

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**WALTER BENJAMIN:**

**DE LA FOTOGRAFÍA DE RETRATO**

**AL RETRATO DEL MUNDO**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN**

**FILOSOFÍA**

**PRESENTA:**

**RACIEL SÁNCHEZ RIVAS**

**TUTORA**

**DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO**

 Cd. Universitaria. D. F. 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo, que través de su beca, facilitó  
DGAPA-PAPIME PE400214 *Formación en humanidades.*  
Agradecimientos especiales.**

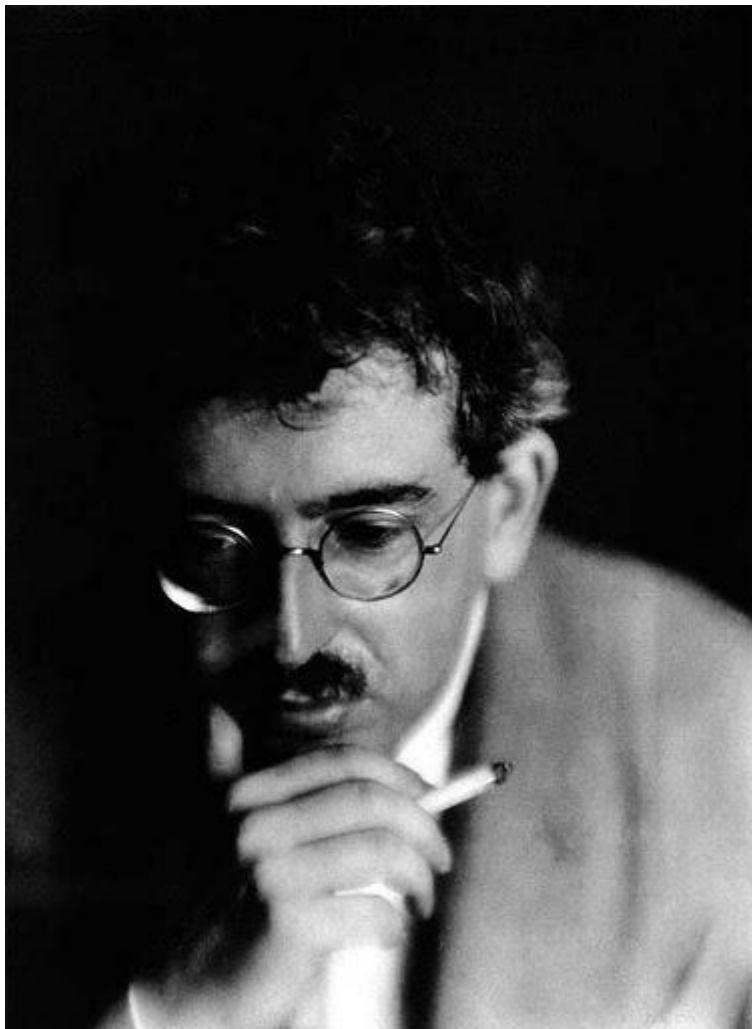
**A ti Maru, por la tenacidad de tus  
esfuerzos diarios, por tu entrega sin  
reservas, por todo de ti.**

**A Ana María Martínez de la Escalera y mis  
sinodales Alfonso Vázquez, Sonia Torres,  
Francisco Barrón y Rogelio Laguna por su  
confianza depositada en este proyecto.**

**A todas y todos los amigos y compañeros  
de clase que con su amistad e interminables  
pláticas hacían de este escrito una  
efervescencia en cada instante; la lista es  
vasta.**

**“No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho,  
será el analfabeto del futuro. ¿Pero es que no es menos analfabeto un  
fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?”**

**Walter Benjamin**



## ÍNDICE

### FOTOGRAFÍA DE RETRATO

**Capítulo 1. Del comercio a la industria del retrato**

**Capítulo 2. La fotografía en la encrucijada: ¿Tradición o vanguardia?**

### RETRATO DEL MUNDO

**Capítulo 3. La fotografía del detalle: Ciudad sin rostro/ rostros de ciudad.**

**Capítulo 4. Los límites de lo previsto: El retrato geopolítico del mundo.**

## INTRODUCCIÓN

La polémica suscitada dentro de la época en que apareció el invento de la fotografía es el contexto en el cual Walter Benjamin introduce su texto crítico *Breve historia de la fotografía*. De momento, por el simple título, pareciera que el filósofo alemán estuviera haciendo simplemente un registro histórico del desarrollo de la nueva técnica. Sin embargo, sus preocupaciones no se reducen en dicho texto a comprender una especie de línea histórica continua y progresiva en torno al aparato –Walter Benjamin critica la idea de progreso-, sino más bien se enfocan en la comprensión de las “tensiones históricas” en las que se vio ceñidas la técnica fotográfica desde su insólita aparición y su posible devenir revolucionario.

El siglo XIX fue el testigo directo del nacimiento de la técnica fotográfica -resultado de la ardua experimentación de hombres como Niepce, Nadar y Daguerre-; siglo que polemizó esta invención desde la incredulidad, pasando por lo inaceptable como arte, lo cual constituye la principal crítica de Walter Benjamin,



debido al problema de haberle conferido al aparato fotográfico un uso muy reducido frente a todo el alcance técnico-científico y político que Walter Benjamin, entre otros, le descubría.

Por tanto, en las siguientes líneas me enfoco en analizar las diversas circunstancias del problema que Benjamin rastreó, dando cuenta de que la sociedad de su época que vio surgir esta invención quiso asimilarla, habitualmente, desde categorías estéticas tradicionales que estaban siendo rebasadas por el carácter innovador de la técnica fotográfica.

En el primer capítulo *Del comercio a la industria del retrato* intento trazar, a grandes rasgos, el problema que trajo consigo utilizar la fotografía únicamente para el servicio del retrato, dando cuenta del porqué Walter Benjamin se empeñó en criticar este uso reductivista del aparato. El uso del daguerrotipo para elaborar retratos se debió entre muchas cosas a una tradición pictórica que venía heredándose desde siglos pasados, en la cual el retrato expresaba una posición privilegiada de *status* social siendo los reyes, la nobleza, y la naciente burguesía los representados dentro de los lienzos. Ya para el siglo XIX, debido a la facilidad de acceso a la daguerrotipia; en primera, por su bajo costo frente a la pintura; y en segunda, por una mayor capacidad de reproductibilidad, la pequeña burguesía adoptó el nuevo aparato de Daguerre para poder representarse novedosamente a sí misma. Ambas razones anteriores fueron de este modo un efecto de que la fotografía se consolidara como una industria cultural, considerando junto con Theodor Adorno que ésta solo es posible en el momento de que ciertos medios

técnicos pueden hacer posible la reproducción masiva de los bienes culturales, como lo fue la misma daguerrotipia.

El segundo capítulo *La fotografía en la encrucijada: ¿tradición o vanguardia?* parte de un cuestionamiento muy común durante todo el siglo XIX que suscitó polémicas acaloradas y muy cruciales para el rumbo futuro de la fotografía; mientras unos se debatían si ésta era o no una más de las bellas artes y en consecuencia que relevancia y diferencias específicas tendría junto a ellas; otros vislumbraban en la fotografía un bien cultural que posibilitaba un inaudito y novedoso desarrollo para las necesidades de las ciencias, y de igual modo, una especie de documento indispensable para la comprensión de las complejidades sociales. La polémica fue bastante relevante y nutrida que los fotógrafos se vieron en la necesidad de elaborar imágenes con mayores exigencias. Y Walter Benjamin, posicionándose a favor segunda postura, vio en las fotografías de Karl Blossfeldt y August Sander el ejemplo más preciso de los nuevos alcances científicos y político-sociales de la técnica fotográfica.

Por otra parte, en el tercer apartado *La fotografía del detalle: Ciudad sin rostro/rostros de ciudad* me enfoco en analizar un punto de quiebre en el uso de la fotografía que Walter Benjamin pudo identificar a partir del trabajo de Eugene Atget, quien despoja de manera reiterada de sus tomas el rostro humano para lograr, de esta manera, una nueva perspectiva y lectura de la imagen.

Para el filósofo alemán es éste fotógrafo quien abre un nuevo campo en la interpretación de la fotografía, ya que incita con sus escenas vacías de la ciudad a

reflexionar bajo exigencia política. Para este momento, primer tercio del siglo xx, la fotografía ha comenzado a volverse imprescindible en los medios de comunicación –nace el periódico ilustrado- y con ello deviene en la sociedad como un documento indispensable para la información, el esclarecimiento e, incluso, la denuncia de los acontecimientos históricos.

Ahora bien, si Atget al desaparecer el rostro humano de la fotografía (reacción sintomática frente al 'retrato pagadero') expande nuevos horizontes en la interpretación político-social de esta misma, Walter Benjamin da cuenta de que a su vez resulta imposible prescindir de este mismo. Para esto August Sander es el fotógrafo que demuestra con su peculiar trabajo la importancia del rostro para la aguda comprensión del tramado social pues, a diferencia de los retratistas, éste último mostró que el rostro humano no solo estaba destinado al estudio fotográfico sino que podía captarse desde la complejidad social, y así mismo interpretarse dentro de un contexto histórico, político, económico y cultural.

Por último, en *Los límites de lo previsto: el retrato geopolítico del mundo* analizo el acontecimiento que propició obtener el primer retrato del planeta tierra, o dicho de otro modo, el retrato geopolítico del mundo. Me refiero al lanzamiento del misil V2 en 1946, justo a un año de haber terminado la segunda gran guerra europea y a seis años de la trágica muerte de Walter Benjamin. Este suceso geopolítico, sin duda, superó por mucho los límites de lo previsto por la sociedad científica y política de aquella época. Sin embargo, aquello que involucró su realización -en especial el uso y nuevo alcance de la técnica aeronáutica y fotográfica- fue previsto, tiempo antes de su muerte, por Walter Benjamin. Fue él mismo quien

durante el primer tercio del siglo había pensado sobre los distintos usos, peligros y posibles alcances de la técnica cuando se mezcla con la guerra.

Hago especial énfasis en el hecho de que las fotografías obtenidas por esta misión espacial, como un bien cultural representan a su vez, siguiendo la crítica de Benjamin, el desenlace de un largo proceso de barbarie. La barbarie en este caso se puede traducir como todas las consecuencias catastróficas que dejó el uso de la técnica en la guerra durante toda la primera mitad del pasado siglo. Técnica que volcada hacia el exterminio y la auto-destrucción, paradójicamente encontró en este tipo de acontecimiento una especie de nueva construcción en la interpretación de la fotografía y así mismo del mundo; ya sea en un sentido geográfico, político o cultural. A esta paradoja, Walter Benjamin la denominó 'unidad contradictoria' de la técnica. Si bien todo documento de cultura, nos dice, es un documento de barbarie, el caso de la primera fotografía geopolítica del mundo podría un reverso a su vez constructivo sin dejar de lado toda la masacre (el misil requisado a los nazis estaba destinado en su sentido originario a la destrucción) que involucró para su obtención.

Por tanto, este último capítulo, apoyado en las reflexiones benjaminianas, cierra mi investigación y análisis del desarrollo y las transformaciones de la fotografía, desde sus inicios en la intimidad de la comodidad burguesa hasta el momento en que se le fueron descubriendo en el campo abierto de la guerra inesperados alcances e irremediables usos geopolíticos.

## DEL COMERCIO A LA INDUSTRIA DEL RETRATO

En sus inicios la fotografía estuvo destinada al retrato. No fueron pocos los pintores que dejaron el pincel y las técnicas del óleo para mudarse al cobijo de la daguerrotipia.

La mayoría de los pintores antes de la llegada del daguerrotipo habían hecho del retrato pictórico un comercio muy redituable, y ya entrado el siglo diecinueve junto con la aparición de la daguerrotipia, no dudaron en reproducir el rostro humano con la nueva técnica para efectos similares: lo cual resultó en seguida un éxito económico insuperable. “La industria, nos dice Walter Benjamin, conquistó por primera vez terreno con las tarjetas de visita con retrato, cuyo primer productor se hizo, cosa sintomática, millonario”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 64.

Ahora bien, entender el fenómeno de la industria del retrato fotográfico, a diferencia del comercio del retrato pictórico de siglos atrás, resulta más fácil si atendemos lo que Theodor Adorno y Horkheimer ya en el siglo XX apuntaron al respecto, es decir, al hecho de que la industria cultural fue solo posible a partir de ciertos medios técnicos para producir bienes culturales en forma masiva.<sup>2</sup> Y el medio técnico de gran reproductibilidad fue, en este caso, la fotografía.

Mientras el retrato pictórico, en siglos pasados, estaba constituido por una exclusividad que se la daba su condición de producto final, con la daguerrotipia la reproductibilidad de una misma imagen se volvía para sorpresa de muchos interminable. Esto último facilitó a mediados del siglo XIX el acceso de cierta clase social ascendente al privilegio de ser capturada ya no solo en la exclusividad de la pintura al óleo, sino en los negativos de la nueva técnica.

La gran fotógrafa francesa Giselle Freund (1908-2000), contemporánea de Walter Benjamin, ante este nuevo fenómeno capitalista muestra que en aquel entonces “el fotógrafo podía a un precio diez veces menor suministrar retratos que no solo se ajustaban a los medios de la vida burguesa por su baratura, sino que además respondían a los gustos de la burguesía”.<sup>3</sup>

De tal modo, una de las primeras causas de la conversión de muchos pintores al terreno de la daguerrotipia fue, sin más, el lucro comercial; lucro que tuvo su fundamento en una sociedad que vio en la nueva técnica la posibilidad de reflejarse a sí misma en una posición privilegiada de *status*.

---

<sup>2</sup> Cfr. Adorno y Horkheimer. *Crítica del iluminismo*.

<sup>3</sup> Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. p. 15.

Y no resulta complicado entender esta última circunstancia social si pensamos en la tradición del arte que venía heredando el siglo diecinueve respecto al oficio del retrato. Basta recordar los primeros óleos, remontándonos al siglo XV, para comprender un poco más las reiteraciones obsesivas de las sociedades por ser reproducidas mediante el retrato, y en este caso una pintura es ejemplar: *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*.

En esta obra del artista flamenco Jan Van Eyck (1390- 1441) los retratados son dos personajes inscritos en una clase social privilegiada para su época. Por un lado, el señor Arnolfini; rico comerciante italiano que afincado en Brujas desempeñó cargos de importancia en la Corte de Felipe el Bueno, Duque de Borgoña. Por otro lado, Jeanne Cenami (su supuesta esposa); mujer italiana de familia acaudalada.

Ambos resguardados en la intimidad de una habitación donde relucen diversas posesiones que denotan inmediatamente su gran suficiencia económica: es la época del nacimiento de la burguesía y junto a ello, el surgimiento de la necesidad, por parte de esta nueva clase, de hacerse valer por sí misma a través de una imagen respetable y decorosa dentro del *status* social. “Honda necesidad, al decir de Giselle Freund, en función directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y tomar conciencia de sí misma”.<sup>4</sup>

Si bien la nobleza, por un lado conformada por las familias reales (reyes y ducados) siguieron reflejando su posición de poder político-económico en los óleos que se elaboraron siglos después (específicamente el retrato cortesano:

---

<sup>4</sup> Ibíd. p. 13.

Rubens, Van Dyck, Hyacinthe Rigaud); la burguesía, por otro lado se acoplaba a la idiosincrasia de ser retratada, especialmente en Francia: destacando el *retrato intimista* de pintores como Nicolás de Languillière.

El resultado del arte del retrato heredado desde la tradición pictórica flamenca y francesa es vasto, basta mencionar unos cuantos: Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma (1603)*, *Retrato de la marquesa Brigida Spinola Doria (1606)*; Van Dyck, *El retrato triple del rey Carlos (1635)*; Hyacinthe, *Retrato del teniente coronel Albert Manuel (1695)*, *Retrato de Luis XIV (1700)*; Y Languillière con su *Autorretrato familiar (1730)*, etc.

Ahora, la similitud de estos pintores del XVI hasta el XVIII que eran llamados por la alta aristocracia o emergente burguesía para elaborar retratos, con aquellos pintores del XIX que habrían de abandonar el pincel para tomar entre sus recelosas manos<sup>5</sup> el daguerrotipo, es sorprendente en el sentido de la reiteración de los motivos estéticos y el simbolismo económico-social que impregnaban. Sin embargo, existen dos diferencias muy notables; la primera respecto al costo o valor de adquisición: el retrato fotográfico resultó mucho más accesible por su precio a gran parte de la sociedad. Y la segunda, quizás la más relevante para Walter Benjamin, respecto a la discontinuidad de la técnica, pues por más que los primeros fotógrafos retratistas quisieron retocar con su pincel las fotografías (“modo en que el mal pintor pretendía vengarse de la fotografía” nos dice

---

<sup>5</sup> No hay que olvidar que fotógrafos como Nadar, entre muchos más, se mostraron recelosos frente a la cámara de Daguerre al pensar que dejarían de lado su elevado arte del quehacer pictórico por un oficio menor como el de la fotografía.



Benjamin) en el caso de ésta última el proceso de elaboración de la imagen tenía muchos abismos de distancia entre una y otra técnica.

La destreza artística de la mano, en el caso de la fotografía, queda definitivamente desplazada, pues basta con apretar un solo botón para que el retrato quede registrado en la lente. Por ello, el desempeño pictórico de un Van Eyck no puede coincidir con los retoques del negativo (práctica común en los inicios de la fotografía). No obstante, Walter Benjamin, consciente de la inevitable discontinuidad entre técnica pictórica y fotográfica, le auguraba sin nostalgia a ésta última nuevos alcances científicos y de documentación histórica, muy distintos a los que estaba siendo encasillada la fotografía con el forzado retoque artístico de los retratos.

Con el surgimiento de los primeros estudios fotográficos en París se propagó aún más la industria fotográfica y se subrayó con mayor fuerza el supuesto <<gusto>> o <<perfección artística>> de los retratos. Así, valiéndose de diversos artificios, los retratistas generaban atmosferas forzadas y hasta “humillantes” -diría Benjamin al interpretar el retrato de Kafka-. Un diario inglés de la época describe con detalle el bochornoso proceso de artificialidad para la construcción de la escena en un estudio:

“La columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente está en esta sobre una

alfombra. Y cualquiera quedará convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra>>.<sup>6</sup>

Y este desquiciado esfuerzo por subrayar el gusto artístico de la fotografía se debió a la polémica suscitada en torno a si el invento de Daguerre y sus imágenes constituían o no una obra de arte. En general, la recepción social dentro del siglo XIX y parte del XX de este nuevo instrumento, incluyendo la de muchos intelectuales, poetas, pintores y críticos de la época fue negativa.

Si bien la industria fotográfica se desarrollaba por el siglo de Daguerre a una velocidad imparable y sin la menor cantidad de obstáculos; la definición y la respectiva posición social de la fotografía aún dejaban mucho que esperar. Se iniciaban acaloradas polémicas sobre la verdadera importancia, cualidad y función social de la nueva técnica. Polémicas que arderían durante el siglo veinte con el asombro de una humanidad que descubría con ella, y en cada paso, nuevos alcances inesperados; humanidad con una técnica en sus manos en alto grado sospechosa y, definitivamente, aún muy desconocida.

---

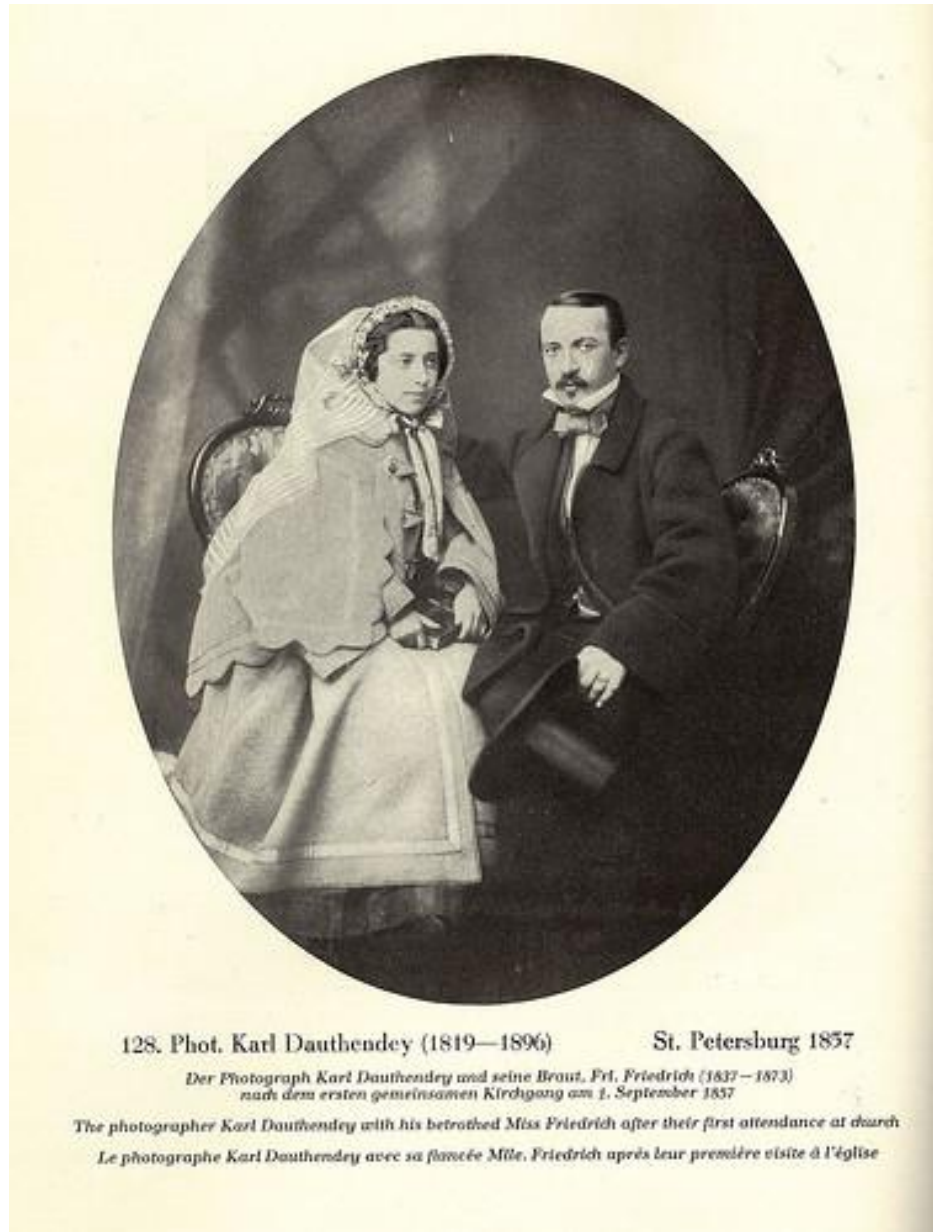
<sup>6</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 71.



**Jan Van Eyck. Retrato del Sr. Arnolfini y su esposa, 1434. Óleo sobre tabla. 82 x 60cm. National Gallery of London.**

**Por más que los primeros fotógrafos retratistas quisieron retocar con su pincel las fotografías, “modo en que el mal pintor pretendía vengarse de la fotografía” (Walter Benjamin), la fotografía dio cuenta de que el proceso de elaboración de la imagen tenía muchos abismos de diferencia entre una y otra técnica.**

La destreza artística de la mano, en el caso de la fotografía, queda definitivamente desplazada; basta con apretar un solo botón para que el retrato quede registrado en la lente..



**Karl Dauthendey. Retrato familiar. 1837.**

(...) El desempeño pictórico de un Van Eyck no podría coincidir con los retoques del negativo. Por ello, Benjamin consciente de la inevitable discontinuidad entre técnica pictórica y la fotográfica, le auguraba, sin nostalgia, a ésta última nuevos potenciales muy distintos a los de la técnica pictórica.



**Rubens. Retrato de la marquesa Brigida Spinola Doria, 1606. Óleo sobre lienzo, 152.5 x 100cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA.**



**Retrato de James Stuart, Duque de Lennox y Richmond, 1634. Óleo sobre lienzo.  
107x84cm. Colección particular.**



**Charles Baudelaire por Nadar, 1855.**

## LA FOTOGRAFÍA EN LA ENCRUCIJADA:

### ¿TRADICIÓN O VANGUARDIA?

Sirviente de las ciencias y de las artes, así nombró en su momento Baudelaire a la fotografía. Y junto a él un séquito de artistas inscritos en el templo de las bellas artes imprecaba contra la reciente aparición de la daguerrotipia. El razonamiento del poeta francés apuntaba a lo siguiente: si la imprenta o la estenografía no crearon ni suplieron la literatura, la fotografía no podía sustituir a las artes. Describía así Baudelaire la naciente industria fotográfica, un tanto consternado:

“En esos días deplorables, una industria nueva se dio a conocer y contribuyó no poco a confirmar la fe en su necedad y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés (...) En materia de pintura y estatuaria, el Credo actual de las gentes de mundo (...) es éste: <<Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es



y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (...) De este modo, la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería un arte absoluto”. Un dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen ¡los insensatos!), el arte es la fotografía>>. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol (...)”<sup>7</sup>

Un mesías al servicio de una venganza divina consistente en representar con la nueva técnica la exactitud de la naturaleza: así veía Baudelaire, entre muchos, a Daguerre. La daguerrotipia, por tanto, no podía ser un arte; no debía inmiscuirse en el “terreno de lo impalpable y de lo imaginario”. La opinión general encontraba, por tanto, en la voz de Baudelaire la resonancia más categórica y poética para la defensa de las viejas artes.

Si fue tan incómoda la aparición de la daguerrotipia en el siglo XIX esto se debió en gran parte en que para muchos artistas el 'instrumento' estaba inevitablemente relacionado con la idea de 'progreso'; especie de “enemigo ambicioso” que no debía coincidir en el terreno de la poesía o las bellas artes. Y no debían coincidir el progreso y las artes dado que ambos al repudiarse con “odio instintivo” en el momento de cruzarse sobre el mismo camino terminaría uno supliendo a la otra.

---

<sup>7</sup> Baudelaire, Charles. *El público moderno y la fotografía*. <http://sientateyobserva.com/2012/01/12/charles-baudelaire-el-publico-moderno-y-la-fotografia/>

Por ello, para evitar que la fotografía llegase a inmiscuirse en el arte, decía Baudelaire, era “necesario que [cumpliera] con su verdadero deber que es el de ser sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta”.<sup>8</sup>

Pero si estas declaraciones eran el síntoma común del “espíritu francés” en defensa de las artes bellas para evitar su 'ruina' frente a la industria fotográfica, en Alemania el síntoma era compartido aunque en un grado más dramático y violento. En el periódico *Der Leipziger Stadtanzeiger* la iglesia germana defendió la tradición de las artes afirmando que 'concienzuda' investigación científica había demostrado ya la imposibilidad de fijar imágenes fugaces, y atreverse a desearlo constituía una especie de 'blasfemia'.<sup>9</sup>

La daguerrotipia, como leña en la hoguera, ardía entre discusiones enfadadas y agitadas por doquier. Pero dentro de todas las interpretaciones agresivas hacia el instrumento, una de las más críticas fue la del físico y político francés Arago, quien en 1839 presentaba ante la Cámara de diputados un discurso que se haría célebre por su inusual valoración en cuanto a los alcances científico-sociales del invento de Daguerre.

François Arago se desprendía de la tradición romántica que pretendía justificar la “validez artística” de la fotografía desde la forzada asociación con la pintura. Su

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> Cfr. Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 64. “Querer fijar fugaces espejismos no es solo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda sino que desearlo es meramente ya 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 artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos”.

aportación, siguiendo a Benjamin fue entonces la de “un presentimiento del verdadero alcance del invento”<sup>10</sup>. La premonición apuntaba al hecho de que cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperan es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos que le prosiguen.<sup>11</sup>

Y no cabe duda que sus palabras dieron en el clavo de la situación aquel entonces, ya que la expectativa que se tuvo en sus inicios de la fotografía fue tan reducida que pocos apostaron por su alcance técnico-científico. Sin embargo, la originalidad del discurso de Arago derivó en el hecho de que éste abarcaba el campo de la nueva técnica desde la astrofísica hasta la filología.<sup>12</sup> François Arago expandía, de este modo, los límites de la tradición a los que estaba sometida la fotografía.

Si pensamos por un momento en los alcances contemporáneos de la técnica fotográfica – desde la microscopía hasta la macroscopía- que se han descubierto recientemente y que en aquella época jamás se habrían imaginado, las palabras de Arago, como decía Benjamin, cabrían efectivamente en la premonición. La gran ensayista estadounidense Susan Sontag nos da un listado de muchas de las variantes de la lente fotográfica las cuales hoy en día parecen no tener fin: aerofotografía, astrofotografía, cinesfotomicrografía, cinematografía, cistofotografía, cromofotografía, cronofotografía, esciografía, escultografía, espectrofotografía, espectroheliografía, fotoespectroheliografía, fotografía de rayos x, fotografía

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 65.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> *Ibíd.*

estroboscópica, fotografía infrarroja, fotogrametría, fototipografía, radiografía, uranofotografía, etc.<sup>13</sup>

Ahora bien, si la observación de la naturaleza a través del ojo mecánico era aquello en lo que ponía énfasis dentro de su discurso el físico francés esto se debió a que la cámara facilitaba una nueva visión del mundo natural (*inconsciente óptico* en palabras de Benjamin) que el ojo humano no había podido registrar nunca antes. Por ello, la detallada observación técnica de la naturaleza resultó para muchos como François Arago y Walter Benjamin una de las aportaciones más revolucionarias de la técnica fotográfica.

Karl Blossfeldt fue en este último plano quien representó muy bien la expectativa que ambos tenían de la fotografía científica. El fotógrafo alemán dejó con su original trabajo una signatura muy particular: la ampliación inédita del detalle.

Así, en la fotografía de Blossfeldt (1835-1962), siguiendo a Benjamin, se abren por vez primera “los aspectos fisionómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica”<sup>14</sup>.

Las imágenes de Blossfeldt, series interminables del mundo vegetal, constituían ya un giro radical para la interpretación del mundo circundante. Los amplios detalles de las plantas y vegetales que enfocó Blossfeldt con su lente dejaban

---

<sup>13</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. p. 201.

<sup>14</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 67.

gran mella en el terreno del estudio científico, pero a su vez en los estratos pedregosos del 'inconsciente psíquico'.<sup>15</sup>

Si Walter Benjamin pensó en Blossfeldt al dar cuenta de que su fotografía era “capaz de producir una imagen del mundo tan viva y veraz como la naturaleza misma”, me atrevo, por tanto, a agregar en este sentido a otro fotógrafo igual de relevante dentro de la nueva percepción técnica del mundo: Edward Muybridge.

Muybridge contribuyó de manera similar que Blossfeldt al desarrollo de una nueva percepción del mundo al elaborar de manera esplendorosa el recurso técnico de lo que hoy conocemos como cronofotografía, es decir, el antecedente directo de la cinematografía.

Mucho antes que Blossfeldt, el británico Edward Muybridge (1830-1904) realizó con su lente fotográfico un trascendental experimento en 1872. El motivo: una polémica dentro un hipódromo de California. El problema era, en aquel entonces, saber si había un momento en que el caballo, mientras corría a gran velocidad, quedaba completamente suspendido en el aire. Por lo que Muybridge se empeñó en construir un obturador que rebasara la lentitud del tiempo tradicional de exposición, y lo logró.

Con dicho obturador fue posible, por tanto, registrar a gran velocidad el galope del caballo, demostrando que efectivamente existe un momento fugaz en que el animal con sus cuatro patas flexionadas queda flotando en el aire.

---

<sup>15</sup> *Ibíd.* “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia”

El descubrimiento fue abrumador para la época, dejando ver las limitaciones de la mirada humana y la nueva necesidad de la mediación técnica para observar el mundo.

Si Blossfeldt expande los detalles del objeto, Muybridge expande el tiempo en que está inscrito el objeto, o mejor aún, fragmenta en pedazos el tiempo. Blossfeldt inauguró un nuevo camino para el desarrollo de la imagen: el de la microscopía. Muybridge, por su parte, inauguró el camino de la cinematografía. La científicidad que ambos aportaron en su momento a la imagen resulta hoy en día invaluable.

La fotografía del retrato dejaba ver sus debilidades al enfrentarla con los alcances científicos que posibilitaron estos personajes. Y, por tanto, la polémica en torno a si la fotografía debía ser o no una de las viejas artes resultaba un tanto estéril frente a estos inusitados descubrimientos ópticos.

Walter Benjamin apostó por nuevos alcances para la técnica fotográfica, evitando asfixiarla en el agobio de las discusiones conservadoras y nostálgicas: “La disputa, en que se empeñaron la pintura y la fotografía en el transcurso del siglo XIX acerca del valor artístico de sus respectivos productos, da ahora la impresión de una disputa errada y confusa. Ello no habla en contra de su importancia; por el contrario, podría más bien subrayarla. En efecto, esta disputa fue la expresión de una transformación de alcance histórico universal de la que ninguno de los contrincantes estaba consciente”.<sup>16</sup>

---

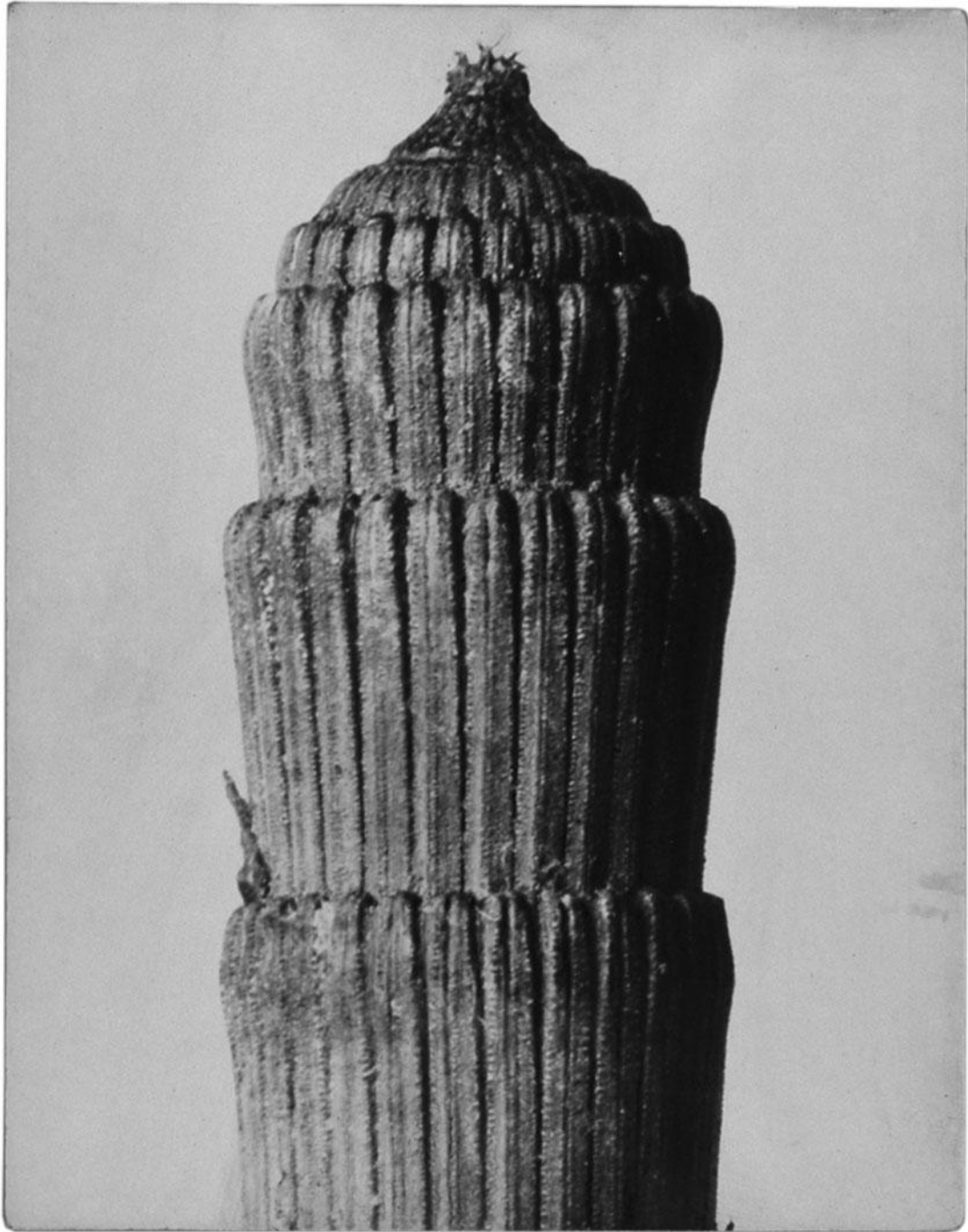
<sup>16</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 63.

Si bien Walter Benjamin no sabía con certeza hasta dónde llegaría el desarrollo técnico y los usos político-científicos de la cámara fotográfica –así como seguramente tampoco nosotros lo sabremos-, al menos estaba consciente de que la nueva técnica no podía quedar reducida al arte convencional del retrato y, por tanto, extraer su valor estético únicamente del hogar romántico de las musas, en el que quedaba sometida según muchos poetas y artistas a un papel de humillante servidumbre. La fotografía tenía un gran compromiso con su época: liberarse, solamente liberarse de los prejuicios de su siglo y enfrentarse al arriesgado y misterioso azar que le ofrecía la inmensidad del mundo.

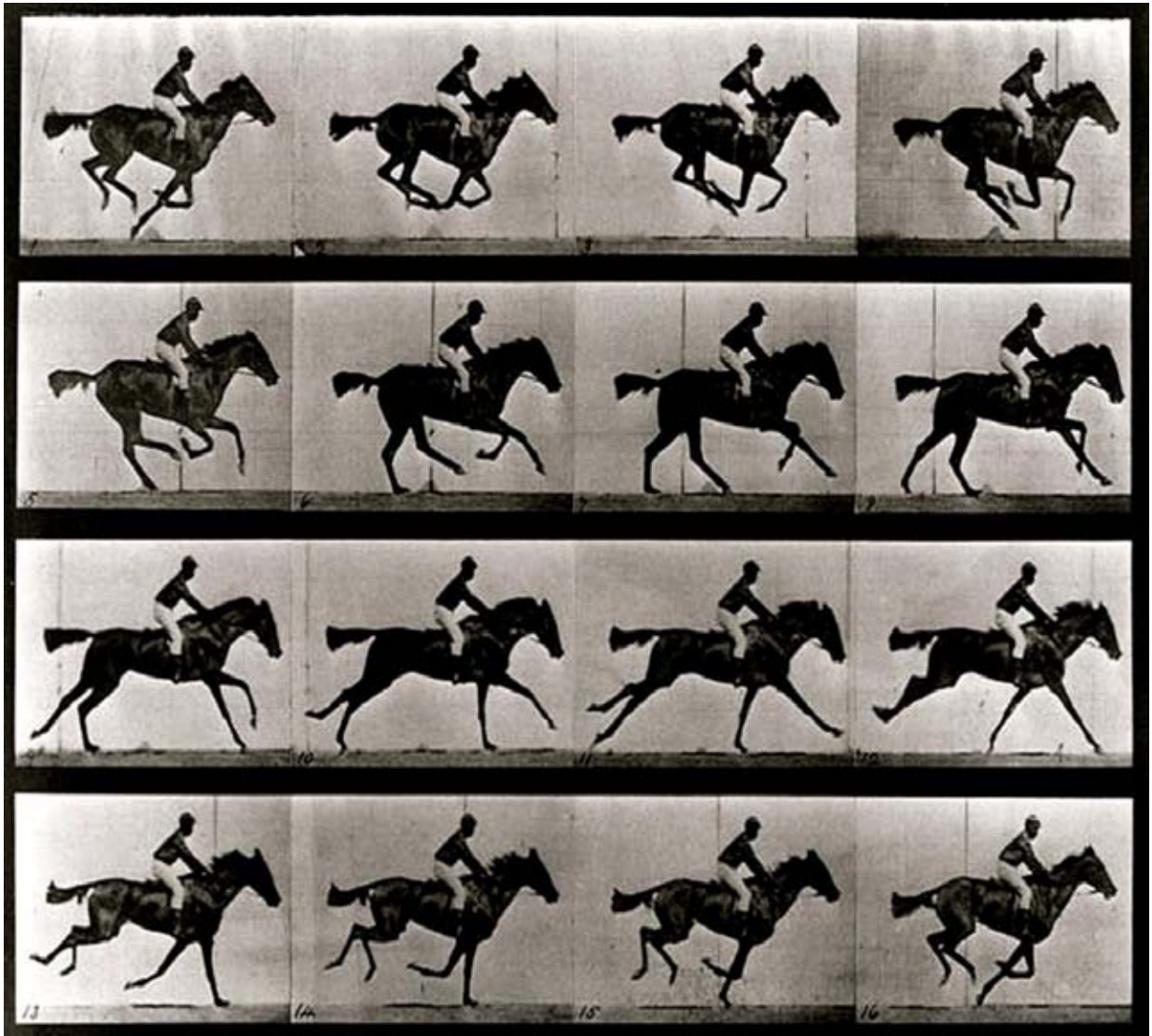


Karl Blossfeldt. Cápsula de semillas de ortiga cerrado (*Loasaceae*), *magnificado* 18X. 1932.

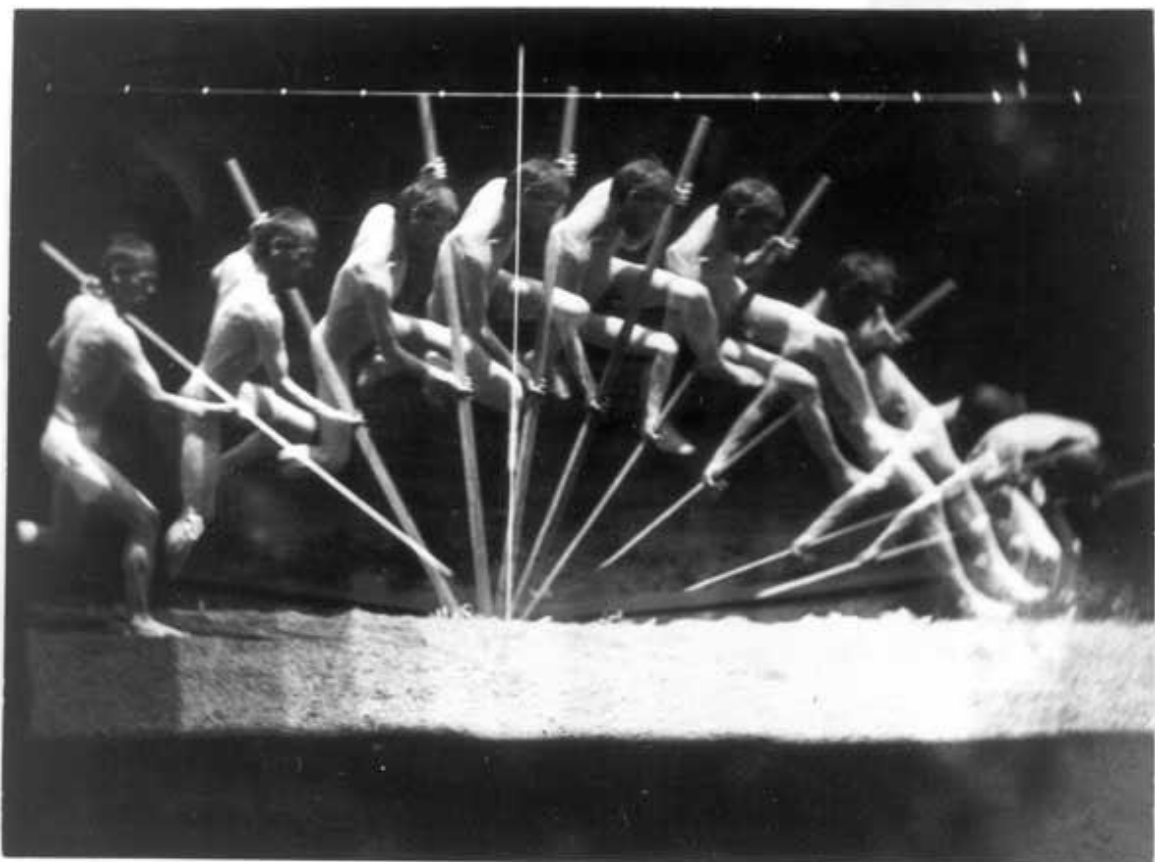




Karl Blossfeldt. *Equisetum hyemale*. 1926.



Edward Muybridge. El caballo en movimiento. 1873.



**Si Blossfeldt expande los detalles del objeto, Muybridge expande el tiempo en que está inscrito el objeto y, más aún, fragmenta en pedazos el tiempo**

**LA FOTOGRAFÍA DEL DETALLE:  
CIUDAD SIN ROSTRO/ ROSTROS DE CIUDAD.**

Asqueado de su oficio, nos dice Benjamin, un antiguo actor de teatro desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato hasta inicios del siglo veinte: Eugene Atget.

Fue este personaje quien alejado de los convencionalismos de las artes tradicionales, e impregnado de la fiebre que desprendía el nuevo oficio de la técnica fotográfica, tomó entre sus manos una cámara para enfocar su lente ya no sobre el rostro humano, sino sobre la ciudad.

Retratos de la vaciedad, calles en que la neblina parece ser la única inquilina de la ciudad; así nos muestra Atget a un París extrañamente desolado, deshabitado y ofreciendo a la mirada misteriosos escenarios, cual inquietante 'lugar de los hechos'.

A diferencia de los retratistas, el antiguo actor francés -quien no pasó desapercibido frente a las” largas filas de hormas de zapatos; ni tampoco ante los patios parisinos en los que desde la noche hasta la mañana se [enfilaban] los carros de mano; ni ante las mesas todavía empantanadas y platos sin ordenar... ni ante el burdel de la calle 5...”<sup>17</sup>- fotografió las minucias del paisaje citadino en una especie de afanosa búsqueda de indicios.

El 'lugar de los hechos' en las fotografías de Atget está deshabitado; [y] si se lo fotografía es en busca de indicios. Búsqueda, a diferencia de la fotografía de retrato, que exige en el espectador observar las escenas vacías con un sentido determinado: “la contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas”. Por tanto, con Atget, la fotografía comienza a ser una pieza probatoria en el proceso histórico<sup>18</sup>

Si podemos atribuirle a Eugene Atget una gran aportación en cuanto al uso de la fotografía, es el hecho de haber desplazado la fotografía de retrato a la fotografía de la ciudad; desplazamiento que desembocó en la clarificación del detalle sobre el entorno social.

Ahora bien, aunque las fotografías de Atget esclarecían ya los detalles del entorno, para Benjamin aún no hablaban por sí mismas. La anarquía posible de interpretaciones derivada de una sola imagen constituía ya un gran problema no solo para el trabajo de Atget, sino para el resto de la fotografía.

---

<sup>17</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p.76.

<sup>18</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 58.

El periódico ilustrado, en el primer tercio del siglo xx, comenzaba a proliferarse como nunca antes y los pies de foto surgían como información necesaria para aclarar con mayor detalle las fotografías.

Walter Benjamin al notar estos cambios cruciales exigió por ello un compromiso por parte del espectador: informarse adecuadamente con el recurso del texto que acompañaba las imágenes. No obstante, su mayor exigencia fue hacia los fotógrafos en el sentido de tomar una posición comprometida con lo registrado.

En el caso de las imágenes de Eugene Atget, en las que “no en balde se han comparado (...) con las de un lugar del crimen” y dado que cada rincón de nuestras ciudades pudiera ser lugar del crimen, se preguntaba Walter Benjamin “¿No debe el fotógrafo – descendiente del augur y del arúspice- descubrir la culpa en su imágenes y señalar al culpable?”<sup>19</sup>. Y aún más, “¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?”.<sup>20</sup> Por tanto, capturar el entorno social con una lente no bastaba, había que documentar la realidad con el apoyo textual de las imágenes, es decir, intervenir la leyenda en la fotografía para la “literaturización de todas las relaciones de vida”.

Walter Benjamin, sin duda, se estaba adelantando al peculiar problema de interpretación de la imagen que traería consigo la fotografía periodística, terminadas las dos grandes guerras europeas, y hasta nuestros días.

---

<sup>19</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 82.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

¿Quién iba imaginar que una sola imagen detonaría en tantas interpretaciones políticas y sociales a conveniencia o detrimento de un grupo de poder o del Estado? La fotografía de guerra, por ejemplo, sin una leyenda que la defina, difícilmente puede interpretarse en un solo sentido. Y aún así, teniendo un texto que la acompañe quedan siempre dudas en el aire: ¿es realmente imparcial esa información? ¿Se está condenando de modo justo al señalado?

Si bien las palabras son fundamentales para una interpretación más objetiva de la fotografía que se observa, no necesariamente constituyen la vía única de la precisión interpretativa. No obstante, a pesar de todas las dificultades que trae consigo el texto a la hora de interpretar una imagen, los resultados que dejó el siglo xx y aún los que sigue dejando en nuestros días son admirables. Sencillamente el fotorreportaje sin la intervención literaria de la fotografía nunca habría sido posible y con ello las fotografías de conflicto tan memorables como las que nos legó un Roger Fenton y la guerra de Crimea, Mathew Brady y la guerra civil norteamericana, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Hugo Brehme, Jacob Riis, Dorothea Lange, Robert F. Read, y muchos fotógrafos igual de importantes por haber construido todo el imaginario del siglo xx que nos es posible comprender el día de hoy.

Aunque Atget incitaba ya al ejercicio comprometido de la mirada, el fotógrafo que llevó aún más lejos el compromiso de la mirada sobre el entorno social fue August Sander.

Atget había hecho desaparecer el rostro humano de la mayor parte de sus fotografías para deshacerse de la asfixiante tradición del “retrato pagadero y representativo”, August Sander, por el contrario, demostró que el despojo del rostro humano en la fotografía era una tarea irrealizable.<sup>21</sup> Al igual que los cineastas rusos, August Sander mostró que “el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la manifestación innominada que cobran en un rostro”.

Ahora bien, sería un error pensar que August Sander contrarrestó el trabajo innovador de Eugene Atget al fotografiar de nuevo el rostro humano, pues la labor innovadora de Sander fue haber desviado la tradición del retrato fotográfico hacia nuevos caminos, en este caso, rumbo al 'afinamiento de las percepciones fisionómicas'.

El compendio fotográfico de 1926 titulado *Face of our time* en el que August Sander reunió una serie de rostros, es el ejemplo medular respecto a una serie de fotografías que logra ejercitar la mirada hasta procurar el afinamiento de la observación e identificar las diferencias fisionómicas de los retratados.

Pero aún más, las fotografías de Sander no se reducen al aspecto fisionómico; constituido por siete secciones en las que uno encuentra campesinos, comerciantes, mujeres, clases y profesionistas, artistas de la ciudad, indigentes y hasta veteranos de guerra, Sander -según una opinión de la época- «lleva al espectador por todas las capas sociales y todos los oficios hasta los representantes de la civilización más encumbrada, descendiendo también hasta el

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 76.



idiota>>. No obstante, una cita que Benjamin halló, parece ser más propositiva al asociar el trabajo de Sander con el de un anatomista casi capaz de diseccionar las clases sociales de su época:

<<Igual que existe una anatomía comparada, única desde la que se llega a captar la naturaleza y la historia de los órganos, ha practicado este fotógrafo una fotografía comparada y ha ganado con ella un punto de mira científico que está por encima que es propio del fotógrafo del detalle>>.<sup>22</sup>

Lo que August Sander hizo con su serie de fotografías, a diferencia del retrato convencional, fue captar los diferentes contextos humanos; un tanto a la manera del cine ruso, que Benjamin veía con admiración, posibilitando con ello una percepción crítica de los estrato sociales. En este caso, para él la fotografía podía encontrarse, en dado momento, en una inquietante disyuntiva: o tomar el camino de la intención creadora, derivación inmediata de la moda; o tomar el rumbo de la intención constructiva, derivación de la necesidad educativa a través de la imagen.

Mientras en el caso de la “fotografía creativa” el verdadero rostro de ésta sería “el anuncio o la asociación libre”; en el caso de la “fotografía constructiva” el rostro sería “el desenmascaramiento” del mundo circundante. La advertencia de este cisma entre lo creativo y lo constructivo que hoy en día podría parecer, incluso, un poco radical, pretendía en su momento encauzar el gran desbordamiento de imágenes que comenzaba a experimentarse desde entonces y que hoy en día padecemos como un fenómeno contemporáneo imparables.

---

<sup>22</sup> Ibíd. p. 77.

Cuanto más honda se hace la crisis del actual orden social, nos dice Benjamin en un periodo de entreguerras, “(...) tanto más se convierte lo creativo (...) en un fetiche cuyos rasgos sólo se deben su vida al cambio de iluminación de la moda”.<sup>23</sup> Benjamin se refería con esto, en su ensayo *El autor como productor*, a las tendencias artísticas de su época como la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) que hacían de la fotografía un sustrato de la moda. En específico, criticó la célebre colección de fotografías de Renger-Patsh titulada <<El mundo es hermoso>>; serie que mostraba uno de los síntomas deteriorados de la incipiente fotografía social, en la que [el fotógrafo] “no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que: el mundo es hermoso”<sup>24</sup> El problema central en la crítica de Walter Benjamin hacia la fotografía del tipo Renger-Patsh, fue el hecho de “hacer de la miseria un objeto de placer”<sup>25</sup>.

August Sander, en cambio, construía con su cámara un discurso visual que reflejaba los diferentes estratos socioeconómicos de la realidad de su época; no se trata solo de rostros. La obra de Sander, diría Benjamin, “más que un libro de fotografía, es un atlas que ejercita”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 80.

<sup>24</sup> Cfr. Benjamin, Walter. *El autor como productor*.

<sup>25</sup> “(...) se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por tanto hasta en los temas más gratuitos es más precursora de su venalidad que de su conocimiento”. Cfr. Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*.

<sup>26</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 78.

Construir a partir del experimento y las enseñanzas, y no solo de la atracción y la sugestión era por lo que apostaban muchos intelectuales de la época, que como Sander y los cineastas rusos, con su recurso del montaje, se esforzaban por desenmascarar las entrañas del mundo.

Al igual que en el caso de Atget y la intervención del texto en la imagen, Walter Benjamin lo que exigía al fotógrafo en general era “la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y de conferirle un valor de uso revolucionario”. Y con uso revolucionario entendía, sin más, un uso político del instrumento, es decir, “si una función económica de las fotografías consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo –la primavera, los grandes personajes, los países lejanos- una de sus usos políticos [consistiría] en renovar desde adentro –esto es, a la moda- el mundo tal como es.”<sup>27</sup>

Asumir el mundo <<tal como es>> era la divisa de muchos intelectuales y fotógrafos en una época de incesante industrialización e interminables guerras que hacían convulsionar al mundo. La sola imagen de una fábrica no instruía en nada sobre su constitución interna: la cosificación de las relaciones humana, el exceso de trabajo, las condiciones de salud que involucran tantas horas de jornada; tal era el motivo de afrontar al mundo en su intestina complejidad.

---

<sup>27</sup>Cfr. Benjamin, Walter. *El autor como productor*.

No obstante, la fotografía del detalle con sus enfoques sociales, que se reproducía cada vez más, llegaba a los límites de lo previsto. La necesidad de afrontar al mundo en su complejidad derivaría en la obstinación por enfrentarlo en su totalidad. Los totalitarismos políticos dejarían una gran mella en la técnica y la industria militar: daba así inicio una carrera espacial que extendería la mirada humana fuera de los límites terrestres.



**Eugene Atget. Rue Broca. 1912.**

**Si podemos atribuirle a Eugene Atget una gran aportación en cuanto al uso de la fotografía, es el hecho de haber desplazado la fotografía de retrato a la fotografía de la ciudad; desplazamiento que desembocó en la clarificación del detalle sobre el entorno social.**



**Eugene Atget. Le dome, Boulevard Montparnasse. 1925.**

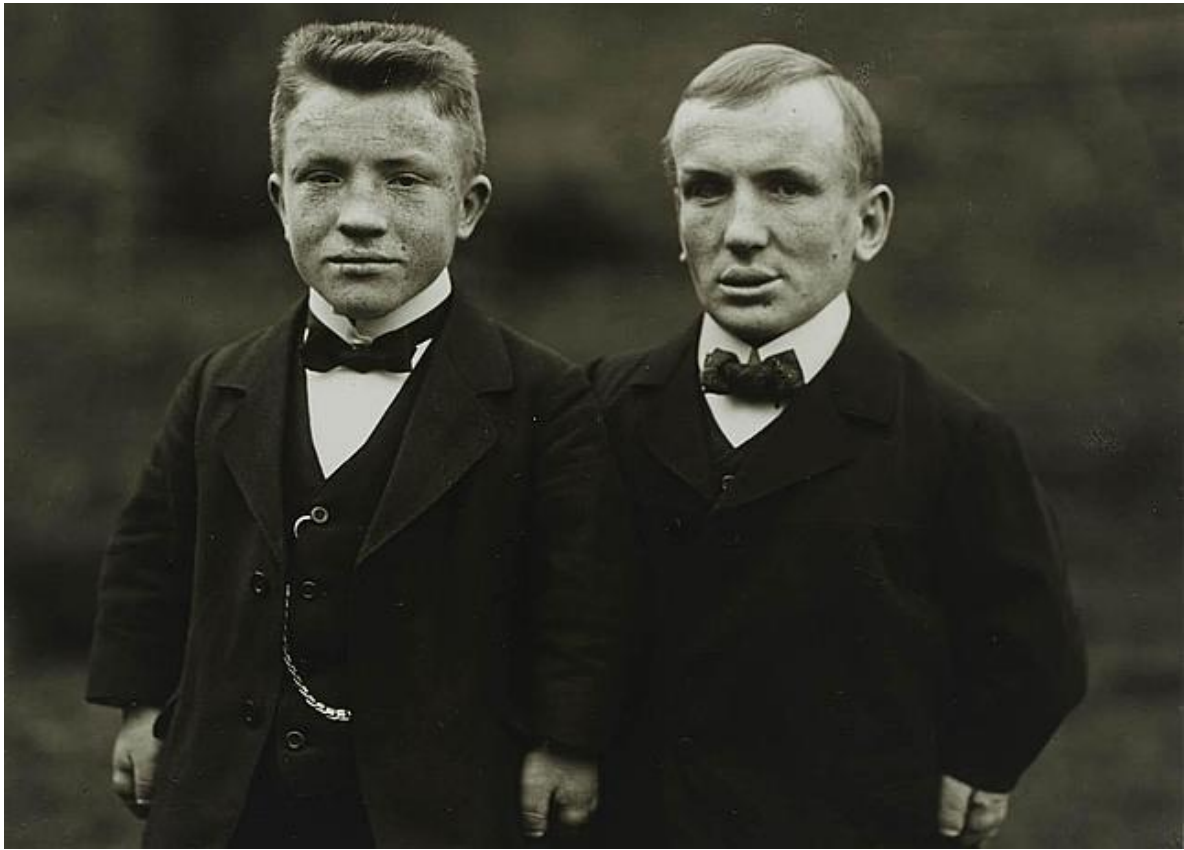


**August Sander. Middle Class Children. 1925.**



**August Sander. Soldier. 1940.**





**August Sander. Enanos. 1914.**



**August Sander. Circus artists. 1926.**

**Lo que August Sander hizo con su serie de fotografías, a diferencia del retrato convencional, fue captar los diferentes contextos humanos; un tanto a la manera del cine ruso, que Benjamin veía con admiración, posibilitando con ello una percepción crítica de los estrato sociales.**



**Children sleeping on Mulberry street, Ca. 1890. (Jacob A. Riis, Museum of the city of New York).**



A boy in a glass factory, Ca. 1890. (Jacob A. Riis, Museum of the city of New York)

**Asumir el mundo <<tal como es>> era la divisa de muchos intelectuales y fotógrafos en una época de incesante industrialización e interminables guerras que hacían convulsionar al mundo. La sola imagen de una fábrica no instruía en nada sobre su constitución interna: la cosificación de las relaciones humana, el exceso de trabajo, las condiciones de salud que involucran tantas horas de jornada; tal era el motivo de afrontar al mundo en su intestina complejidad.**



**Bandit's roost, Mulberry Street., 1888. (Jacob A. Riis, Museum of the city of New York)**

## **LOS LÍMITES DE LO PREVISTO: EL RETRATO GEOPOLÍTICO DEL MUNDO**

**D**esbordar los límites de lo previsto: esa era la advertencia que la fotografía dejaba en claro para la primera mitad del siglo XX.

Tarde gris, Octubre de 1946; un cohete V2 –recién requisado a los nazis– desaparecía entre las nubes, sobre los ojos de un puñado de científicos estupefactos en la estación White Sands de Nuevo México. El misil, primero en su especie por el largo alcance, se esfumaba de la vista humana para alcanzar los 104 km de altura. Su misión: fotografiar el planeta desde el espacio exterior. En la cabeza del V2, una cámara de 35 mm había sido incrustada. El cohete, de ser posible, solo duraría unos segundos fuera de la atmósfera para que la cámara registrara con su lente el desconocido rostro del planeta, y luego cayera a una velocidad destructiva de nuevo hacia la tierra.

Las hipótesis se tornaron reales. El V2, luego de ser lanzado, cayó de regreso hacia la tierra a una velocidad de 550km por hora: inevitablemente el misil había quedado hecho añicos, la cámara también. Sin embargo, la carcasa especial que debía proteger la cinta permanecía intacta: los científicos, extasiados (según el testimonio directo de Fred Rulli) “brincaban como niños”<sup>28</sup>. Se expandían los límites de la visión. La humanidad tenía entre sus manos el primer retrato geopolítico del mundo.

La segunda gran guerra europea había terminado y junto a ella la vida de Walter Benjamin. Seis años antes del lanzamiento del V2, la persecución nazi había llevado al filósofo alemán rumbo al suicidio. “En una situación sin salida no tengo más opción que ponerle fin”<sup>29</sup> escribió por última vez en una nota que le dejaría a su cómplice de fuga, la fotógrafa Henny Gurland, en un modesto hotel de Port Bou. La fotografía había acompañado a Benjamin hasta el final de su vida; entre sus pertenencias encontradas, además de una maleta de piel, un reloj de oro y un pasaporte expedido en Marsella, lo acompañaban una radiografía y seis fotografías tamaño carné.<sup>30</sup> Su vida expiraba el 26 de Septiembre por una sobredosis de morfina: la muerte se descifraba inevitable; más sus reflexiones quedaban aún por descifrarse.

---

<sup>28</sup> Cfr. <http://www.europapress.es/ciencia/misiones-espaciales/noticia-eeuu-aprovecho-v2-nazis-tomar-primera-foto-espacio-20141024180733.html>.

<sup>29</sup> Cfr. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100925/54012009784/walter-benjamin-70-anos-de-la-muerte-del-filosofo-odiado-por-los-nazis.html>

<sup>30</sup> *Ibíd.*

Ya en su *Breve historia de la fotografía* una cita de Tristan Tzara nos ilustra muy bien los alcances que el mismo Benjamin vislumbraba en torno a la fotografía, como el caso del lanzamiento del misil V2, el cual lamentablemente no pudo presenciar:

“Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos”.<sup>31</sup>

Si ese relámpago del que habla Tristan Tzara resultó en su momento más importante que todas las constelaciones perceptibles para nuestros ojos, sin duda fue por el hecho mismo de que esa iluminación no había llegado aún a cruzar el espacio real de las constelaciones.

Cuando el físico François Arago en 1839 defendía ante la cámara francesa de diputados el reciente invento de Daguerre y consideraba que los inventores –y junto a ellos la sociedad que se apropia del invento- siempre esperan poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos que el instrumento les prepara, se fermentaban ya todas las experiencias visuales posibles, hasta hoy en día, por la fotografía.

---

<sup>31</sup> Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. p. 80.



Hermann Lotze había dicho alguna vez que entre las más notables particularidades de la naturaleza humana, se encuentra, junto a tanto egoísmo particular, la general falta de envidia de todo presente frente a su futuro.<sup>32</sup> Y tenía razón. Pocos seguramente envidiaban un futuro en el que fuera lanzado el V2 al espacio exterior una tarde de Octubre de 1946, ni así mismo a un Guerman Titov, el tercer astronauta en abandonar por completo la tierra, que con su cámara *Konvas Avtomat* registraría durante veinticinco horas al planeta tierra desde una nave espacial, o menos aún un futuro -que a su vez para nosotros ya es pasado- como el momento en que la cámara *Osiris* adaptada a la sonda *Philae* aterrizó en noviembre de 2014 en el cometa 67p.

El comentario de Lotze apuntaba específicamente a la actitud soberbia de una humanidad que logra ver en su presente la culminación de un supuesto 'progreso civilizatorio'. Ahora bien, por otro lado, el hecho de que la técnica haya abierto en un futuro -que para nosotros ya es pasado-, nuevos caminos útiles para la interacción del hombre con su entorno, no necesariamente debiera involucrar un exceso de confianza ('envidia' en términos de Lotze) con el 'futuro', pues al igual que el 'presente' de aquellos que criticaba, el 'futuro' no nos promete obligadamente un 'progreso civilizatorio'.

Walter Benjamin, crítico acérrimo de la idea del progreso -aquella 'tempestad' que arroja al sujeto histórico hacia el futuro para dejarlo ver la 'montaña de ruinas'

---

<sup>32</sup> Benjamin, Walter. *Tesis sobre filosofía de la historia*.

(el pasado) que se acumulan frente a él- no veía solo en el desarrollo de la técnica el gran logro del ser humano<sup>33</sup>.

Su visión de la historia involucra definitivamente las regresiones de la sociedad, más allá del culto ciego a la 'ilusión progresista' que dejaba el siglo XIX con su positivismo y evolucionismo darwiniano. Las energías desplegadas por la técnica, más allá del desarrollo de las ciencias naturales, desembocaban según Benjamin, tarde o temprano en la maquinaria de guerra y, por ende, en la destrucción del hombre mismo con su propia técnica.<sup>34</sup>

¿Cómo mirar, entonces, los acontecimientos del progreso técnico como el lanzamiento del misil V2 aquella tarde de Octubre? ¿No podría ser acaso ese misil aquel *Ángel de la Historia* del que hablaba Benjamin? ¿Aquel que con “los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas es empujado por un fuerte vendaval (el progreso) hacia el futuro pero con la vista hacia el pasado que se acumula bajo sus pies en ruinas”?<sup>35</sup> Ruinas, en este caso, de las dos grandes guerras europeas.

Curiosamente, el video<sup>36</sup> que se tiene de aquel lanzamiento nos va mostrando a una tierra que se va quedando muy abajo, por efecto de la propulsión a chorro –

---

<sup>33</sup> Cfr. Löwy, Michael: *Walter Benjamin: aviso de incendio*. “Tesis IX”.

<sup>34</sup> Nos dice Benjamin: “La estética de la guerra actual se presenta de la manera siguiente: cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, tiende hacia una utilización antinatural. Ésta se encuentra en la guerra, cuyas destrucciones aportan la prueba de que la sociedad no estaba todavía madura para convertir la técnica en órgano suyo...”. Cfr. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> Cfr. <http://www.europapress.es/ciencia/misiones-espaciales/noticia-eeuu-aprovecho-v2-nazis-tomar-primera-foto-espacio-20141024180733.html>.

¿el vendaval del progreso?- que aleja al cohete hacia la negrura espesa del espacio exterior.

El primer retrato geopolítico del mundo –como documento de cultura del progreso civilizatorio- podría interpretarse, por tanto, como el resultado de un proceso de barbarie.

Paul Valery en un discurso sobre la historia pronunciado en 1932 no podía concebir que tipo de “operaciones del espíritu” habían conformado toda la materia histórica desde 1887 hasta ese momento en que hablaba frente al Liceo parisino. Si hiciéramos un recorrido con Paul Valery y Walter Benjamin por el progreso civilizatorio de Occidente desde el momento en que “el aire estaba rigurosamente reservado a los pájaros”, y “el tiempo corría en días apacibles y todas las horas eran iguales ante el universo”<sup>37</sup>, hasta el momento en que un gran cohete puede desgarrar el velamen atmosférico del planeta para ofrecernos un documento de cultura como las primeras fotografías espaciales, el primero habría visto todos esos cambios con un halo de misterio, el segundo tendría otra percepción muy distinta.

A diferencia del primero, para Walter Benjamin 'no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie'. Y el primer retrato geopolítico del mundo, tal parece, no sería la excepción. Los bienes culturales de acuerdo con el autor de las *Tesis sobre la historia* nunca han nacido del mero esfuerzo de los genios que los crearon, sino de “una anónima faena impuesta a los

---

<sup>37</sup> Cfr. Valery, Paul. *Discurso sobre la historia*.

contemporáneos de esos genios”.<sup>38</sup> Faena, en este caso, impuesta a todos los sujetos involucrados en las mayores guerras fratricidas del siglo XX.

Los nazis, por una parte, impelidos por el anhelo totalitario de someter al enemigo con una creciente maquinaria de guerra. El resto de las naciones dispuestas a confrontarla con nuevas invenciones que contrarresten a esa maquinaria. Por consiguiente, la inteligencia avocada hacia la destrucción por medio de la técnica.

Entre cincuenta y cinco, y sesenta millones de muertos se estima que dejó tan solo la segunda guerra mundial. Algunos, incluso, elevan la cifra hasta setenta.<sup>39</sup>

Las cifras pueden variar, pero la barbarie es la misma. A fin de cuentas las montañas de ruinas, sean de viejos edificios o de cadáveres, fueron ya fotografiadas.

Para Walter Benjamin, la 'moneda dorada de la cultura' tenía en su reverso, siguiendo a Michael Löwy, 'la cara de la barbarie'. Pues a diferencia de las ideas que se derivan del supuesto progreso civilizatorio, en lugar de oponer barbarie frente a cultura ambas nociones constituyen para Benjamin una 'unidad contradictoria'. Los arcos del triunfo y muchas manifestaciones más de la cultura, se erigen para él como monumentos de barbarie que ensalzan la celebración de la guerra y la masacre.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. p. 81.

<sup>39</sup> Cfr. [http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:V%C3%ADctimas\\_de\\_la\\_Segunda\\_Guerra\\_Mundial](http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:V%C3%ADctimas_de_la_Segunda_Guerra_Mundial).

<sup>40</sup> Cfr. Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. p.87. “La reflexión de Benjamin se refiere al reverso bárbaro de la moneda brillante y dorada de la cultura, ese botín que pasa de vencedor a vencedor como el candelabro de siete brazos, la Menorah del Templo de Jerusalén, en el mismo alto relieve del Arco de Tito. En lugar de oponer la cultura (o la civilización) y la barbarie como dos polos mutuamente excluyentes, o como etapas diferentes de la evolución histórica –dos *leitmotiv clásicos de la filosofía de las Luces*- Benjamin las presenta dialécticamente como una unidad contradictoria.”

Sin embargo, la 'unidad contradictoria' en este tipo de acontecimientos históricos, es el hecho de que con todas las vicisitudes que los constituyen han dejado una nueva experiencia de enfrentar y comprender el mundo. Walter Benjamin no condenaba del todo el desarrollo de la técnica, pues como ha quedado demostrado en el curso de las páginas previas, su 'utilización natural' puede generar descubrimientos jamás insospechados que han y seguirán trastocando la experiencia humana para su beneficio científico y político-social.

El problema político con el incremento de los recursos técnicos es, sin más, su utilización 'antinatural', la cual para Benjamin culmina inmediatamente en la auto-devastación del hombre, es decir, la guerra. Pero no puede pensarse a la humanidad sin la técnica como una especie de 'órgano' suyo. Las tomas del misil v2, así como todo el compendio visual que nos ha legado la fotografía en general, (incluyendo a los diversos medios audiovisuales actualmente) durante el curso de más de cien años, es prueba justificada de que la humanidad hoy en día como la conocemos difícilmente ha de poder despojarse de la técnica (hoy también tecnología), pues se convertido en la necesaria extensión de la visión natural; extensión que nos ha llevado a cabalgar a infinidad de mundos tan minúsculos y macroscópicos como extraños y jamás sospechados por la mente humana durante siglos e incluso, como diría Benjamin, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos.

Si la historia, como nos dejó claro el filósofo alemán, no puede concebirse de manera lineal en un sentido de progreso civilizatorio -por todas las contradicciones y regresiones que conlleva su curso-, la imagen del mundo, más que un retrato fijo

que nos hable de sí mismo, podría pensarse fragmentada, continuamente transformada, trastocada, retocada, destruida y vuelta a construir. En primera, por todos los recursos técnicos y tecnológicos que posibilitan fácilmente la intervención manipulable. Y finalmente, por las condiciones inestables e imprevistas de nosotros mismos que como sociedad complejamente diversificada suele desconfigurarse, reconfigurarse, aniquilarse y recobrase una y otra vez en el reiterado movimiento de la discontinuidad.



**El primer retrato geopolítico rebasó los límites de lo previsto por la sociedad científica y política de su época. Si bien podría celebrarse como un inaudito documento de cultura, a su vez no dejaba de estar constituido por un proceso de barbarie. Los bienes culturales, siguiendo a Benjamin, nunca han nacido del mero esfuerzo de los genios que los crearon, sino de “una anónima faena impuesta a los contemporáneos de esos genios”. Faena, en este caso, impuesta a todos los sujetos involucrados en las mayores guerras fratricidas del siglo XX.**



**Guerman Titov en 1961.**

**Quando el físico François Arago en 1839 defendía ante la cámara francesa de diputados el reciente invento de Daguerre y consideraba que los inventores, y junto a ellos la sociedad que se apropia del invento, siempre esperan poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos que el instrumento les prepara; se fermentaban ya todas las experiencias visuales posibles, hasta hoy en día, por la fotografía.**





**Fotografía. Guerman Titov, 1961.**

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

-Benjamin Walter. "Breve historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Buenos Aires, Argentina. 1989.

------. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Introducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, México D.F. 2003.

-Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. Traducción de Josep Elías. ED. Gustavo Gil. Barcelona, España, 2003.

-Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. ED. Debolsillo, México, D.F. 2013.

-Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. F.C.E, Buenos Aires, Argentina. 2012.

-Valery, Paul. *Discurso de la historia*. Revista de historia internacional. CIDE. Año II, Número 5, Verano del 2001.

-Buck- Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. Mariano López Seoano. Interzona, Buenos Aires, Argentina, 2005.

------. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof, La balsa de medusa, Madrid, 1995.

------. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Trad. Ramón Ibañez Ibañez, La balsa de Medusa, Madrid, 2004.

-Fernández Gijón, Eduardo. *Walter Benjamin: Iluminación profana e iluminación mística*. Universidad de Valladolid, España, 1990.

- Carrol, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Trad. Javier Alcoriza Vento. La balsa de medusa, Madrid, 2002.
- Martínez Zárate, Pablo. *Vanguardia Soviética. Estética revolucionaria y montaje cinematográfico*. Revista del Museo Nacional de arte, 2013.
- Subirats, Eduardo. *Las estrategias del espectáculo*. UANL, México, 2007.
- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Paidós, Buenos Aires, 1999.
- Witte, Bernd. *Walter Benjamin: una biografía*. Gedisa, Barcelona, 2002.
- Jünger, Ernst. *Guerra, técnica y fotografía*. Universitat de Valencia. España, 2002
- Echeverría, Bolívar (Comp). *La mirada del ángel*. Facultad de Filosofía y letras, México, 2005.
- Rendueles, Cesar. *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

## **ENLACES WEB**

- <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/EI%20autor%20como%20productor.pdf>
- <http://www.kettererkunst.com>
- <http://www.liveauctioneers.com/item/5347177>
- <http://algargosarte.blogspot.mx/2014/11/primeros-retratos-cortezanos-de-rubens.html>
- <http://sientateyobserva.com/2012/01/12/charles-baudelaire-el-publico-moderno-y-la-fotografia/>
- <http://museodelarte.blogspot.mx/2010/02/retrato-del-duque-de-richmond-portrait.html>
- <https://offtheorange.wordpress.com/2009/09/26/atget/>

- <https://briencounter.wordpress.com/2012/05/15/eugene-atget-documenting-paris/>
- <http://www.foam.org/photographers/b/blossfeldt,-karl>
- <http://fineartamerica.com/featured/woman-descending-steps-eadweard-muybridge.html>
- <http://www.art-agenda.com/reviews/diane-arbus-august-sander/>
- <https://ignaciovargasmartinez.wordpress.com/2013/09/15/retratos-de-august-sander-neue-sachlichkeit/>
- <http://www.smithsonianmag.com/history/pioneering-social-reformer-jacob-riis-revealed-how-other-half-lives-america-180951546/?no-ist>
- [http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemerotecal\\_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf](http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf)
- [http://elpais.com/elpais/2014/11/18/ciencia/1416315776\\_846374.html](http://elpais.com/elpais/2014/11/18/ciencia/1416315776_846374.html)
- <http://www.europapress.es/ciencia/misiones-espaciales/noticia-eeuu-aprovecho-v2-nazis-tomar-primer-foto-espacio-20141024180733.html>