una conjunción que nos lleva a “la irrealidad real de la fotografía; su irrealidad es la de su aquí, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión, no constituye en absoluto una presencia” mientras que su realidad “es la del haber estado allí”⁴⁹⁴.

⁴⁹⁰ Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca, “Notes on Love and Photography”, op. cit., p. 14.

⁴⁹¹ Ibid., p. 13.

⁴⁹² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 164.

⁴⁹³ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, op. cit., p. 40.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 40.

Es la fuerza metonímica del *punctum*, su expansión en el tiempo, es la conexión entre una “especie de sutil más-allá- del-campo”⁴⁹⁵ con el campo codificado del *studium* que la propia fotografía contiene. Jacques Derrida, en su ensayo “The Deaths of Roland Barthes” (1981), nos dirá que entre los conceptos *studium/punctum*, se “favorece una composición”, en vez de una oposición:

*Separados por un límite infranqueable, ambos conceptos establecen entre ellos compromisos, ambos se componen, reconoceremos allí, de inmediato, una operación metonímica, sutil, del “fuera del campo”, que corresponde al punctum, y que en su calidad de exterior al campo se compone según el campo “siempre codificado” del studium*⁴⁹⁶.

Dicha “composición” implica que la fuerza metonímica del *punctum* le permite estar en todas partes y en ninguna: “Le pertenece sin pertenecerle, es ilocalizable, no se inscribe jamás en la objetividad homogénea de su espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo asedia”⁴⁹⁷. El suplemento *punctum*, herida, el “esto ha sido” (lo que añade Barthes a la fotografía y “sin embargo está ya en ella”) “habita”, “asedia” el campo codificado del *studium*.

En *La cámara lúcida*, se dibuja más que una oposición entre los límites fotográficos, los conceptos y los temas de la fotografía, una “composición” incluso musical, el *punctum* interrumpe, divide, agita el espacio sólido del *studium*. Es el que “viene a conferir su ritmo al *studium*”⁴⁹⁸ y el que compone fotografías de una “sonata clásica”⁴⁹⁹. Esta “composición” que resulta ser también musical la reencontramos en la fotografía del Invernadero.

⁴⁹⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 109.

⁴⁹⁶ Jacques, Derrida, “The Deaths of Roland Barthes” (1981), en Pascale-Anne Brault y Michael Naas (eds.), Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 41.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁹⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 65.

Las “últimas notas” de Schumann, “ese primer *Canto del Alba*”⁵⁰⁰, despertaba en Barthes, una triste nostalgia que le llevaba a su madre, al rostro de su madre. Le llevaba a la “última imagen” de su madre, “tomada el verano anterior a su muerte (tan extenuada, tan noble, sentada ante la puerta de nuestra casa, rodeada de mis amigos)”⁵⁰¹, a través de la cual, llegó a la primera imagen, esa cuando era niña que, no obstante para él, era la última. Barthes se guía por el pasado, cruza el tiempo, va hacia atrás para reencontrarla.

Sin embargo, lo que reencuentra es una niña que nunca conoció, el rostro de una niña que “utópicamente” le verificaba la esencia “de un ser único”, que ya no existe. Tal como “los griegos penetraban en la Muerte andando hacia atrás: tenían ante ellos el pasado”⁵⁰², él también, retrocede a través de la fotografía, en el tiempo, en el pasado, en la muerte, tiene ante él la foto del Invernadero que le certifica un pasado futuro, una muerte futura.

Barthes nos da un ejemplo, que le recuerda a la fusión temporal de la fotografía de su madre de niña: “Esas dos niñas que miran un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo (ambas van vestidas como mi madre de niña, juegan con un aro). ¡qué vivas están! Tienen todavía la vida ante sí; pero también están muertas (actualmente), están, pues, *ya* muertas (ayer)”⁵⁰³. Del mismo modo que la presencia de esta “cosa real” nunca se puede negar, su vida tampoco se puede negar.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 126. Tal vez la interrelación de la música de Schumann con su madre y con el propio Barthes, nos podría aludir al músico Schumann, que para Barthes, es el músico “de la intimidad solitaria, del alma enamorada y enclaustrada que se *habla* a sí misma (de ahí la abundancia de los *parlando* en su obra, como aquél, admirable, de la *Sexta Kreisleriana*), o sea, del niño que no tiene más que a su Madre (...) Es que la música de Schumann llega mucho más lejos que a los oídos; llega al cuerpo, a los músculos, a golpes de ritmo, y hasta a las vísceras, gracias a la voluptuosidad de sus *melos*: podría decirse que, cada vez, el fragmento ha sido escrito para una sola persona, la que lo está tocando: el auténtico pianista de Schumann soy yo”. Roland Barthes, “Amar a Schumann”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, op. cit., pp. 286-288. Sobre la relación de la música con la muerte en *La cámara lúcida*, véase también el artículo de Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca, “Notes on Love and Photography”, op. cit., pp. 3-34.

⁵⁰¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 127.

⁵⁰² Ibid., p. 127.

⁵⁰³ Ibid., p. 167.

La realidad de su existencia ya compuesta en la fotografía oscila entre dos conceptos ambiguos, “lo Real y lo Viviente”⁵⁰⁴. Por un lado la fotografía certifica, testimonia la realidad del objeto, le rinde una vida eterna (está vivo) y por otro lado, desplaza esta realidad al pasado insinuando su muerte (ya está muerto). Una luz y una sombra ⁵⁰⁵ se fusionan en la misma superficie fotográfica, una vida y una muerte “se reduce a un simple clic del disparador”⁵⁰⁶. Para Barthes, la fotografía “es una emanación del referente” cuya luz irradiante hallada *allí* en un momento determinado alcanza su mirada *aquí*, donde él se encuentra: “Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”⁵⁰⁷.

Debemos apuntar que Jean Paul Sartre en su libro, *L’imaginaire* (1940), (*Lo imaginario*) alude a la relación entre la imagen y el referente en términos de emanación, mientras que en la conexión del observador con la imagen ve la noción de la intencionalidad como un elemento importante a la hora de percibir la imagen en tanto un análogo mental. Veremos que la creencia de Barthes de que la fotografía “es una emanación del referente” hace eco a la intención del observador que Sartre describe como una “síntesis proyectiva”. Como sostiene Sartre: el “lazo propuesto entre imagen y modelo es un lazo de emanación. El original tiene la primacía ontológica. Pero se encarna, desciende en la imagen. Es lo que explica la actitud de los primitivos frente a sus retratos, así como ciertas prácticas de la magia negra”⁵⁰⁸. Incluso esta “emanación del referente” se implica en el ejemplo que da Sartre, en su intento de entregarse a la memoria de un amigo llamado Pedro.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 139.

⁵⁰⁵ El “*aire*” del rostro fotográfico, como dice Barthes, es esta “sombra luminosa”, Ibid., p. 185.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 161.

⁵⁰⁷ Ibid., pp. 142-143. Esta conexión química entre el referente y la imagen sensibilizada da paso a otra, a una conexión, física, táctil. Ahora la mirada toca aquella luz que antes había interaccionado entre el objeto y la imagen como la condición de su emanación. Por esta razón, como dice Barthes, la fotografía del Invernadero es “para mí el tesoro de los rayos que emanaban de mi madre siendo niña, de sus cabellos, de su piel, de su vestido, de su mirada, *aquel día*”, *ibid.*, p. 144.

⁵⁰⁸ Jean Paul Sartre, *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*, París, Gallimard, 1940 (ed. cast., *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 40).

Sartre al ver la fotografía de su amigo Pedro, afirma: “Ahora aparece mi intención; digo: “Es el retrato de Pedro”, o, con mayor brevedad: “Es Pedro”. Entonces el cuadro deja de ser objeto, funciona como materia de imagen. Esta solicitud de percibir a Pedro no ha desaparecido, sino que ha entrado en la síntesis imaginada. A decir verdad, es ella la que funciona como análogo, y es a través de ella como se dirige mi intención hacia Pedro. Me digo: “Toma, pues es verdad, Pedro es así, tiene este ceño, esta sonrisa”. Todo lo que veo entra en una síntesis proyectiva que pretende alcanzar al verdadero Pedro, ser vivo que no está ahí”⁵⁰⁹.

La fotografía escribe Barthes es “un testigo de lo que ya no existe”⁵¹⁰, es el testigo de lo que “esto ha sido” y que ya no existe, el testigo de la muerte que reivindica su “aquí y ahora”. Ante la fotografía de su madre de niña Barthes ve su muerte futura, “ella va a morir”, ve su muerte futura prefigurada por una “*catástrofe*” que sin embargo “*ya ha tenido lugar*”⁵¹¹. En la fotografía de Alexander Gardner, *Retrato de Lewis Payne*, (1865), Barthes también es testigo de una muerte futura, Payne es fotografiado mientras espera en la celda su horca: “La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior”⁵¹².

⁵⁰⁹ Ibid., pp. 38-39.

⁵¹⁰ Entrevista de Laurent Dispot a Roland Barthes, “Del gusto al éxtasis”, publicada originalmente en *Le Matin*, 22 de febrero de 1980 y reproducida en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, op. cit. p. 302. Cuando dice Barthes que “La fotografía es llana en todos los sentidos del término” y es “injusto que, en razón de su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*)” y que “debería llamarse *camera lúcida*”, enfatiza su carácter de testigo. Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 180. Como señala Tim Dant y Graeme Gilloch: “Para Barthes la fotografía es la cámara lúcida a la inversa; leemos en la imagen bidimensional la realidad tridimensional que reside en el pasado, la realidad de “esto ha sido”. Al igual que la cámara lúcida, la cámara fotográfica proporciona una emanación del referente, pero esta vez la del pasado, fijada por la transformación de los químicos sobre la placa o el papel”. Tim Dant y Graeme Gilloch, “Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History”, en *European Journal of Cultural Studies*, vol. 5, 2002, pp. 18-19. Cabe añadir que el “retorno de lo muerto” que el objeto referencial prescribe en la fotografía ya había sido examinado por Walter Benjamin. Véase Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, en *Die Literarische Welt*, 1931 (ed. cast., “Pequeña historia de la fotografía”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2004).

⁵¹¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 165

⁵¹² Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 165.

Pero este desplazamiento temporal que la fotografía le induce a hacer siempre silenciosamente, lo ha experimentado también en su vida real. No sólo experimentó el nacimiento-muerte de su madre sino también su propio nacimiento-muerte. Barthes confiesa que cuando vivía junto a su madre, ella un poco antes de morir se puso enferma, débil: “se había convertido en mi niña, identificándose para mi con la criatura esencial que era en su primera foto”, del mismo modo que ella vivía su debilidad, Barthes también “vivía en su debilidad”⁵¹³.

Ella definía para él su “ley interior”⁵¹⁴ y constituía su niña, enfrentándose así a la muerte, el autor escribe: “yo, que no había procreado, había engendrado en su misma enfermedad a mi madre”⁵¹⁵. Marjorie Perloff, añade sobre este orden inverso que describe Barthes:

*La madre-como una niña en la fotografía del Invernadero se convierte ahora en su niña (...) el conservatorio de la tumba de cristal se convierte así en un lugar de nacimiento*⁵¹⁶.

Pero una vez muerta la “ley interior”, el autor no puede seguir viviendo:

*Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca mas universalizarse (a no ser, utópicamente, por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida). Ya no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica*⁵¹⁷.

Puede que para Barthes la fotografía, produzca una difusión entre la realidad y la verdad, pero es una difusión que define como dice la “loca verdad”⁵¹⁸. La fotografía en *La cámara lúcida*, es definida como una locura, como una “alucinación”, que oscila entre una presencia y una ausencia, una vida y una muerte, compuestos en un amor loco, “extremo”, irracionalmente racional.

⁵¹³ Ibid., p. 128.

⁵¹⁴ Ibid., p. 128.

⁵¹⁵ Ibid., pp. 128-129.

⁵¹⁶ Marjorie Perloff, “ “What has occurred only once”, Barthes’s Winter Garden/Boltanski’s Archives of the Dead”, en *Writing the Image After Roland Barthes*, op. cit., 1997, p. 40.

⁵¹⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 129.

⁵¹⁸ Ibid., p. 192.

Es un discurso que establece un retrato amoroso sobre la fotografía y que corresponde al retrato que Barthes construyó en su libro *Fragments d'un discours amoureux* (1977), (*Fragmentos de un discurso amoroso*): “Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, *amorosamente*, frente a otro (el objeto amado), que no habla”⁵¹⁹.

La cámara lúcida habla tanto de la muerte como de la vida, de una destrucción y a la vez de una supervivencia, de la experiencia dolorosa y alucinante de la fotografía. Barthes nos hace pensar en la “vida de la muerte” que la fotografía emana, en la supervivencia fantasmal que experimentamos en la fotografía, en este encuentro con el pasado, presente y futuro que toma la forma de una alucinación. Como sostiene, Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca:

Es la supervivencia de su madre, la continuidad de su vida, todavía después de su muerte, que indica que las cosas pasan, que cambian y se transforman, y, de modo minimal, porque esta supervivencia nos hace pensar no a la imposibilidad de un retorno de la vida, sino a la imposibilidad de morir, no la vida o la muerte, sino la vida y la muerte, o quizá, aún más precisamente, “la vida de la muerte”⁵²⁰.

Se hace obvio que la “supervivencia” punzante de su madre, ni visible ni ausente, sólo existe para Barthes, y por esta razón, elige que la fotografía del Invernadero, sea precisamente el espectro que habita e irradia su libro, sea el “*punctum* de su libro entero” y por tanto un “evento irremplazable”⁵²¹.

⁵¹⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Editions du Seuil, 1977 (ed. cast., *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1993, p. 13).

⁵²⁰ Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca, “Notes on Love and Photography”, op. cit., p. 5. De modo parecido, Nancy Shawcross, señala: “Para Barthes la fotografía no es necesariamente tanto la ruptura que crearía historia como el marco espacial que le permite introducir las coordenadas del tiempo. Esta introducción no sirve para representar la historia (...) sino para confirmar la presencia -para confirmar tanto la vida como la muerte”. Nancy Shawcross, *Roland Barthes on Photography. The Critical Tradition in Perspective*, Nueva York, University Press of Florida, 1997, p. 106.

⁵²¹ Jacques Derrida, “The Deaths of Roland Barthes” (1981), op. cit., p. 58.

De modo revelador Barthes nos dice: “No puedo mostrar la foto del Invernadero. Esta foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera»; no puedo constituir en modo alguno el objeto visible de una ciencia; no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término; a lo sumo podría interesar a vuestro *studium*: época, vestidos, fotogenia; no abriría en vosotros herida alguna”⁵²².

⁵²² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 131. En oposición a *La cámara lúcida*, Barthes en su libro autobiográfico, *Roland Barthes por Roland Barthes*, incluye varias fotografías de su madre, y de él cuando era un niño, y de modo ejemplar señala: “De mi pasado es mi infancia lo que más me fascina: sólo ella, al mirarla, no me hace lamentar el tiempo abolido, pues no es lo irreversible lo que en ella descubro, sino lo irreductible”, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, París, Seuil, 1975, 1995 (ed. cast., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 38).

4.5. Rosalind Krauss. La fotografía y el concepto de índice

En la obra de Rosalind Krauss, la fotografía no se entiende como un “objeto de investigación”, sino como un “objeto teórico”⁵²³. Es decir que, no se enfoca como un objeto de análisis que pasa por la narración de una historia homogénea del arte haciendo de ella su producto, sino como un objeto que pasa “por el medio indirecto de una teoría de las *desviaciones*”⁵²⁴, de las irrupciones y de las discontinuidades estilísticas y, formales de la historia del arte. De un modo revelador la autora, aludiendo a su libro *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts* (1990), (*Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*), afirma que sus ensayos agrupados en dicho volumen, se refieren a “*lo fotográfico*” y no “*sobre la fotografía*”⁵²⁵.

La asociación que se establece entre su definición “*sobre la fotografía*” y el subtítulo del libro *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), de Roland Barthes (*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*) podría llevar a uno a pensar en su oposición. Sin embargo, al contrario, Krauss pone de manifiesto que dicho subtítulo, no adopta la cualidad de un lenguaje generalizado *sobre la fotografía*, puesto que para Barthes, la fotografía constituye “su estatus como prueba” y es en “este preciso instante, cuando lo que le da valor de prueba se esencializa, la fotografía cambia de estatus y se convierte en objeto teórico”⁵²⁶.

En este sentido Krauss sostiene que cada uno de los ensayos de fotografía de Barthes pueden “tomarse como un texto que, en realidad, no es sobre la fotografía”⁵²⁷. El propio Barthes en una entrevista a propósito de su libro ya mencionado, dice que su intento era “montar una relación entre el texto y la imagen”, “escribir textos para imágenes (...) lo que en el fondo me gusta es la relación de la imagen y la escritura”⁵²⁸.

⁵²³ Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, París, Macula, 1990 (ed. cast., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 14).

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵²⁸ Entrevista de Angelo Schwarz y Guy Mandery a Roland Barthes “Le Photographie” (1980), en *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, París, Seuil, 1981 (ed. cast., “Sobre la fotografía”, en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 304).

Lo que se desmantela es la teorización de la fotografía, su conversión en “texto” como dice Krauss. El mismo modelo fotográfico, como “objeto teórico”, Krauss lo encuentra igualmente en Walter Benjamin: “En la medida en que la fotografía es para Barthes el objeto teórico a través del cual es posible examinar la evidencia bruta, en su relación con el aoristo o con los códigos de connotación -con la muerte o con la publicidad-, también lo es para Benjamin. La fotografía le permite pensar la cultura de la modernidad a partir de las condiciones producidas por la reproducción mecánica”⁵²⁹.

En la obra de Benjamin “la fotografía como un objeto teórico, asume el poder profético de asignar las razones de toda transformación del arte a gran escala que incluirá a sí misma en esta misma transformación”⁵³⁰. Tanto en “Kleine Geschichte der Photographie” (1931), (“Pequeña historia de la fotografía”) como en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), (“La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica”), la fotografía establece la *interrupción* de su historia y en general la de la historia continua del arte.

Si en el primer texto, señala Krauss, Benjamin enseñó “la decadencia del aura como una tendencia dentro de la propia historia de la fotografía”, en el segundo “verá lo fotográfico -es decir la reproducción mecánica en todas sus apariencias modernas, tecnológicas- a la vez como fuente y síntoma a gran escala de la desaparición del aura a través de la cultura, del modo del propio arte, como celebrador de lo único”⁵³¹.

Krauss parte su análisis de “lo fotográfico” de ciertos trabajos del arte de los años setenta deteniéndose sobre todo en la obra de Marcel Duchamp que, según la autora, constituye un precedente importante que puso en relieve la noción de índice fotográfico, *interrumpiendo* el modelo pictórico, la historia de una estética tradicional. Como dice Krauss “fue el primero en establecer la conexión entre el índice (como tipo de signo) y la fotografía”⁵³².

⁵²⁹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 15.

⁵³⁰ Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium”, en *Critical Inquiry*, núm. 2, vol. 25, 1999, p. 292.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 292.

⁵³² Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Part 1” (1976), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “Notas sobre el Índice: Parte 1”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 214).

El cambio que se instituyó en el arte de los años setenta -el *desplazamiento* de lo pictórico a lo fotográfico, de la iconicidad a la indicación, de las huellas pictóricas a las huellas indiciales del proceso fotográfico- constituye para Krauss, la base de una nueva lectura crítica de la obra de arte⁵³³. Con respecto a dicho cambio, observa que aunque el índice como nuevo signo existía ya en el arte de los años sesenta, sin embargo se diferencia en su proceso que el de los años setenta:

*La insistencia en utilizar signos indiciarios como medio para establecer la presencia comienza con el Expresionismo Abstracto, con sus depósitos de pintura en forma de improntas y huellas. Durante los años sesenta sigue constatándose esta preocupación, aunque con un sentido diferente, en la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Esta evolución constituye el antecedente histórico del fenómeno que estoy describiendo como característico del arte de los años setenta. Es necesario tener presente, no obstante, que hay una ruptura decisiva entre las actitudes respecto al índice del pasado y las actuales, una ruptura que tiene que ver con el papel de modelo desempeñado por lo fotográfico, en lugar de lo pictórico*⁵³⁴.

Aclarando esta distinción, Krauss se centra en las cualidades semiológicas del modelo fotográfico, apoyándose en la tipología pierceana: “En la medida en que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios. Las condiciones semiológicas propias de la fotografía se distinguen de forma fundamental de aquellas de los otros modos de producción de imagen, los designados con el término de “icono”; y es esta especificidad semiológica la que permitirá hacer de la fotografía un objeto teórico mediante el cual las obras de arte pueden ser vistas en términos de su función como signos”⁵³⁵.

⁵³³ Examinar la naturaleza de este cambio como afirma la autora implica la emergencia de escribir no “sobre la fotografía, sino sobre la naturaleza del índice, sobre la función de la huella y su relación con el significado, sobre la condición de los signos deícticos”. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 16.

⁵³⁴ Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Part 2” (1977), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “Notas sobre el Índice: Parte 2”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 227).

⁵³⁵ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 15.

Es en este sentido que el otro “objeto teórico” que interviene en la concepción de Krauss sobre la naturaleza de la fotografía, y ha motivado su interés en hablar de “lo fotográfico”, es el de Marcel Duchamp cuya obra “redistribuye las prácticas pictórica y escultórica según el modelo del “índice”, proponiendo una nueva interpretación de lo que constituye la imagen estética”⁵³⁶.

Por ejemplo, su obra *La mariée mise à un par ses célibataires, meme*, o el *Gran Vidrio*, no es concebida por Krauss como un cuadro pictórico, sino como una “fotografía grande y compleja”⁵³⁷. En otras palabras lo que Krauss ve en Duchamp es la “sustitución de las reglas de la iconicidad por las de la indicación”⁵³⁸. Y esta ruptura de “lo fotográfico” establecida en la obra de Duchamp, la ruptura “entre la imagen y el discurso, o más específicamente, entre la imagen y el lenguaje”⁵³⁹, fundamentó a Krauss un método de análisis que parte de las nociones de la semiología y de la lingüística.

Krauss en su entrevista con Anna Maria Guasch, señala: “Empecé con Saussure y con el Barthes de *Mythologies* y, a través de ellos y de la semiología, fui descubriendo nociones tan importantes como la de signo y, sobre todo, la de significado, que obligaban a una contextualización histórica que se situaba más allá de la coherencia estilística o de la pura visualidad derivada de lo formal. En este contexto, me interesó de manera particular un tipo de signo, el índice, que, al reducir la realidad a esquemas o diagramas, ponía el acento en las estrategias de construcción de la obra, en sus propias operaciones lingüísticas, en unas bases lógicas que iban más allá de la narratividad”⁵⁴⁰.

Para Krauss los fenómenos de “copia”, de “repetición”, de “reproductibilidad del signo”, de “producción textual del tema”, adquieren en el campo del arte “un nuevo sentido: se presentan ahora ante nosotros como el contenido que una modernidad eufórica pretendía al mismo tiempo señalar y reprimir. El arte posmoderno entra en ese terreno (el dominio teórico del análisis estructuralista y posestructuralista) abiertamente”⁵⁴¹.

⁵³⁶ Ibid., p. 15.

⁵³⁷ Ibid., p. 15.

⁵³⁸ Ibid., p. 16.

⁵³⁹ Anna Maria Guasch, “Entrevista con Rosalind Krauss”, en Anna Maria Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006, p. 73 (Originalmente publicada en *Lapiz*, núm. 176, octubre 2001, pp. 66-75).

⁵⁴⁰ Ibid., p. 72.

⁵⁴¹ Rosalind Krauss, “Introducción”, en *La originalidad de la vanguardia...*, op. cit., p. 20.

Lo fotográfico es el “objeto teórico” que pone en relieve las operaciones de las huellas, los índices, las señales, las sombras, en fin, las funciones de los signos. Es el “objeto teórico” que define el *desplazamiento* de las mitologías del arte moderno a los ‘espacios discursivos’ de lo fotográfico en el arte contemporáneo.

Sin embargo, en la obra de Krauss, el discurso de lo fotográfico no sólo habita el terreno del arte contemporáneo, sino también el de movimientos anteriores como por ejemplo, el surrealismo en cuyas prácticas, la relación de la representación con la realidad, no se apoya al modelo pictórico, sino al modelo fotográfico “la heterogeneidad surrealista se resuelve en el marco de las funciones semiológicas de la fotografía, y no en el de las propiedades formales que operan en las tradicionales clasificaciones estilísticas de la historia del arte”⁵⁴² como afirma Krauss. Se apoya a la escritura del signo de índice, a la huella y la duplicación de la realidad.

La fotografía surrealista “se sirve del especial vínculo con la realidad que caracteriza a cualquier plasmación fotográfica. La fotografía es una impronta o transferencia de lo real; es una huella fotomecánicamente procesada, conectada casualmente a aquella cosa del mundo real a la que remite de manera similar a las huellas dactilares, las huellas de los pies o los anillos de agua que los vasos dejan sobre las mesas (...) Desde el punto de vista técnico y semiológico, las pinturas y los dibujos son iconos, mientras que las fotografías son índices”⁵⁴³.

Hubert Damisch señala que Krauss “describe una trayectoria que corresponde a un verdadero desplazamiento epistemológico: ahí donde el discurso imperante se esfuerza por imponer una disciplina a la fotografía (...) borrarla en tanto que *acontecimiento* para encasillarla a lo largo de una historia continua y duradera, la del arte (...) Rosalind Krauss apunta, por el contrario, a restituirle parte de su fuerza, del valor de ruptura que tuvo en su origen, y, al mismo tiempo, a subrayar su irremediable entorno”⁵⁴⁴.

⁵⁴² Rosalind Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism” (1981), en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de la vanguardia...*, op. cit., p. 115).

⁵⁴³ Ibid., p. 126. La noción de índice inscrita en la práctica surrealista se establece mediante su relación directa con la realidad: “los surrealistas añadieron a esa realidad una visión de la misma como representación o signo. La realidad fue al mismo tiempo ampliada y reemplazada o suplantada por ese suplemento rector que es la escritura: la escritura paradójica del fotógrafo”, Ibid., p. 132.

⁵⁴⁴ Hubert Damisch, “A partir de la fotografía”, en Rosalind Krauss, *Lo fotográfico...*, op. cit., p. 11.

En este sentido “la fotografía actúa en espacios de discurso, más allá de los estrictamente artísticos: el del reportaje, el viaje, el archivo e incluso, el de la ciencia”⁵⁴⁵. Cabe añadir que el estatus teórico de la fotografía, concebido mediante su constitución como huella de lo real que Krauss examina en sus textos, se vincula en parte con la tesis de Philippe Dubois.

Como Krauss, Dubois remite a la fotografía desde la perspectiva de un “dispositivo teórico” que es, “lo fotográfico”. La fotografía:

*Antes aún de ser una «imagen» que reproduce las apariencias de un objeto (...) pertenece en primer lugar, esencialmente, al orden de la huella, del rastro, de la marca y del depósito (...) pertenece a toda una categoría de «signos»*⁵⁴⁶.

Pero a diferencia de Krauss, Dubois toma en cuenta la noción de índice en relación con la historia del arte, la “relación de la Historia con la Teoría”⁵⁴⁷, algo que Krauss por su parte lo clarifica del modo siguiente: “No me interesa tanto abordar aquí la génesis de esta situación en el seno de las artes, el proceso histórico, como su estructura interna tal como se pone de manifiesto en una serie de obras. El hecho de que la fotografía pueda servir de modelo para la abstracción supone un cambio extraordinario, cuya lógica, en mi opinión, es importante descifrar”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 12.

⁵⁴⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruselas, Labor, 1983 (ed. cast., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 55-56). Dubois, ve la existencia de la fotografía como “huella iluminosa”, pero también considera “el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (...) como el de la recepción”. Ibid., p. 62. Para Dubois, el índice, la huella que constituye el carácter de la fotografía “por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico” puesto que, como dice, entre el antes y el después de ese momento hay “gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas”. Ibid., p. 49. Sólo en este instante la fotografía “puede ser considerada como un puro acto-huella («un mensaje sin código»”. Ibid., p.49. En otras palabras, puede ser considerada como ‘puro índice’, éste que según Krauss se inscribe en los procesos del arte contemporáneo.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 107.

⁵⁴⁸ Rosalind Krauss “Notas sobre el Índice: Parte 2”, op. cit., p. 225.

En este estudio examinaremos lo que para Krauss supone la ruptura de “lo fotográfico”, de este “objeto teórico” que cuestiona la autonomía del arte moderno y pone interrogantes al concepto de la obra tradicionalmente concebida como un objeto estético y histórico. Nos detendremos a su reflexión sobre el concepto de índice y las nuevas relaciones que establece con la producción y recepción de la obra del arte.

4.5.1. El Índice y el modelo fotográfico de Marcel Duchamp

En “Notas sobre el Índice: Parte 2” Krauss remite al arte americano de los años setenta y partiendo de diferentes prácticas artísticas de dicha década, recurre al campo de la semiología (a la tipología de signos del semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce), con el propósito de revelar la emergencia de un nuevo modelo para la aprehensión de este arte, que es el principio del índice específicamente asociado con la fotografía. Peirce encuentra tres clases de signos: los “parecidos, o íconos”, las “indicaciones, o índices” y “los símbolos, o signos generales”⁵⁴⁹. Como afirma Peirce:

Parecidos: Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente iguales a los objetos que representan. Sin embargo, este parecido es debido a que las fotografías son producidas bajo tales circunstancias que están físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. En este sentido pertenecen, por tanto, a la segunda tipología de signos [índices], aquellos que responden a una conexión física⁵⁵⁰.

El otro autor que Krauss alude a sus textos poniendo en evidencia que comparte su tesis sobre la naturaleza de la fotografía, es el teórico cinematográfico francés André Bazin.

⁵⁴⁹ Charles Sanders Peirce, “What Is a Sign?” (1894), en The Peirce Edition Project (ed.), *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, 1893-1913*, Nueva York, Indiana University Press, 1998, p. 5. Hemos consultado la edición inglesa. Este texto fue originalmente el primer capítulo de un libro llamado “El arte de razonar”, aunque más tarde se convirtió en el segundo capítulo de un multivolumen de Peirce “Cómo razonar: Una crítica de los argumentos”, también conocido como “La gran lógica”. (Traducido al castellano e incluido en *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 5-6.

Bazin describe el proceso fotográfico como físico: “Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen del objeto (...) más que una mera aproximación (...) la imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de las condiciones del tiempo y espacio que lo gobiernan (...) comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce; es el modelo”⁵⁵¹.

Siguiendo la noción de Peirce, Krauss comenta: “Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física”⁵⁵². Por otro lado, siguiendo la reflexión de Bazin, de que la fotografía es un proceso físico formado “automáticamente” y de que “la fotografía como tal y el objeto en sí comparten un ser común, en cierto modo el de la huella dactilar”⁵⁵³, Krauss añade la oposición entre lo simbólico y lo imaginario mediante el concepto de “fase del espejo” de Jacques Lacan, con el fin de trazar el lugar que ocupa el modelo fotográfico del índice.

En la “fase del espejo”, el niño “se reconoce a sí mismo como objeto escindido (una *gestalt* psíquica) por medio de su imagen reflejada. El yo se siente, en esta etapa, sólo como una *imagen* del yo; el niño empieza a reconocerse como otro, en una primera experiencia de alienación. La identidad (la autodefinition) se confunde con la identificación (un sentimiento de conexión con otro). Lo imaginario hunde sus raíces en el seno de esta alienación -el intento de acercarse a un yo físicamente distante. Y en términos lacanianos, lo Imaginario es el reino de la fantasía, específicamente a-temporal, liberado de las condiciones de la historia”⁵⁵⁴.

Krauss al recurrir a la oposición de Lacan entre lo simbólico y lo imaginario pone de manifiesto el modo en que se produce el ‘efecto’ del parecido fotográfico del índice de que habla Peirce y, aunque se distingue de la tipología de los íconos, no deja de ser “un tipo de icono, o registro visual” ya que las fotografías son “*exactamente iguales a los objetos que representan*”. Su parecido está determinado por aquellas “circunstancias” que definen la formación de su génesis automática.

⁵⁵¹ André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945), en *Qu’est-ce que le cinéma*, París, éd. du Cerf, 1958 (ed. ingl., “The Ontology of the Photographic Image” en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Nueva York, Leete’s Island Books, 1980, pp. 241-244.

⁵⁵² Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 216.

⁵⁵³ André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image”, op. cit., pp. 241-242.

⁵⁵⁴ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 211.

Krauss aludiendo a la fotografía sostiene que su “parecido visual está “físicamente forzado” (Peirce) y es esta dimensión formativa la que la identifica como indicial”⁵⁵⁵. La fotografía aparece como si fuera el resultado de una ubicación directa con el referente y dicha inmediatez es la que la permite ser la ‘huella’ de su objeto. La imagen fotográfica, al transformarse en la *imagen* de su modelo sustituyéndolo -“es el modelo”-, participa en la identidad de su objeto, del objeto que reproduce y de este modo comparte el efecto del ‘doble’ que el espejo produce a la formación de la identidad del niño (Yo/Tu, Yo/Otro).

El niño se reconoce a sí mismo como un “objeto escindido”, como una ‘imagen’ de su “yo” mediante el espejo, y a la vez *se identifica* con una presencia que, sin embargo es ausente, (se reconoce “como otro”), de igual modo que la imagen fotográfica establece una *conexión* con su referente señalando *a la vez* una presencia (“aquí y ahora”, “Yo”), y una ausencia en tanto *huella* de algo *precedente*, de “lo que ha sido”, de lo “allí y entonces” que Barthes denomina como la ‘paradoja’ de la fotografía. Es decir que, se insinúa una presencia que, sin embargo es imaginaria, “físicamente distante”.

Krauss compara la fotografía con lo imaginario: “Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo imaginario”⁵⁵⁶.

La obra de Marcel Duchamp, según Krauss, es un ejemplo importante de la formación del índice, y un antecedente del modelo fotográfico que adopta el arte de los años setenta alejado de la pura visualidad, de lo pictórico del arte abstracto moderno, y por esta razón, su práctica artística es considerada como “una especie de evasiva sobre el problema de representación. Por un lado, Duchamp no quería caer en la abstracción derivada en cierta manera del cubismo, pero por otro, tampoco quería asumir los roles representacionales de un pintor figurativo”⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 83.

⁵⁵⁶ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 217.

⁵⁵⁷ Anna Maria Guasch, “Entrevista con Rosalind Krauss”, op. cit., p. 73.

La obra de Duchamp, al seguir el proceso de una elaboración de signos indiciales establece un “cambio en la estructura dominante de la representación”⁵⁵⁸. Vamos a analizar cómo la obra de Duchamp implica en su proceso el modelo fotográfico, y a continuación cómo éste actúa bajo la lógica del índice con el propósito de plantear una introducción a la trayectoria que marca el arte abstracto de los años setenta.

En su obra, *Tu m'* (1918), por ejemplo, la superficie pictórica se transforma en una impresión de huellas, de huellas que *evidencian* la presencia ausente de sus objetos. Se trata de una pintura al óleo y lápiz en cuya superficie se proyectan las “sombras” de algunos de sus *ready-mades*, “La rueda de bicicleta, la percha para sombreros y el sacacorchos se proyectan sobre la superficie del lienzo mediante la fijación de sus sombras: las huellas indicadoras significan a los objetos”⁵⁵⁹.

Aparte de las huellas, las señales, o los indicios, las sombras como dice Krauss, “podrían servir como signos indiciadores de objetos”⁵⁶⁰ y de hecho se ejemplifican en dicha obra en tanto *rastros de lo real*, de un objeto preexistente. El otro elemento que opera en dicha obra como claro ejemplo de signo indicador, es la mano pintada “una representación realista”, situada en el centro, que señala “el establecimiento de la conexión entre el modificador lingüístico “esta” y su referente”⁵⁶¹.

En este caso se forma una correspondencia entre el *gesto de señalar* y la *indicialidad de la huella*:

*El hecho de señalar con el dedo es a la vez visual y gestual (...) este gesto crea una pasarela entre el tipo de índice puramente visual y el otro, muy distinto, que aparece en forma verbal. En el lenguaje también hay palabras que “señalan”: esto, aquello, hoy, ahora, aquí” (...) se las denomina “shifters” (actualizadores)*⁵⁶².

⁵⁵⁸ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 92.

⁵⁵⁹ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 212.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 212.

⁵⁶¹ Ibid., p. 212.

⁵⁶² Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 85.

Barthes nos da un ejemplo acerca de la indicialidad visual y verbal (verbal en el sentido de un testigo mudo) de la fotografía: “Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: «Vea, éste de aquí es mi hermano; aquél de allá mi hijo», etc.; la fotografía nunca es más que un canto alternado de «Vea», «Ve», «Vea esto», señala con el dedo cierto vis-á-vis”⁵⁶³. Lo que se pone de manifiesto es esta conexión deíctica que la fotografía establece con su referente.

Recordemos ahora a lo que alude para Barthes dicha conexión: “la fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo (...) el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; *tat* quiere decir en sánscrito *esto* y recuerda un poco el gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: ¡*Ta, Da, Sa!* Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto (...) no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico”⁵⁶⁴.

En la misma línea, Krauss escribe: “La palabra “esta” es uno de estos signos, siempre a la espera del referente al que sustituye. Al decir “esta silla”, “esta mesa” o “esta” señalamos algo que se encuentra a nuestro alcance. “No esa, sino esta”, decimos”⁵⁶⁵, subrayando que “la fotografía es deíctica; señala; dice “esto” (...) Sin embargo, Lacan denomina el encuentro con lo real “el *tíquico* [...] de la palabra *tuché*”. Y puesto que se trata de un encuentro básicamente perdido- una conexión perdida, una cita perdida-, el fenómeno tratado en este caso es, según él, la *distiquia*: el dístico, la escisión. Deíctico y dístico casi riman”⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980 (ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, p. 32).

⁵⁶⁴ Ibid., pp. 31-32.

⁵⁶⁵ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 210. Krauss al remitir a Barthes, señala la carencia del lenguaje en la fotografía. A diferencia de la pintura “la fotografía parece ser lo que se resiste al lenguaje, puesto que es, en palabras de Roland Barthes, un ejemplo del “nada que decir”. La marca fotográfica, enunció Barthes, es el “signo vacío”, el signo cuyo significado se articula a través de un sistema no sintáctico o semántico; el signo que sólo designa una cosa en apariencia e indica”. Rosalind Krauss, “Fotografía y abstracción”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 232.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 236.

Con respecto a este encuentro perdido con lo real, de nuevo Krauss observa: “Barthes sustituye el latín de Lacan por el suyo propio y en el resto del texto *tuché* se convierte en *punctum*: pinchazo, corte, herida, “ese azar que me punza”. Esta herida infligida por la fotografía está en función de la manera en que la foto entrega lo real de sus contenidos, marcándolos no sólo con el ser- “esto es”-, sino de forma irrevocable con el tiempo: “esto ha sido” (...) Al igual que la *tuché*, el *punctum* hace que lo real sea tanto aquello que perdí como lo que por tanto estaré obligado a reproducir a partir de entonces por repetición. Los componentes subjetivos de este *punctum* fotográfico que Barthes despliega están vinculados al vocabulario psicoanalítico de un pasado que regresa en el futuro: el objeto parcial, lo siniestro, la repetición compulsiva”⁵⁶⁷.

Al compartir la denominación de Lacan de la *Tuché*, y también mencionado más arriba por Barthes, Krauss enfatiza la producción de dos estados inherentes en el lenguaje deíctico de la fotografía: por un lado, el índice como huella, evidencia una presencia, y por otro lado, el índice como “deixis”, como un dedo que apunta, señala una ausencia, una ausencia que asigna el “vacío”, asigna un encuentro con lo real “perdido”, en fin, el “vacío” de su significado. Como dice Krauss: “Al igual que las huellas, el acto de señalar con el dedo establece una relación entre signo y referente de naturaleza espacial y física. Como gesto, es el equivalente de los significantes verbales del tipo “esto” o “aquello”, que permanecen “vacíos” hasta que un acto enunciativo les provee de un objeto referencial”⁵⁶⁸.

De modo similar, Mary Ann Doane describe dicha equivalencia arbitraria del índice como huella física y como “deixis”: “El índice como huella fotográfica o impresión, parece albergar lo lleno, un exceso de detalle que es siempre suplemental al significado o la intención. Sin embargo, el índice como *deixis* implica el vacío; un vaciado que solamente puede llenarse en situaciones específicas, contingentes, siempre mutantes”⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Ibid., pp. 232-233.

⁵⁶⁸ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 85.

⁵⁶⁹ Mary Ann Doane, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, en *A Journal of Feminist Cultural Studies*, núm. 1, vol. 18, 2007, p. 2. En otra ocasión la autora describe la “tensión temporal” del índice con el siguiente modo: “La huella indicial (...) hace el pasado presente”, mientras que el índice deíctico “es inextricable a la idea de la presencia”. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, p. 219

En este sentido, lo que indica la mano, el dedo en tanto índice en la pintura de Duchamp, es la presencia de un objeto ausente, es el encuentro con una realidad imaginaria o “perdida”, el cual se indica igualmente en el propio título, “*Tu m’* es simplemente “tu”/ “me”, los dos pronombres personales que, como modificadores, constituyen en sí mismos una especie de índice”⁵⁷⁰.

Entre el título “*Tu m’*” y la representación del dedo hay una correspondencia. Es decir que los pronombres personales “tu” y “yo”, como afirma Krauss, equivalen a “esto” y “aquello”⁵⁷¹ y son los que acompañan al arte de Duchamp como signos indicadores que adquieren dicha arbitrariedad. En la obra de Duchamp, *Machine Optique* (1920), la frase “Rose Sélavy y yo” inscrita en el disco espiral constituye otra huella divisoria del yo, otro rastro del “objeto escindido”.

Por debajo de esta espiral, la fotografía de Duchamp (fotografiado por Man Ray, 1920-1921) travestido en mujer, en *Rose Sélavy*, le confiere una identidad alterada, fragmentada, de modo similar que el ejemplo del niño reflejado en el espejo (“yo” y “tu”, “yo” y el “otro”). Sólo que en el caso de Duchamp se añade además una doble identidad sexual.

El “propio nombre” como señala Krauss “que utiliza para su “doble” revela una estrategia para provocar una confusión lingüística acerca del modo en que las palabras denotan a sus referentes. “Rose Sélavy” es una homofonía que sugiere a quien la oye dos significados completamente diferentes. El primero es un nombre propio; el segundo, una oración: la primera R de Rose puede pronunciarse (en francés) como “er”, convirtiendo Er-rose Sélavy en *Éros, c’est la vie*”⁵⁷².

Pero “el resto de la frase de la *Machine Optique* supone otro tipo de afrenta al lenguaje- al menos en términos de su capacidad para significar. Sobrecargada de rima interna, la frase “estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots esquís” (estimamos las esquimosis de los esquimales con exquisitas palabras) sustituye el proceso de significación por pura musicalidad”⁵⁷³.

⁵⁷⁰ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 212.

⁵⁷¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 85.

⁵⁷² Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 214.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 215.

La alteridad y la confusión que enredan dichas frases en relación con su autorretrato de Rose Sélavy, sugieren ahora el desgaste de la “certeza del contenido”⁵⁷⁴. Otro ejemplo de su obra que, para Krauss opera como un autorretrato donde el yo se reproduce y se divide, y donde ambos conviven en un “único ser” manifestando de nuevo, el proceso en que las palabras ‘indican’ a su referente, es el *Gran Vidrio*:

*En uno de los pequeños bocetos de la obra que Duchamp realizó y que incluyó en la Caja verde, etiquetó el registro superior como “Mar”, y el inferior como “Cel”. Duchamp retiene estas sílabas de su propio nombre en el título de la obra definitiva: La mariée mise à un par ses célibataires, meme; la sílaba MAR de mariée unida a la sílaba CEL de célibataires*⁵⁷⁵.

Del índice verbal pasamos al índice como huella ejemplificado en el polvo acumulado que “fijado” “sobre la superficie horizontal del vidrio durante varios meses”, se transforma en el “índice físico del paso del tiempo”⁵⁷⁶. La acumulación de polvo es una especie de índice que se aprecia en la fotografía titulada *Elevage de poussière (Cría de polvo)*, tomada por Man Ray en 1920. No es extraño que Man Ray haya sido implicado en varias obras de Duchamp, puesto que su propia técnica fotográfica denominada rayograma o fotograma comparte la noción de índice: “Las imágenes creadas mediante este procedimiento son como huellas fantasmales de objetos desaparecidos; se parecen a las impresiones que dejan los pies sobre la arena, a las marcas sobre el polvo. Pero el fotograma no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en *toda* fotografía”⁵⁷⁷.

A primera vista, uno podría excluir la correspondencia del *Gran Vidrio* con el modelo fotográfico puesto que la ilegibilidad de los objetos, para Krauss, obstaculiza la percepción directa de su contenido. Aquella percepción que la fotografía ofrece de modo inmediato pero, sin embargo, Krauss propone poner entre paréntesis la incomprendibilidad o la opacidad significativa de los objetos, para ver cómo su obra efectivamente apunta a una clara alusión a la fotografía.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 215.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 216.

⁵⁷⁶ Ibid., p. 216.

⁵⁷⁷ Ibid., p. 216.

La “transparencia” del vidrio y el “deseo de información” son otros ejemplos que proyectan la estrecha interrelación de la obra de Duchamp con la fotografía. Dicha transparencia “no garantiza en ningún caso la existencia de un lugar abstracto (...) sino que abre la superficie a un contacto sin interrupción con lo real, acentuando nuestra percepción de los objetos en tanto que constituyentes cautivos e inmóviles de este mundo”⁵⁷⁸. Por otro lado, es el “propio género documental el que parece activar un deseo de información que el mutismo de la fotografía no puede satisfacer”⁵⁷⁹. Y es aquí, donde se instituye una oposición entre la presencia directa que la fotografía revela y su insuficiencia informativa en tanto una presencia silenciosa y muda. No obstante, las *Notas* publicadas el 1934 servirán como un ‘texto’ explicativo del contenido de su obra.

Las ‘notas’ de Duchamp para el *Gran vidrio*, constituyen una contradicción que para Krauss debe ser considerada, aunque toda su obra sugiere una ruptura con el lenguaje, entre la imagen y el texto, o “la imagen y el lenguaje”, en ésta, al contrario, el uno complementa el otro, el uno opera como la condición de la legibilidad del otro, de su comprensión.

Esta condición según Krauss había sido argumentada por Benjamin en su reflexión sobre los pies de foto como señales “directivas”, que ponen en cuestión la autonomía del arte moderno. La independencia del signo de su significado. En este sentido Krauss ve en el *Gran vidrio*, una correspondencia con la reflexión de Benjamin: “Si partimos de la base que Duchamp concibió el *Gran vidrio* como una especie de fotografía, su procedimiento cobra pleno sentido: no sólo el señalar la superficie con ejemplos del índice y la suspensión de las imágenes como sustancias físicas en el seno de la imagen, sino también la opacidad de la imagen en relación con su significado. Las notas para el *Gran vidrio* constituyen un comentario al margen amplificado; como los pies de foto de los periódicos, que son absolutamente necesarios para su comprensión, la propia existencia de las notas de Duchamp -su conservación y publicación- atestigua la alteración de la relación entre signo y significado en su obra”⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 80.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸⁰ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 217.

En otra ocasión Krauss añade que Duchamp “se dio también cuenta de que el déficit de significado que comporta la fotografía sólo podía compensarse con la adición de notas suplementarias, es decir, con textos. Esto me hizo llegar a la conclusión de que toda la obra de Duchamp se podía entender como una suma de significados carentes de sentido”⁵⁸¹.

Esta “suma de significados carentes de sentido” es producto de los signos deícticos que constituyen su obra. Rastros físicos o verbales que apuntan o señalan el “vacío” de una existencia real, puesto que son nada más que impresiones o señales de un presente que asignan un pasado, una ausencia definiendo la formación de un significado sin sentido. Incluso el proceso de sus *ready-mades*, al adaptarse al de la fotografía reduciendo la “transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección”⁵⁸², designa para Krauss, el mismo efecto, el “vacío” de un significado sin sentido.

4.5.2. Índice y arte contemporáneo

El modelo fotográfico de Duchamp como antecedente de la noción de índice, lo encontramos en distintas prácticas artísticas como el arte corporal, la instalación, el Land Art, el video o la performance a partir de los años setenta. Krauss no examina tanto la omnipresencia de la fotografía en el campo artístico, sino más bien su interrelación con el índice. Y es precisamente esta interconexión que Krauss localiza en el arte abstracto de los artistas de dicha generación. La fotografía se transformará en sus obras en el “modelo operativo de la abstracción”⁵⁸³. En otras palabras, el uso que se hace de la fotografía, no remite a un modo de representación realista, sino más bien, a la estructura del índice, a la producción de los signos indiciales que se dejan insinuar, poniendo de manifiesto la formación de la relación física (conexión real) entre el signo y el referente sin ser participe del realismo.

⁵⁸¹ Anna Maria Guasch, “Entrevista con Rosalind Krauss”, op. cit., p. 73.

⁵⁸² Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, op. cit., p. 219.

⁵⁸³ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 2”, op. cit., p. 225.

Como dice Mary Ann Doane, Krauss se orienta a “las reverberaciones de la imagería fotográfica en el dominio del arte abstracto, liberando de este modo la indicialidad del terreno problemático del realismo. Mientras que el realismo pretende construir una copia mimética, una ilusión del mundo habitable, el índice solamente propone apuntar, conectar, tocar, hacer el lenguaje y la representación adherirse al mundo como tangente -aludir a lo real sin el realismo”⁵⁸⁴.

De un modo parecido, Geoffrey Batchen, aludiendo a la teoría de Krauss, sostiene que: “La realidad sigue siendo anterior a una fotografía que no es más que su “huella fiel”. La fotografía es el depósito *indicial* de una realidad que puede imitar pero de la que ella misma nunca puede formar parte”⁵⁸⁵. Krauss remite a la cualidad que Barthes asigna a la fotografía, a la de “un mensaje sin código”, exponiendo su naturaleza:

Lo que revela específicamente este mensaje [fotográfico]”, escribe Barthes, “es, en efecto, que la relación entre significado y significante es cuasi-tautológica. Indudablemente, la fotografía implica un cierto desplazamiento de la escena (recorte, reducción, aplanamiento), pero ese paso no es una transformación (como en una codificación). Lo que se produce es una pérdida de equivalencia (propia de los verdaderos sistemas de signos) y la imposición de una cuasi-identidad. En otras palabras, el signo de este mensaje ya no se extrae de una reserva institucional; no está codificado. Nos enfrentamos a la paradoja de un mensaje sin código”⁵⁸⁶.

Krauss teniendo en cuenta la naturaleza no codificada de la fotografía, escribe: “Lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella confiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad. Pero, al mismo tiempo, dicha veracidad está fuera del alcance de los posibles ajustes internos que son la propiedad

⁵⁸⁴ Mary Ann Doane, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, op. cit., p. 4.

⁵⁸⁵ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 198. Esta misma paradoja Krauss la encuentra en las manipulaciones fotográficas del surrealismo que “pretenden registrar los espacios y las duplicaciones de esa misma realidad de la que *esta* fotografía no es más que una fiel huella”. Y añade: “El procedimiento fotográfico se utiliza por tanto para producir una paradoja: la paradoja de la realidad convertida en signo, de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espacio vacío, en escritura”. Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 126.

⁵⁸⁶ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 2”, op.cit., p. 226.

necesaria del lenguaje. El tejido que envuelve y conecta los objetos contenidos en la fotografía es el propio mundo, más que un sistema cultural. En la distancia de la fotografía respecto a lo que podríamos llamar sintaxis encontramos la presencia muda de un suceso no codificado. Y es esta especie de presencia lo que los actuales artistas abstractos pretenden emplear”⁵⁸⁷.

Con motivo de la exposición titulada *Rooms* (“ Habitaciones”) ⁵⁸⁸, organizada por el P.S.1, de Nueva York, en 1976, Krauss examina el modo en que las obras de artistas como Gordon Matta-Clark, Lucio Pozzi, Michelle Stuart o Marcia Halif, siguen la paradoja que la fotografía produce -la de un “mensaje sin código”. Los artistas, invitados a ocupar un espacio en el edificio rehabilitado de P.S.1. y presentar su obra asociada al edificio (que en este caso es su referente) de una manera particular, ponen en relieve la identificación entre el signo y su objeto (el propio edificio).

Philippe Dubois examina dicha identificación inherente en el principio del índice y la emergencia de esta lógica en el arte contemporáneo, y observa que “el referente como tal, en su materialidad espaciotemporal, se convierte en su propia representación. La proximidad física entre el signo y su objeto se vuelve entonces identificación total. En estos casos, el «contenido» de la obra (como referente externo expresado en un mensaje) se encuentra completamente vacío: «la obra» entonces no nos dice otra cosa que lo que la hace ser obra”⁵⁸⁹.

Se hace evidente que no se trata de obras que se conciben bajo los criterios del modelo pictórico abstracto, sino bajo los criterios de la indicación. Cada una de estas obras *se adapta* de modo diferente a las condiciones de producción del índice fotográfico, enfatizando la relación “cuasi-tautológica” entre el significado y el significante de la fotografía, como ocurre por ejemplo en la obra de Pozzi. La

⁵⁸⁷ Ibid., pp. 226-227.

⁵⁸⁸ La exposición titulada *Rooms* se celebró el 9-26 junio en 1976 inaugurando el edificio de P.S.1 (escuela pública en Long Island City, alquilada por el Institute for Art and Urban Resources). En 1977, se publicó el catálogo homónimo de la exposición, Steven Alexander y Eugenie Diserio (eds.), *Rooms*, Nueva York, The Institute for Art and Urban Resources, 1977. Entre los 78 artistas que han participado: Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Carl Andre, Joseph Kosuth, Pozzi Lucio, Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart, Marcia Halif, Walter De Maria, Stephen Antonakos, Daniel Buren, Nam June Paik, Weiner Lawrence, Richard Serra, Bruce Nauman. Sobre dicha exposición véase también *Artforum*, octubre de 1976.

⁵⁸⁹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, op. cit., p. 107.

identificación entre el signo y la causa de su existencia, de su presencia en un determinado espacio-tiempo.

Sus obras y el modo de presentación “representan al edificio mediante la paradoja de estar físicamente presente pero temporalmente remoto”⁵⁹⁰. Se trata de instalaciones que literalmente lo que exponen es el propio edificio, el cual se concibe “como un mensaje que puede exponerse pero no codificarse”⁵⁹¹ y en estos casos hablaríamos de una fotografía en cuya “presencia muda” se proyecta la huella del mundo natural. El arte de esta década responde a través de la indicación “al concepto del estilo que había gobernado la abstracción de la modernidad. En la huella, las cosas hablan por sí solas; no se hablan. Toda la historia de las convenciones estéticas que conciernen al estilo y a la expresividad (como también una cierta concepción del “Yo” de la representación) se derrumbe”⁵⁹².

Las huellas en sus obras, “hablan por sí solas”, y del mismo modo que la fotografía, marcan la presencia del edificio, le conceden la temporalidad del presente. Sin embargo, al mismo tiempo, señalan su ausencia dando la impresión de que dicha presencia es la de un pasado.

Como observa Krauss: “Aunque sea el resultado de una causa física, la huella, la impresión y la pista son vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo”⁵⁹³. Esta temporalidad distante inherente en el mensaje fotográfico convierte la ‘presencia’ en algo fantasmal, convierte su causa, su realidad en espectro de ésta, es decir se transforma en un testigo de ésta. Una vez más Krauss recurre a lo que Barthes denomina, la “irrealidad real” de la fotografía -su irrealidad de proyectar una presencia y su realidad de “haber estado aquí”.

El interés de Krauss en esta paradoja, enfatiza la coexistencia temporal que habita la fotografía. Una paradoja que la encontramos en las obras expuestas en dicha exposición donde la realidad se transforma en signo⁵⁹⁴. En este sentido, los rastros del presente pasado que sus obras evidencian e insinúan, operan como memorias.

⁵⁹⁰ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 2”, op. cit., p. 232.

⁵⁹¹ Ibid., p. 232.

⁵⁹² Mary Ann Doane, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, op. cit., p. 3.

⁵⁹³ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 2”, op. cit., p. 232.

⁵⁹⁴ David Green y Joanna Lowry, siguiendo la noción de índice fundamentada en la fotografía y argumentada por Krauss, rinden a la fotografía un “uso performativo”, “según el cual” como señalan, “ésta designa lo real más que representarlo”. David Green y Joanna Lowry, “De lo presencial a lo

Pero antes de ver cómo sus obras insinúan la paradoja de la fotografía, nos detendremos en su función como índices, en su íntima relación con el referente —el edificio. Gordon Matta-Clark, interviene en la estructura del edificio cortando el suelo de tres pisos de modo sucesivo -primero, segundo y tercero- y titula su obra *Puertas, suelos, puertas*. Lucio Pozzi sitúa en diferentes partes del edificio paneles bicromáticos que irónicamente se adaptan a las condiciones del edificio abandonado. Por ejemplo, sus paneles bicromáticos operan como un complemento de las superficies de las paredes desgastadas por las capas sucesivas de pintura. Pegados sobre dichas paredes no sólo reproducen el color preestablecido de las paredes sino además repiten la dicotomía cromática de la pared cuya línea exalta dicha discontinuidad.

El modelo fotográfico o el “modelo operativo de la abstracción” que Krauss encuentra en estas obras, opera bajo una reducción: la reducción del modelo pictórico al principio del signo indicial, de la huella que duplica el mundo natural, que evidencia la realidad y a la vez señala su ausencia, su “irrealidad real”.

El proceso fotográfico “recorte, reducción, aplanamiento”, como señala la autora, coincide con el proceso que dichas obras elaboran. Por ejemplo en la obra de Pozzi: “El traspaso de los rasgos de la pared de la escuela a la superficie del panel es similar al proceso fotográfico (...) La obra parece actuar como un índice, una impresión o una huella de su temática. La pintura se convierte en un signo conectado a un referente a lo largo de un eje puramente histórico. Y esta cualidad indiciaria es específicamente fotográfica”⁵⁹⁵. Es esta conexión real, entre el signo y el referente que hace que sus obras operen a la vez como presencia y ausencia, que aparezcan como memorias de un presente pasado.

La obra de Gordon Matta-Clark “sólo logra dar un significado al edificio—sólo logra señalarlo”⁵⁹⁶ a través de los cortes y las disecciones en el suelo que separan los tres pisos del edificio. Su excavación “logra insertar el edificio en la consciencia del espectador en forma de fantasma”⁵⁹⁷.

performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”, en David Green (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 61.

⁵⁹⁵ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 2”, op. cit., pp. 229-230.

⁵⁹⁶ Ibid., p. 232.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 232.

Mientras que la pintura de Pozzi sobre la pared, hace que esta aparezca como una impresión que “se somete a la lógica de la desaparición. La obra convierte a la pared pintada en el signo de algo que estaba allí pero que ahora ha sido cubierto”⁵⁹⁸.

Por el otro lado, la obra de Marcia Halif, mediante sus marcas cromáticas que ocupan el espacio de diferentes partes de la pared y el texto que acompaña a su pintura abstracta, aunque no sigue el orden de la narración tradicional, opera sin embargo como un comentario a nivel de su “efecto visual y formal”⁵⁹⁹.

Todas estas obras para Krauss siguen una “sucesión” que insinúan la interrelación de la imagen fotográfica con los pies de foto, de la que habla Walter Benjamin, “el que mira una revista ilustrada”, escribe Benjamin, “recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes”. En el cine, cada imagen se presenta en el seno de una sucesión que interioriza el pie, en el seno de una narración”⁶⁰⁰.

El orden de esta sucesión en Pozzi se dismantela en las diferentes partes del edificio que sus gestos indiciales dejan atrás las huellas de su pintura, en Matta-Clark, en sus cortes que se repiten al cruzar los tres pisos y en Halif, la sucesión de sus pinceladas cromáticas acompañadas por un texto estructuran para Krauss, “una especie de narración cinemática”⁶⁰¹. Las experiencias artísticas de los años setenta, hablan según Krauss de “lo fotográfico”, y no “sobre” la fotografía, hablan de la ruptura del modelo pictórico del arte moderno, implicando mediante sus procesos el espacio discursivo de la fotografía.

Del mismo modo que Duchamp, estos artistas como dice Hal Foster: “también afrontaron un «trauma de la significación»: por una parte, una abstracción del referente, anunciada para Duchamp en el cubismo y para los artistas de los setenta en el minimalismo; y, por otra, un predominio de lo fotográfico, anticipado para Duchamp por una nueva cultura de la reproducción mecánica y para los artistas de los setenta por una nueva cultura del consumo en serie”⁶⁰².

⁵⁹⁸ Ibid., p. 232.

⁵⁹⁹ Ibid., p. 235.

⁶⁰⁰ Ibid., p. 233.

⁶⁰¹ Ibid., p. 234.

⁶⁰² Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 86.

Krauss vio en el arte americano de los años setenta ciertos aspectos que no habían sido examinados de la modernidad. El papel de la fotografía, la influencia de ésta en el arte abstracto de dicha década supuso un cambio en la percepción de la obra de arte. El principio del índice fotográfico, de las marcas, de las huellas que Krauss localizó en sus propios procedimientos artísticos y exposición de sus obras, constituía una crítica al formalismo riguroso de Clement Greenberg. Constituía un síntoma cultural en que Krauss era testigo.

Cabe añadir que a partir de los años setenta la aproximación hacia el concepto de índice, hacia esta inherente cualidad de la fotografía que principalmente Krauss examinó en el marco artístico de su generación, se extiende en recientes estudios teóricos. David Green y Joanna Lowry, en su ensayo “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”, rinden a la fotografía a través de un análisis semiótico, un valor *performativo*.

Por un lado, destacan en la indicialidad fotográfica, la huella física y por otro lado, un gesto performativo: “Efectivamente, fue C. S. Peirce- a quien debemos los primeros y aún más rigurosos análisis sobre la indicialidad- quien demostró que el signo indicial guardaba menos relación con sus orígenes casuales que con el modo de aludir al hecho de su propia inscripción. Por esta razón, las fotografías no son indiciales sólo porque la luz registre en un instante sobre una porción de película fotosensible sino, primero y ante todo, porque se hicieron. El mismo acto de fotografiar, una especie de gesto performativo que apunta a un suceso que acaece en el mundo, como una forma de designación que arrastra la realidad al terreno de la imagen, es a su vez una forma de indicialidad”⁶⁰³.

Ambos autores se basan en las líneas de Krauss y en la relación espacio-temporal que Barthes investiga en la naturaleza fotográfica. Parten su análisis, tanto del uso que el arte conceptual hizo de la fotografía- de su gesto performativo que cuestionaba la noción del registro fotográfico, de modo que, más que representar la realidad la designaban, la apuntaban- como del uso que la nueva generación de fotógrafos en Alemania, como es el caso de Candida Höfer, Thomas Struth o Thomas Ruff, hizo de la fotografía un “agente deíctico”: “En sus trabajos el centro de operaciones se localiza firmemente en el propio aparato más que en el fotógrafo. Es la

⁶⁰³ David Green y Joanna Lowry, “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”, op. cit., p. 50.

cámara la que apunta al mundo y la que opera como agente deíctico. Es la cámara la que interviene performativamente para proclamar el suceso”⁶⁰⁴.

Aunque en el arte conceptual el uso antiestético de la fotografía revela una presencia que se inclina más a la del fotógrafo que al aparato, difiriéndose de los fotógrafos anteriormente mencionados, David Green y Joanna Lowry, señalan que ambas prácticas lo que comparten es “el modo en que la prioridad concebida a la performatividad deíctica de la foto empieza a socavar las nociones tradicionales de significado y referencia”⁶⁰⁵.

El otro ejemplo que debemos añadir en nuestro análisis de la noción de índice, es la aportación de la crítica y teórica del cine Laura Mulvey, la cual a través de la imagen animada del cine reconsidera el papel del índice en la fotografía. Una cuestión que Barthes comentó en *La cámara lúcida*, distinguiendo el papel de ambas imágenes. La relación espacio-temporal de la imagen fija es estática, mientras que la de la imagen animada es fluyente. La primera apunta a una “alucinación” de la realidad y la segunda a una “ilusión”⁶⁰⁶. Barthes rinde a la fotografía el espacio-tiempo de un momento concreto que alude a un pasado y sin embargo, persiste en el presente y a la imagen animada del cine, el espacio-tiempo de un momento que *fluye* señalando solamente un presente.

Por otro lado, Mulvey rinde una “doble temporalidad”⁶⁰⁷ a la imagen cinematográfica reconsiderando la narración lineal del cine, el papel del espectador como un simple consumidor, y el signo indicial y su relación con el tiempo como una cualidad exclusiva de la imagen fotográfica. Su interés se centra en el carácter cambiante del índice fotográfico al relacionarse con la imagen animada del cine mediante las nuevas técnicas digitales o electrónicas.

En su texto “The Index and the Uncanny: Life and Death in the Photograph”, Mulvey alude al concepto de índice examinado tanto por Barthes como por André Bazin en “La ontología de la imagen fotográfica”.

⁶⁰⁴ Ibid., p. 62.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 62.

⁶⁰⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 197.

⁶⁰⁷ Laura Mulvey, “Nueva mirada al “espectador reflexivo”: el paso del tiempo en la imagen fija y animada”, en David Green (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, op. cit., p. 127.

Como dice la autora: “Las nuevas tecnologías de la imagen animada, la electrónica y la digital, paradójicamente permiten un retorno fácil a la inmovilidad oculta del marco filmico. Esta inmovilidad es, por supuesto, una ilusión (...) Pero el marco filmico restaura a la imagen movida la presencia pasada del tiempo pasado y la de la mortalidad que Bazin y Barthes la asocian con la imagen fija”⁶⁰⁸.

En otra ocasión Mulvey escribe: “Una gran parte de la historia del cine pertenece ya a un tiempo histórico y las personas que aparecen en la pantalla como seres vivos, animados, desde el más insignificante transeúnte a la más grande de las estrellas de Hollywood, ya están muertos. Los rasgos temporales empiezan a difuminarse y esa cualidad de pasado insoluble, indicial, de la imagen cinematográfica empieza a resultar más evidente a la conciencia y a la imaginación”⁶⁰⁹.

En este sentido el papel del “espectador-voyeur”- el concepto que Mulvey examinó en sus estudios anteriores- se reemplaza ahora por un nuevo modelo, el del espectador “reflexivo”, incitado a “reflexionar sobre el tiempo mismo, sobre la presencia del pasado y sobre el “entonces” del proceso fotográfico. Podría parecer que el espectador reflexivo sería capaz de rescatar esos aspectos del cine que Roland Barthes sentía que estaban ausentes comparados con la complejidad de la fotografía”⁶¹⁰.

⁶⁰⁸ Laura Mulvey, “The Index and the Uncanny: Life and Death in the Photograph”, en Laura Mulvey, *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 66.

⁶⁰⁹ Laura Mulvey, “Nueva mirada al “espectador reflexivo”: el paso del tiempo en la imagen fija y animada”, op. cit., p. 130.

⁶¹⁰ Ibid., p. 133.