

## ARTE Y FOTOGRAFÍA EN WALTER BENJAMIN: RAÍCES DE UNA VIEJA CONTROVERSIA

Nemrod Carrasco<sup>1</sup>

Universidad de Barcelona

### Resumen:

Durante las dos últimas décadas, la muerte de la fotografía se ha impuesto como una referencia central de la literatura artística contemporánea: nociones como «posmodernidad digital», «estética del acceso», «arte posaurático» y otras más han contribuido a determinar un cambio decisivo en la forma misma de entender la naturaleza de la fotografía, hasta el punto de concebirla y devaluarla como una simple herramienta de apoyo a la creación artística. Nuestro objetivo es oponer a este *locus communis* la lectura efectuada por Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, un texto de implicaciones decisivas que, además de rescatar el carácter tradicionalmente antiartístico de la fotografía, sienta las bases de lo que podríamos denominar la liquidación técnica de la obra de arte.

**Palabras clave:** arte, fotografía, técnica, reproducción, escritura, autor.

### Abstract:

During the last two decades, the death of photography has emerged as a central topic for contemporary artistic literature: notions as «Postmodern Digital», «Aesthetics of Access», «Post-Auratic Art» and others have contributed to identify a turning point in the way of comprehending the nature of photography. It has even been conceived and devalued as a supporting tool for artistic creation. This common place is confronted with Walter Benjamin's «Little History of Photography», a well known text that places specific pressure on the photography as an anti-artistic character and lays the ground of what we might call the technical liquidation of the artwork.

**Keywords:** art, photography, technique, reproduction, writing, author.

## Introducción

Hace tres años, Joan Fontcuberta certificaba en una exposición organizada en Barcelona el buen estado de forma de la era posfotográfica<sup>2</sup>. En *From Here On*, asistíamos a la «puesta en imágenes» de algunos de los principales aspectos de lo que se ha venido a denominar la muerte de la fotografía<sup>3</sup>: la digitalización de la imagen fotográfica, la apuesta por nuevos procedimientos artísticos y el viejo problema de la autenticidad. Tres aspectos que han contribuido a explicar el «cambio de canon respecto a la práctica de la fotografía»: en la era de Internet lo decisivo del «gesto fotográfico» ya no es la producción física de imágenes, sino su creación y selección artísticas a partir de páginas como *Google Images* o *Flickr*, y de cartografías como *Google Maps* o *Google Earth*. Esto explica que *From here on* abogue por categorías teóricas renovadas, exija reemplazar el concepto de apropiación por el de adopción y promueva la idea de un «humanismo digital» en el que el artista asuma el reto de recuperar la esencia creativa de la imagen<sup>4</sup>.

A juicio de Fontcuberta, el actual clima de hiperreproductibilidad de los medios digitales no sólo parece haber zanjado cualquier debate acerca de las relaciones entre arte y fotografía: ha convertido la fotografía –o lo que queda de ella– en un simple instrumento artístico al servicio del nuevo fotógrafo-ciudadano. Por supuesto, el problema de este tipo de formulaciones es que proceden con demasiada rapidez: por un lado, parten de la convicción de que la fotografía no se puede pensar sino como arte o, cuando menos, como un medio de expresión creativo; por otro lado, consideran que la irrupción de la tecnología digital ha transformado radicalmente el propio estatuto de la fotografía. Ahora bien, la asunción de este doble presupuesto, ¿no nos impide precisar en qué consiste la naturaleza singular de la fotografía? ¿No podría estar ocultándonos el verdadero significado de su aparición histórica? ¿No supone ignorar los efectos que trae consigo la dimensión técnica de esta invención? Y, sobre todo, ¿no implica pasar por alto el status inherentemente «antagónico» de la fotografía, su carácter antiartístico?

He ahí algunos de los interrogantes que constituyen, en última instancia, la extraordinaria vigencia de *Pequeña historia de la fotografía*, un ensayo con el que Walter Benjamin, además de subvertir los *topoi* posmodernos sobre la muerte de la fotografía, nos obliga a plantear de un modo sustancialmente distinto las relaciones entre arte y fotografía. Lo que encontramos en este texto de 1931 es la inversión peculiar de un juego de afirmaciones muy vigente: en primer lugar, Benjamin se resiste a identificar arte y fotografía, hasta el punto de reconocer en esa relación una tensión que conviene atender; en segundo lugar, la invención de la fotografía es considerada como un cambio que hace historia, un acontecimiento que exige renovar la ruptura que

supuso la aparición de este medio para el arte. Para Benjamin –y ésta es la tesis crucial del texto– el concepto mismo de fotografía es inseparable de la polémica histórica que suscitó su invención. De hecho, toda la historia de la fotografía se halla determinada bajo el signo de esa controversia original con el arte.

El interés de este doble enfoque, así como su oposición frontal a los actuales teóricos *posmodern* de la fotografía, constituye precisamente el objeto de nuestro trabajo, cuyo análisis exige abordar tres cuestiones básicas: en primer lugar, por qué la fotografía constituye para Benjamin un método de reproducción tan esencialmente nuevo que no admite comparación alguna con ningún procedimiento artístico anterior; segundo, de qué modo la propia posibilidad de la fotografía está ligada al reconocimiento de su antagonismo con la obra de arte; y en tercer lugar, en qué términos hay que interpretar el impacto de la fotografía sobre el mundo del arte. El objetivo de nuestro ensayo es, ante todo, reivindicar con Benjamin la importancia de la fotografía como objeto filosófico, recordar así aquello que los historiadores de este medio se empeñan en olvidar cuando debaten estérilmente acerca del valor artístico de la fotografía y, en fin, hacer visibles las razones que todavía determinan su novedad en un siglo que algunos se apresuran a calificar de posfotográfico.

### **1) La reproducción fotográfica: un nuevo medio alfabetizador.**

Benjamin comienza su artículo con un motivo recurrente en la literatura fotográfica de los años veinte, a saber, la comparación entre la invención de la fotografía y la imprenta:

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la ‘camera obscura’ imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo<sup>5</sup>.

Al igual que la imprenta, la fotografía se nos presenta como una invención cuyo momento había verdaderamente llegado. Pero Benjamin no aclara qué hay en la cuestión de la fotografía que resulta equiparable a la invención de la imprenta, por qué era tan evidente el imperativo de su aparición y, en definitiva, qué presintieron aquellos hombres que decidieron fijar de una vez por todas «la trivial imagen sobre un trozo de metal». Al contrario, los orígenes de la fotografía suscitan un interrogante filosófico: la presencia de un índice que vincula la naturaleza del procedimiento fotográfico con la

comprensión de su historia. Nos sitúan asimismo ante un medio cuya novedad parecía evidente («había llegado su hora») y, sin embargo, producía una percepción homóloga a la de un *dejà-vu*, es decir, al presentimiento de que su aparición histórica había tenido lugar mucho antes («por lo menos desde Leonado»)<sup>6</sup>.

En primer lugar, ¿cómo explicar el paralelismo trazado por Benjamin entre la fotografía y la invención de la imprenta? Desde luego, un posible intento de aclarar esta relación nos lo proporciona *La Galaxia Gutenberg*, de Marshall McLuhan. En su brillante análisis de la incidencia histórica que supone la aparición y el desarrollo de la imprenta, McLuhan señala la importancia de la técnica como un agente decisivo en los procesos de reforma del entendimiento humano<sup>7</sup>. ¿No es acaso la tecnología de la imprenta la que habría insertado al hombre en el proceso de alfabetización característico de las sociedades modernas, la que proclamaría la mecanización aplicada al conocimiento y confirmaría y extendería los primeros procesos de producción capitalista en masa? Si la comprensión de una determinada época puede hallarse perfectamente mediada por un invento técnico –y el principal mérito del libro es llevar este axioma hasta sus últimas consecuencias–, ¿no habría sucedido algo similar en el caso de la fotografía? Si volvemos la vista al símil de Benjamin, ¿no podría advertirse en la reproducción fotográfica una novedad tan determinante como la revolución que permitió crear infinitas páginas con un juego de tipos móviles?

En realidad, lo que sucede es algo más complejo. A juicio de Benjamin, la aparición de la fotografía trae consigo un cambio que no puede ser entendido simplemente en los términos de una historia de las ideas; un cambio que hace historia y modifica profunda e irreversiblemente la experiencia del mundo, pues equivale a una verdadera reforma del órgano:

«la marca de una *percepción* [el subrayado es nuestro] cuyo sentido para lo igual se ha desarrollado tanto que, por medio de la reproducción, se aplica incluso a lo irrepetible»<sup>8</sup>.

Un procedimiento reproductivo como la fotografía, basado en la nuda repetición mecánica de las imágenes, no puede sino marcar nuestro régimen perceptivo de un modo radicalmente nuevo. Lo que pone de manifiesto no es una simple imagen del mundo, sino algo más: la propia conversión del mundo en una imagen, su pura reducción a ese «sentido para lo igual» tan característico de lo que Benjamin describe en otros textos como *Erfarungsarmut*, el empobrecimiento moderno de la experiencia<sup>9</sup>. Y sin embargo, la fotografía no se limita a ofrecer un mundo de imágenes reproducibles mecánicamente; no trata únicamente de asegurar en las formas mismas de la percepción un mundo de objetos meramente repetibles, de pura identidad:

aunque trae consigo un empobrecimiento de la sensibilidad visual, también es capaz de «ayudar al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras de arte sin el cual no sabría utilizarlas»<sup>10</sup>. Benjamin ve en la fotografía una técnica que tiene el poder de revelarnos detalles que no puede mostrar la mirada humana, de hacer visibles otros mundos que viven en las grandes obras e, incluso, de dotar al arte de una dimensión genuinamente política. Lejos de interpretarse en términos de decadencia o como un fenómeno obligatoriamente negativo, el mismo empobrecimiento del que la fotografía es responsable es estrictamente correlativo al descubrimiento de todas esas potencialidades referidas a la obra de arte.

En efecto, son tan indiscutibles las mejoras técnicas que la fotografía introduce en el modo de reproducción con respecto a los procedimientos anteriores que «nadie se extraña de que una obra de arte se preste a ser reproducida en una imagen fotográfica mucho mejor que en la realidad». De ese invento surgen efectos tan devastadores como los tradicionalmente asociados a la aparición del libro impreso<sup>11</sup>. De modo que el *analogon* benjaminiano entre fotografía e imprenta dista de ser un mero recurso retórico. Por un lado, subraya la idea fundamental de que la fotografía, como cualquier otro procedimiento técnico, se basa en una categoría teórica clave –la reproductibilidad; por otro lado, introduce el problema de la relación entre arte y fotografía: porque, contrariamente a lo reproductible técnicamente, la obra de arte presenta una lógica distinta, un modo de producción de imágenes basado en un medio estrictamente artesanal.

Sin embargo, lo verdaderamente interesante del símil es el modo en que ambas ideas se encuentran enlazadas: en cuanto a la fotografía, Benjamin sugiere que su invención no surge *ex nihilo*, sino que forma parte de un proceso histórico que conviene aclarar, pero que está inequívocamente relacionado con la escritura y sus extensiones técnicas; en cuanto a la obra de arte, es evidente que ésta ya no puede ser analizada sin integrar la cuestión de la reproductibilidad. Respecto al primer punto, Benjamin no duda en identificar reproductibilidad y escritura. Así lo recoge la cita final de Moholy-Nagy: «No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro». Lo que tiene de notable esta tesis es el desplazamiento que opera, el cambio de perspectiva que supone: hay una gramática visual, completamente ajena al lenguaje del arte, que es preciso conocer si se quiere leer esta nueva *physis* que presentan las imágenes fotográficas; lo cual permite relacionar *Kleine Geschichte* con otros textos de Benjamin que, aparentemente alejados de la fotografía, sí manejan explícitamente el concepto de escritura, como por ejemplo *Über Sprache überhaupt über die Sprache des Menschen* (1916), *Einbahnstraße* (1928), *Lehre vom Ähnlichen* (1933), *Erfahrung und Armut* (1933) o *Über das mimetische Vermögen* (1933).

Por otro lado, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin desarrolla la novedad radical de la técnica fotográfica frente a los medios artesanales hasta entonces conocidos, incluido el grabado, que poseen una reproductibilidad limitada y cuya matriz está hecha a mano. Ni siquiera la pintura, su desarrollo histórico, se puede comprender sin esta referencia a la aparición de la fotografía y, más precisamente, a la operación de un medio que conduce directamente a la exclusión de la mano del artista: «En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por vez primera de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo». La fotografía representa una novedad en la historia de los medios reproductivos porque significa un corte decisivo con lo táctil<sup>12</sup>. Desde el mismo momento en que el fotógrafo delega la visión a la cámara, la imagen que devuelve del mundo se convierte paradójicamente en una mirada extrañada –esa mirada que nos mira perfectamente sintetizada por Benjamin en un término emblemático: «inconsciente óptico».

Así pues, lo que constituye la peculiaridad irreductible de la fotografía, lo que singulariza esta técnica de cualquier procedimiento reproductivo anterior es su capacidad de presentar una nueva realidad, de apuntar a aquello que hay de verdaderamente *objetivante* en la mirada. Es en estos términos en que hay que entender la clarividencia de Arago evocada por Benjamin: «Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican al estudio de la naturaleza, lo que han esperado es siempre poca cosa respecto a los sucesivos descubrimientos a los que ha dado origen dicho instrumento»<sup>13</sup>. En efecto, a pesar de que la invención de la fotografía responde al desarrollo histórico de determinados fines (como señala Arago, «se pone al servicio de las artes y de las ciencias»), el artefacto como tal se emancipa relativamente pronto de las intenciones de sus inventores, abriendo un campo de posibilidades por entonces inaudito<sup>14</sup>. La técnica fotográfica representará el despliegue de un conjunto de potencialidades completamente ajeno al carácter instrumental del medio. El problema de la profecía de Arago es que resultará incomprensible para la mayoría de sus coetáneos, hasta tal punto que el verdadero alcance de la fotografía, las consecuencias decisivas de su innovación técnica, no serán fácilmente asumibles por una parte significativa de la literatura teórica del siglo XIX:

Muchos debates se hicieron en el siglo pasado a este propósito, pero ninguno de ellos se liberó en el fondo del esquema bufo gracias al cual un periodicucho chauvinista, el *Leipziger Stadtanzeiger*, creía tener que combatir oportunamente este arte diabólico procedente de Francia. “Querer fijar las imágenes fugaces del espejo no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una profunda investigación

alemana, sino que el mero deseo de alcanzarlo es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de Dios [...]”. Aquí se muestra en toda su tosca pesadez ese concepto filisteo del *arte*, al que toda consideración técnica es ajena, y que siente que le llega su fin con la aparición provocativa de la técnica nueva. No obstante, es ese concepto fetichista y fundamentalmente antitécnico del arte el que han tratado de combatir los teóricos de la fotografía casi a lo largo de un siglo, sin llegar desde luego al más mínimo resultado. Ya que no emprendieron otra acción que la de acreditar al fotógrafo ante el tribunal que éste derribaba»<sup>15</sup>.

Los debates a los que se refiere Benjamin apelan a la dimensión esencialmente técnica de la fotografía, a un modelo reproductivo cuyo carácter mecánico constituye una amenaza real para la obra de arte. Por primera vez en mucho tiempo, el sagrado recinto del arte, un templo que sobrevivía satisfecho desde su edificación en el Renacimiento de espaldas a cualquiera de los adelantos técnico-científicos posteriores, se ve profanado por el nuevo imperio de la fotografía. En el siglo XIX, la cámara se percibe como una máquina capaz de petrificarlo todo con su mirada, como si se tratara de un dispositivo tan sumamente fiel a la realidad que pudiera suprimir de raíz la posibilidad de un arte imitativo<sup>16</sup>. Poco importa que el realismo de la imagen fotográfica se interprete como lo más parecido a la muerte del arte. Benjamin señala que el desarrollo histórico de esta disputa presenta un momento tan decisivo como irónico: al iniciarse el período de industrialización de la fotografía en 1860, el mismo procedimiento que había puesto en tela de juicio los fundamentos de la obra de arte se ve ahora obligado a justificarse «ante el tribunal que éste derribaba»<sup>17</sup>.

Benjamin subraya las preocupaciones estéticas de los fotógrafos comerciales de ese período, la obsesión de la industria fotográfica por hacer de este medio un arte imitativo, la recreación artificiosa del aura de las fotografías originales... El «soft focus», la goma bicromatada, la copia al bromóleo, la platinotipia o el retoque son ciertamente algunos de los procedimientos encargados de borrar toda distancia entre las imágenes fotográficas y las pictóricas. Tanto es así que las reglas más rancias de la pintura se convierten en ley fotográfica. De este modo, la fotografía de 1860, lejos de representar una amenaza para el arte, constituirá uno de sus principales medios de expresión. A partir de este momento, la fotografía que quiera considerarse como un arte tendrá que utilizarse artísticamente, o sea, eliminar de la fotografía su carácter mecánico<sup>18</sup>.

Este es el telón de fondo sobre el cual se construye el dilema filosófico de *Pequeña historia de la fotografía*. La disyuntiva planteada por Benjamin a los lectores del siglo XX es clara: o comienzan a valorar la novedad histórica que representa la fotografía, es decir, la reproductibilidad y su impacto en la obra de arte, o condenan ese medio técnico a someterse nueva e injustamente al tribunal de la pintura, con la consiguiente sutura de la vieja brecha entre arte y fotografía. La primera opción significa replantear los términos del debate: la cuestión decisiva no puede seguir siendo si la fotografía es una arte o no lo es; lo que debe juzgarse, según Benjamin, es si el arte se puede o no hacer con fotografía. La segunda opción nos sitúa, por el contrario, en un escenario en el que arte y fotografía pretenden coexistir como si no hubiera ninguna tensión entre ambos. El objetivo de *Kleine Geschichte* es ampliar precisamente el horizonte histórico, de tal manera que el lector pueda advertir con total nitidez las consecuencias que representa esta innovación técnica en el ámbito de la reproducción. La fotografía debe erigirse en el nuevo tribunal desde el que juzgar a partir de ahora la propia posibilidad del arte.

## **2) El desencuentro histórico entre arte y fotografía: la apertura de la brecha**

Cuando Benjamin publica *Pequeña historia de la fotografía* coincide con otros escritos acerca de los primeros tiempos de la fotografía, «un cierto número de trabajos, la mayoría ilustrados, sobre sus comienzos y sus primeros maestros»<sup>19</sup>. Estamos ante un movimiento de redescubrimiento de la historia y de revalorización de los padres de la fotografía. Todos los protagonistas de la literatura fotográfica de la época, desde los defensores de la Nueva Visión a los seguidores de la *Neue Sachlichkeit*, no dudan en vivir este momento como un retorno a los orígenes más puros de la fotografía. El nuevo medio habría nacido perfecto y los primeros años del daguerrotipo, del calotipo o el colodión, menospreciados hasta entonces como un periodo de experimentaciones estrictamente técnicas, aparecen ahora como una especie de edad de oro de la fotografía. Las cualidades elogiadas en estas imágenes originales se convierten en la esencia de un medio al que se le reconoce una condición artística inequívoca. Sin embargo, la lectura benjaminiana de este período dorado no puede resultar más opuesta.

¿Qué es lo que destaca Benjamin de los comienzos de la fotografía? La respuesta parece hallarla en los calotipos de los pescadores de New Haven, realizados por los retratistas ingleses Robert Adamson y David Octavius Hill, entre los años 1843 y 1848<sup>20</sup>:

Con la fotografía nos topamos con algo nuevo y singular: en esta pescadora de New Haven, que baja los ojos con un pudor entre seductor e indolente, algo permanece irreductible al testimonio del arte de Hill, algo que no es posible callar, que reclama insolentemente el nombre de la que vivió aquí y todavía hoy sigue siendo real, y que jamás entrará por completo en el *arte*<sup>21</sup>.

Benjamin revela que la diferencia básica entre las primeras fotografías y las imágenes artísticas es la aparición de una temporalidad distinta: los calotipos de Hill se encuentran fuera del tiempo continuo y vacío, completamente ajenos a su ingreso en la actualidad, de modo que constituyen su propio aquí y ahora. Según Benjamin, esta relación peculiar con el tiempo obliga a preguntar el «nombre» de la persona retratada, induce al espectador a restituir su identidad, fijada en aquel momento fotográfico determinado e «irrepetible» que, pese a no existir, todavía permanece allí. Se trata de una búsqueda que resulta exorcizada en el arte del retrato, puesto que «el interés por la identidad del retratado se extingue al cabo de dos o tres generaciones». Por consiguiente, lo que se advierte en los calotipos de Hill es un fenómeno completamente nuevo: algo singular e irrepetible se niega a desaparecer en la imagen y este componente misterioso de la fotografía hace que las figuras representadas, a pesar de su anonimato, invoquen la presencia de un nombre.

Asimismo, Benjamin señala que las primeras imágenes llevan impresas una marca temporal («*Die Gestaltung des Zeitmomentes*») que no puede entrar por completo en el mundo del arte. En efecto, en la reproducción fotográfica, las texturas peculiares, los trazos manuales, las huellas de herramientas artesanales, los indicios del paso del tiempo, se hallan convenientemente ocultos, y es en virtud de esa ocultación que todo parece indicar en las primeras imágenes la emergencia de una temporalidad nueva, completamente irreductible a la obra de arte. Como apunta Benjamin, lo que confiere a la fotografía ese valor mágico del que carece la pintura es que «el fotógrafo de 1850 esté verdaderamente a la altura de su instrumento»<sup>22</sup>. En el primer decenio de la fotografía, «el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia», es decir, los primeros fotógrafos todavía permanecen atentos a las exigencias del nuevo medio reproductivo y están dispuestos a dejarlo funcionar tal como su lógica o protohistoria se lo permite. Al proceder este modo, no ignoran ni la especificidad del medio ni las potencialidades derivadas de su desarrollo. Muy al contrario: los pioneros de la fotografía no tardan en decretar la posible incompatibilidad de este medio con el arte<sup>23</sup>.

En su interpretación acerca de la fotografía de sus contemporáneos Benjamin destaca nuevamente este principio fundamental: «lo que sigue siendo decisivo en fotografía es

la relación del fotógrafo con su técnica». Sin ir más lejos, lo que determina el virtuosismo de un Sander es esta capacidad de estar a la altura de la violenta coacción que impone el medio. Benjamin entiende la destreza técnica del fotógrafo en un sentido parecido al empleado por Adorno, como una «capacidad de abandonarse a la cosa», de sujetarse a la lógica inmanente del material; o, mejor dicho (aunque quizá no sea exactamente lo mismo), como su habilidad para dejar que las cosas se escriban por sí mismas. Y aunque la vanguardia fotográfica está ciertamente muy alejada de la ingenuidad de los primeros fotógrafos, lo esencial en autores como Sander radica en el carácter todavía puro de su observación<sup>24</sup>:

Sander parte del campesino, del hombre ligado a la tierra, y conduce al observador por todos los estratos sociales y profesiones hasta los representantes de la civilización más elevada, descendiendo también hasta los idiotas”. El autor no ha abordado esta enorme tarea en tanto erudito, ni asesorado por los teóricos de la raza o los investigadores sociales, sino, como dice el editor, “a partir de la observación directa<sup>25</sup>.

Benjamin celebra la sencillez de una fotografía que, ajena a las experimentaciones artísticas del movimiento de la Nueva Visión, aún permite una enseñanza: «una experiencia delicada que se identifica íntimamente con el objeto y se convierte así en una verdadera teoría». En la superficie de los rostros fotografiados por Sander, Benjamin advierte el resultado de una escritura precisa: aquí, al igual que en las primeras fotografías, todavía se puede observar una impronta temporal, sólo que ahora la marca se halla impresa en gestos o expresiones repetidas, por las circunstancias o los hábitos que conforman una determinada realidad social, las actitudes de una época impuestas por la clase o la profesión<sup>26</sup>. Todo el proyecto de Sander se basa en esta fisiognomía de lo adquirido donde las marcas físicas se vuelven tan unívocas y legibles como el cuerpo social que las ha producido. Benjamin no duda en atribuir a esta galería fisiognómica un significado político. Las fotografías de Sander constituirían un «atlas» comparativo capaz de ofrecernos algo más que un simple retrato del pueblo alemán: pondrían por escrito lo que un determinado momento histórico se ha visto obligado a reprimir.

Lejos de elogiar las dotes artísticas del fotógrafo por haber sabido captar el momento y la expresión más significativos de los modelos, Benjamin subraya la habilidad de Sander para quitar las manos de la cámara y abandonarse a la lógica del instrumento. La dimensión clave del gesto fotográfico no estriba en hacer palpable la psicología profunda de la persona retratada, sino en posibilitar la emergencia de una *extrañidad* radical «que se identifica íntimamente con el objeto»<sup>27</sup>. Frente al poder expresivo del medio, Benjamin apuesta precisamente por la evacuación necesaria de toda intención subjetiva<sup>28</sup>. Se trata, en el fondo, de la misma actitud que Atget adopta frente a la

cámara: como en Sander, hay un intento de no situarse por encima del instrumento, de permitir un tipo de escritura que, tal como lo advirtieron los pioneros de la fotografía, tiene la virtud de irrumpir como si fuera pura naturaleza. Tanto es así que si algo parece oponerse en Benjamin a la novedad radical del medio fotográfico es la pretensión de someter ese instrumento a la voluntad del sujeto. Semejante intromisión asimila la fotografía al arte, convierte la actuación del fotógrafo en pura creatividad:

Al liberarla de los contextos que se dan en un Sander, en una Germaine Krull, en un Blossfeldt; al emanciparse de los intereses fisiognómicos, políticos, científicos, la fotografía se torna entonces *creativa*. El objetivo pasa a ser la *visión global*; el fotógrafo sin escrúpulos entra en escena: “El espíritu, superando la mecánica, interpreta los resultados exactos como metáforas de la vida”. Cuanto más se extiende la crisis del actual orden social, cuanto más rígidamente se enfrentan entre sí cada uno de sus momentos singulares en una contraposición muerta, tanto más lo creativo –cuya esencia más profunda es una variante, hija de la contradicción y de la imitación– se convierte en un fetiche, cuyos rasgos deben su vida solo a los cambios de iluminación de la moda. Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. “El mundo es bello” –esta es su divisa<sup>29</sup>.

Benjamin reconoce que el fotógrafo que enarbola la bandera de la creatividad amplía la visión del objeto hasta el punto de excluir todo interés «político», «científico» o «fisiognómico». Tan pronto como la cámara deja de concebirse como una herramienta de investigación y análisis, su función no puede quedar sino reducida a una simple técnica embellecedora de la realidad. *Die Welt ist schön* es el terrible peaje que, según Benjamin, la fotografía se ve obligada a pagar a fin de mitigar los efectos de su vieja controversia con el arte<sup>30</sup>. Sólo entonces, se corre el riesgo de que su novedad radical –su valor fisiognómico, político o científico– resulte finalmente anonadada en el panteón de una historia que no es la suya. Sólo entonces se pueden advertir en su rostro los signos de su envejecimiento prematuro –los que se derivan justamente de someter la fotografía al imperativo de la moda<sup>31</sup>. Benjamin sabe que el único modo de conjurar esta amenaza consiste en reescribir una historia de la fotografía en que la obra de arte se vea obligada a enfrentarse al problema de su falta de autenticidad.

### **3) La cuestión del autor: el viejo debate entre Wiertz y Baudelaire**

Benjamin aplica la conocida fórmula de Sasha Stone –«la fotografía como arte es un terreno muy peligroso»– a la fotografía creativa y, por supuesto, a los historiadores coetáneos de la fotografía que nada quieren saber de su envejecimiento prematuro. La

fotografía está obligada a responder a su novedad radical, pero el sentido de esta novedad está menos ligado a la creatividad que al restablecimiento de la ruptura que significó la aparición de la fotografía para el arte. Más aún, es a causa de esa fidelidad a sus propios orígenes que la fotografía debe atreverse a dar un paso al frente, evitar su envejecimiento histórico y recuperar de este modo la tensión que la mantiene tradicionalmente anudada con el arte. Sólo así se entiende la mención final de *Pequeña historia de la fotografía* a la vieja contraposición entre Wiertz y Baudelaire: un debate tradicional desde numerosos puntos de vista, pero cuyos términos intensifican como en un contrapunto la exigencia benjaminiana de pensar de nuevo la autenticidad de la fotografía.

Como hemos visto, lo que el siglo XIX insiste en llamar la controversia de la fotografía se basa en una precisa línea de distinción: las posiciones se dividen entre los que están dispuestos a convertir el daguerrotipo en un instrumento artístico y los que ven en el uso de la máquina fotográfica una seria amenaza para la subsistencia del arte. Como exponente de la primera postura aparece la «salutación imponente con la que el descomunal pintor de ideas Antoine Wiertz salió en el año 1855 al paso de la fotografía». Recordemos que Benjamin abre el convoluto Y con las palabras de este autor visionario:

Nos ha nacido, no hace muchos años, la gloria de nuestra época, una máquina que diariamente deja atónitos nuestros pensamientos y aterroriza nuestros ojos. Esta máquina, antes de que haya pasado un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, la habilidad, la experiencia, la paciencia, la rapidez, la precisión, el colorido, el esmaltado, el modelo, el acabado, el extracto de la pintura (...) No se crea que la daguerrotipia mata al arte (...) Cuando la daguerrotipia, esta hija de gigantes, haya alcanzado la madurez; cuando toda su fuerza y su potencia se hayan desarrollado, entonces el genio del arte la cogerá con la mano por el pescuezo y gritará: “¡A mí! ¡Tú ahora me perteneces! ¡Trabajaremos juntos!”»<sup>32</sup>.

Wiertz da la bienvenida artística al daguerrotipo y contradice la posición de quienes auguran el fin del arte en manos de la fotografía. De ahora en adelante, no se trata de confrontar arte y técnica en un combate a muerte, sino simplemente de aunar fuerzas en el viejo sentido reivindicado por François Arago en su informe de 1833, esto es, concibiendo la fotografía como un instrumento al servicio de la ciencia y el arte. Sirviéndose de esta alusión y, sin detenerse a pensar si acaso el arte y la ciencia deben ser concebidos de forma diferente en razón de la fotografía, Wiertz profetiza la plena aplicación científica del medio, así como su perfecta complementariedad con los fines artísticos. El carácter progresista de este vaticinio no admite ningún tipo de discusión:

tan erróneo resultaría repudiar las posibilidades democratizadoras del nuevo arte como intentar cuestionar su más que obvia validez instrumental en el ámbito de la experimentación científica.

Ahora bien, en un siglo en el cual la obra de arte todavía se distingue por la impronta del genio creador, las ideas de Wiertz pronto merecen el calificativo de visionarias. El genio artístico es radicalmente antagónico a la naturaleza mecánica del procedimiento fotográfico; la contraposición entre arte y técnica es aceptada como natural. Tanto es así que la interposición de una máquina, de un medio incompatible con la propia idea de un sujeto artístico, exige negar lo que a los ojos de Wiertz se presenta como un efecto histórico irreversible: a) el poder de la fotografía para borrar esta incompatibilidad; y b) la posibilidad de superar la propia aversión del arte a la posición dominante que la técnica comienza a ocupar en el siglo XIX. «El público moderno y la fotografía» de Charles Baudelaire constituye, en este sentido, el principal negativo de las ideas visionarias de Wiertz.

Publicado como una carta al director de la «Revue Française» en 1859, se trata de un artículo ampliamente conocido en los debates de la época por su crítica feroz a la fotografía y su denuncia de los peligros que representa su existencia para el arte. No es de extrañar que *Pequeña historia de la fotografía* se haga eco del diagnóstico radical de este texto. Conviene recordar que las razones aducidas por Baudelaire para oponerse al valor artístico de la fotografía todavía son defendidas por una parte significativa de los teóricos contemporáneos a Benjamin. Además, tanto si los argumentos de Baudelaire responden a un modelo riguroso como si no, estamos ante un texto cuya hostilidad hace justicia a la novedad radical de la fotografía y, por consiguiente, permite detectar sus fundamentos más genuinamente modernos, con una fuerza prácticamente inexistente entre sus defensores más acérrimos, pero también menos competentes.

Según Baudelaire, el rechazo de la fotografía está marcado por dos defectos corruptores que han debilitado mortalmente el espíritu del arte: su carácter industrial (todavía incipiente en 1859) y su carácter mecánicamente mimético. La industria y la imitación son las figuras del nuevo ídolo fotográfico, los instrumentos que han degradado la capacidad de una ciudadanía que ya no puede juzgar ni sentir lo que es esencialmente «etéreo e inmaterial». Ésta es la consecuencia funesta de la primacía de la fotografía, su carácter corrompido, previo y preferente a cualquier otra consideración acerca de su empleo técnico. Las citas escogidas por Benjamin subrayan ambos aspectos:

En estos días deplorables, una nueva industria se ha producido, que en poco ha contribuido a confirmar la estupidez de su fe (...), la creencia de que el arte es y no puede ser otra cosa la exacta reproducción de la naturaleza (...). Si se permite a la fotografía supla al arte en cualquiera de sus

funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido en su conjunto, gracias a la alianza natural que encuentre en la estupidez de la multitud. Es el momento ya de que vuelva a su verdadero deber, el de sirvienta de las ciencias y las artes»<sup>33</sup>.

En efecto, Baudelaire lamenta profundamente el triunfo de la idolatría naturalista, al mismo tiempo que condena el erotismo de una masa que disfruta con el realismo más duro. Su rebelión contra la fotografía –y la popularidad consiguiente del tópico que asocia la industria fotográfica con el empobrecimiento del genio artístico<sup>34</sup>– se entiende inmediatamente referida contra los efectos de un dispositivo que se limita a procurar a la multitud su propia demanda de realidad. Aunque el tono de Baudelaire es hostil y está salpimentado con la agudeza característica de su estilo literario, la crítica del poeta al realismo crudo de la fotografía no es sólo un intento desesperado para rescatar el espíritu del arte en un mundo en el cual el daguerrotipo se ha convertido en una amenaza: la aspiración última es convertir la fotografía en una imitadora servil del arte. De este modo, Benjamin trae a colación dos posiciones recíprocamente excluyentes. La declaración entusiasta de Wiertz considera a la fotografía como el «extracto» de la pintura, como un medio inofensivo para el arte y la producción del genio. Por el contrario, la cruzada antifotográfica de Baudelaire condena la interposición de un procedimiento mecánico que aniquila cualquier posible creación artística. Ahora bien, hay algo que no es observado por ninguno de los dos autores: «las instrucciones (*Weisungen*) que se encuentran en la autenticidad de la fotografía». Benjamin señala la aparición de unas indicaciones que brotan con la autenticidad de la fotografía –como si pudiera hallarse en este instrumento una especie de guía, un modo de hacer técnica cuya correcta comprensión quedó ciertamente fuera del alcance tanto de Wiertz como de Baudelaire, pero que los fotógrafos del presente deben saber leer e interpretar. Si la fotografía todavía puede abrir un cierto horizonte de posibilidades –y en Benjamin esta esperanza sólo se puede entender en términos teológico-políticos– es preciso reconsiderar la vieja querrela entre Wiertz y Baudelaire, los efectos que supone la emergencia de un nuevo modo de escritura en el arte.

De hecho, basta con «desplazar el acento», aunque sea ligeramente, para darse cuenta de que ambas posiciones descansan en un presupuesto común. En los dos casos encontramos la esperanza de poder construir –bien a través de un proceso técnico (Wiertz), bien a través de un proceso artístico (Baudelaire) – un mundo todavía determinado por la figura del autor: Wiertz fusiona arte y fotografía, pero ignora el alcance antiartístico de la nueva forma reproductora; Baudelaire quiere preservar la espiritualidad de la creación artística, pero a costa de eliminar el carácter mecánico de

la fotografía. Dicho de otro modo: lo que fundamenta la vieja controversia entre Wiertz y Baudelaire es el mismo deseo de conjurar la vieja cuestión del sujeto artístico, cuyo lugar es comprometido seriamente en la escritura fotográfica.

Tenemos, por un lado, un discurso técnico utopista que afirma que lo mejor que le ha podido pasar al arte es la aparición de la fotografía. Moholy-Nagy ejemplificaría la prolongación de esa postura en la literatura teórica de los años veinte. En el polo opuesto, la tesis de que en una civilización técnica el arte se ha convertido en una actividad, una praxis amenazada de extinción. El mejor exponente de este diagnóstico sería Duchamp, que cambiaría el signo de la valoración de Baudelaire y apostaría por la muerte del arte en manos de la fotografía. Entre ambos polos se halla Benjamin, que se abstiene de imaginar una posible adecuación o conciliación entre arte y fotografía, aunque reconoce la importancia de un acontecimiento que ha de permitir la basculación entre la posición Wiertz/Moholy-Nagy y la posición Baudelaire/Duchamp. Se trata de la pérdida de autenticidad de la obra de arte por medio de la reproducción fotográfica. Cualquier intento de anular o superar este acontecimiento supone eliminar la tensión que implica la oposición entre arte y fotografía. El recuerdo de ese antagonismo debe permanecer si no se quiere contribuir al envejecimiento de la fotografía, si todavía se quiere pensar una historia de la fotografía lo más fiel posible a la verdad de su medio.

### **Consideraciones finales**

Hoy, en el momento de su obsolescencia técnica, podríamos preguntarnos qué es lo que sigue vivo de la fotografía, qué significa una lectura como la de Benjamin para nuestro presente. Sin embargo, *Pequeña historia de la fotografía* invierte esta perspectiva y nos invita, más bien, a preguntarnos qué es lo que significa nuestro presente hipertecnologizado a los ojos de Benjamin. En la medida en que *Kleine Geschichte* reconoce a la fotografía un potencial de reproductibilidad verdaderamente inaudito, nos muestra en la modernidad los abismos de una «mutación antropológica» –esa reforma de la infraestructura básica de nuestra experiencia– en la que todavía nos hallamos inmersos. En la medida en que sienta las bases de un antagonismo radical entre arte y fotografía, nos exige replantear el estatuto de la obra de arte en la era de la hiperreproductibilidad de los medios digitales. En la medida en que se niega a comprender la historia de la fotografía como una historia del progreso de los medios técnicos, la cuestión de la novedad de la fotografía continúa interpelándonos con más fuerza que nunca.

Tal demanda contrasta significativamente con la firme negativa de los teóricos de la posfotografía a considerar tanto la peculiar historicidad de este invento como el alcance de su antagonismo radical con la obra de arte. Al contrario, su concepción puramente instrumental de la técnica –la férrea convicción de que la tecnología se limita a condicionar los horizontes expresivos– parece renovar hasta extremos inaceptables la vieja identificación de la fotografía con un medio artístico. Por otro lado, su análisis superficial de las nuevas prácticas sociales, su propia predisposición a acoger los múltiples usos que ofrecen las imágenes digitales y su procesamiento informático, parecen relegar el estatuto de la fotografía al rango de un simple apéndice en el nuevo mundo de los hipermedia: nos conducen inexorablemente al fin de su propia historia, así como de sus posibilidades como medio.

De modo que si tiene sentido acudir a Benjamin no lo es ciertamente como un intento de querer preservar el aura todavía lejana de las viejas fotografías del siglo XX. *Kleine Geschichte* nos brinda una especie de polaridad comparativa desde la cual ampliar el alcance de nuestra perspectiva. En primer lugar, nos recuerda que la fotografía no sólo implica un cambio histórico radical en el modo de percepción, sino una problematización del significado y la función de la obra de arte. En segundo lugar, una vez admitido que la fotografía se presenta como un cuestionamiento del arte, en donde se pone en juego incluso su misma posibilidad de vivir o sobrevivir, nos muestra cómo, a la inversa, lo fotográfico corre el riesgo de envejecerse cuando se convierte en algo equivalente al viejo arte –lo que Benjamin identifica con la intromisión de la creatividad y la sujeción a la moda. Finalmente, nos revela la dimensión escritural de la fotografía; si el pintor todavía conservaba en su dispositivo la máquina de dibujar, el contacto del cuerpo con la luz, la fotografía despoja su procedimiento de todo resto de autenticidad, de toda forma de intromisión subjetiva. Cuenta, en definitiva, con un excepcional aliado que es la facilidad de su técnica, es decir, su reproductibilidad. Más aún, una historia de la fotografía a la altura de su novedad radical debería exigir una historia de la reproductibilidad de los medios técnicos. Así ocurrirá en 1935 cuando Benjamin acabe de redactar uno de los textos filosóficos más influyentes y determinantes del siglo XX: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

---

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía, UB. Montalegre, 6 08001 Barcelona: ncarrasco@ub.edu.

<sup>2</sup> <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>. (última consulta: 25/10/2015).

<sup>3</sup> Un análisis de la revolución de la fotografía a partir de la imagen digital y sus diferencias con el soporte analógico puede leerse en Mitchell, William. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992. Por otro lado, una reflexión interesante sobre la imagen y sus usos sociales que confirma que no es preciso recorrer a las nuevas tecnologías –con sus sensores y píxeles– para problematizar la noción de realismo fotográfico se puede encontrar en Mirzoeff, Nicholas. *An introduction*

---

to visual culture. Londres: Routledge, 1999. Sobre las consecuencias de la aparición de la fotografía digital y la necesidad de volver a pensar la propia naturaleza del medio fotográfico, véanse asimismo Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Ediciones, 2007 y Ritchin, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton&Company, 2009.

<sup>4</sup> Precisamente, el «decálogo postfotográfico» de Fontcuberta comienza afirmando que el papel del artista no es «producir obras sino prescribir sentidos», de tal modo que «el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador, etc.», dentro de una lógica «donde se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje», y en la que más importante que el contenido de las imágenes es su circulación, ya que «compartir es mejor que poseer».

<sup>5</sup> Hemos seguido con algunas variaciones una de las mejores traducciones de *Pequeña historia de la fotografía*, la versión francesa efectuada por André Gunthert en *Études photographiques* N°1 (Noviembre 1996), cuya edición crítica recomendamos encarecidamente: <http://etudesphotographiques.revues.org/99>. Última consulta: 15 de noviembre de 2015.

<sup>6</sup> La aparición de la fotografía está determinada por un anacronismo evidente: mucho antes de 1839 ya eran perfectamente conocidas la cámara oscura y las propiedades fotosensibles de las sales de plata. Y, sin embargo, el nacimiento de la fotografía resulta paradójicamente prematuro, en la medida en que no es sino hasta 1920, casi cien años después, que se hace visible el verdadero alcance de su invento. Se podría decir que la fotografía pone en juego un tipo de temporalidad que dificulta la construcción de un discurso histórico. Se trata de una invención que subvierte incluso el propio orden de la historia.

<sup>7</sup> Tal como se sintetiza en Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 1996, pp. 50-51: « [La Galaxia Gutenberg] afirmaba –y en gran medida demostraba con ejemplos– el hecho de que las cambiantes tecnologías de la comunicación ejercen un grado considerable de control sobre el contenido de lo comunicado (“El medio es el mensaje”). Además planteaba, si bien de manera indirecta, la cuestión de si la mente humana (o conciencia, como se quiera describirla) representa una constante de la historia humana o si ha estado sujeta a cambios históricos».

<sup>8</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit.

<sup>9</sup> La «pobreza de experiencia» tiene puntos de conexión evidentes con el lamento de muchos intelectuales de su generación acerca de la amenazadora atrofia de la experiencia moderna. En pensadores tan disímiles como Weber, Simmel, Jünger o Adorno asistimos a la constatación de que se ha producido un desencantamiento del mundo y de que la experiencia resulta cada vez más profana y trivial. La singularidad de Benjamin consiste en analizar este fenómeno desde una particular dialéctica entre lo óptico y lo táctil, es decir, desde la constatación del cambio histórico que significa la nueva orientación de la sensibilidad del sujeto hacia lo óptico.

<sup>10</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit.

<sup>11</sup> Numerosos comentaristas de la época creen ver en la fotografía la posibilidad de impulsar una nueva reforma civilizatoria. Benjamin no es ajeno a esta corriente aunque el aforismo final de *Dirección única* vincule la planetarización de la técnica con la «súbita explosión de violencia» que caracterizó la primera guerra mundial. Lo que plantea Benjamin es una inversión paradójica, mediante la cual la civilización industrial que destruye la antigua relación del hombre con el cosmos engendra como contrapartida una nueva *physis* y un nuevo cuerpo basado precisamente en el despliegue de los medios técnicos. ¿Por qué no pensar abiertamente en una utopía social redentora a partir de las posibilidades que ofrece la técnica? *Einbahnstrasse* anticipa el papel crucial de la fotografía, su conexión con un nuevo modo de escritura y, lo que es más importante, significa por parte de Benjamin la reformulación de un proyecto teológico-político que deja de tener el arte como modelo dominante para encarnarse en el problema de la técnica.

---

<sup>12</sup> La relación entre una copia hecha a mano y una copia hecha con un parpadeo introduce un salto, un cambio de umbral que, según Benjamin, nos obliga a decir qué es una obra de arte. Si en el caso de la fotografía simplemente hay que poner el ojo, es preciso replantear qué puede haber de arte en una imagen fotográfica. El mejor ejemplo de este corte táctil/óptico se halla reflejado en el conocido eslogan de la primera Kodak de uso no profesional: «Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto». En esta fórmula se expresa una parte eminente de la verdad de la fotografía: basta con un clic, ni siquiera hace falta la mano, para conseguir esa reproducción automática.

<sup>13</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit.

<sup>14</sup> Esta idea se encuentra confirmada en E. A. Poe, que el 15 Enero de 1840 escribe para el *Alexander's Weekly Messenger* las siguientes líneas: «The results of the invention cannot, even remotely, be seen -but all experience, in matters of philosophical discovery, teaches us that, in such discovery, it is the unforeseen upon which we must calculate most largely. It is a theorem almost demonstrated, that the consequences of any new scientific invention will, at the present day exceed, by very much, the wildest expectations of the most imaginative» (Reproducido en Trachtenberg, A. *Classic Essays on Photography*. New Haven Conn.: Leete's Island Books, 1980, p. 38).

<sup>15</sup> Walter Benjamin, op. cit.

<sup>16</sup> No deja de ser relevante que la cruzada antifotográfica se inspirara en categorías estéticas absolutamente periclitadas para la filosofía del arte de la época. Recordemos que la crítica filosófica de finales del siglo XVIII ya había eliminado el principio de imitación como principio explicativo del arte. De modo que cuando nace la fotografía es un lugar común que ningún arte puede ser imitativo. El error teórico consistirá en no advertir que la fotografía estaba dispuesta a otorgar un nuevo sentido al antiguo término de imitación. Lejos de reproducir la realidad en su forma y materialidad características, como si se tratase de una réplica perfecta, la fotografía hará aparecer *otra* realidad: la realidad perfectamente reproducida por la cámara se nos presentará como una realidad extraña...

<sup>17</sup> La referencia de Benjamin debe tomarse en un sentido literal. En 1862, dos célebres fotógrafos, Mayer y Pierson, van a conseguir para la fotografía la carta de naturaleza artística en los tribunales de justicia, al amparo de las leyes francesas de protección de los derechos de copia de 1793 y 1810, de aplicación exclusiva a las obras de arte.

<sup>18</sup> Más allá de su circunscripción histórica, la situación descrita por Benjamin no va a ser distinta a la que de cualquier otro momento en que la fotografía se proponga como arte. Según Chamboredon, aquí radica lo esencialmente paradójico de esta relación: «Le photographe qui réaliserait parfaitement l'idéal rigoriste d'une pratique strictement affranchie des déterminations imposées par l'instrument et les objects s'exposerait à sortir des limites de la photographie. [...] Voulant nier la détermination naturelle de la création, on risque de tomber dans l'indétermination d'une oeuvre culturelle ambiguë, apparaissant comme la réalisation approché et médiocre d'intentions mieux servies par d'autres arts, et justiciable partiellement et imparfaitement d'une infinité de critères» (en Bordieu, P. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. París: Les Editions de Minuit, 1965, pp. 232-233). Las reglas de la fotografía artística se reducen así a un conjunto de reglas negativas cuyo último sentido no es otro que el siguiente: el fotógrafo hace arte en la medida en que no hace fotografía.

<sup>19</sup> *Segunda Carta de París: Pintura y fotografía*. *Gesammelte Schrifte* III, 500. <http://www.textlog.de/benjamin-kritik-pariser-brief-malerei-photographie.html>. Véase también Benjamin, Walter. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015, pp. 125-137.

<sup>20</sup> Benjamin califica de «hecho bastante sorprendente» que «el período floreciente de la fotografía –la actividad de Hill y Cameron, Hugo y Nadar– coincida con su primer decenio». No obstante, hay que tener en cuenta que la datación del trabajo de estos autores es incorrecta. La publicación de Helmuth Theodor

---

Bossert y Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870* (1930), que constituye para Benjamin la base de su análisis sobre el aura de las fotografías preindustriales, es una fuente informativa imprecisa. De los fotógrafos aludidos por Benjamin, Hill fue el más antiguo (1839-40), mientras que Cameron y Nadar no estuvieron activos sino a finales de los cincuenta. La colaboración de Robert Adamson con Hill comienza en 1832 y, aunque es una figura clave en la actividad fotográfica de Hill, su importancia resulta infravalorada por Benjamin. En cualquier caso, el «hecho sorprendente» del que parte Benjamin no se puede considerar como tal, ya que sólo Hill trabajó en la primera década, justo cuando la fotografía se había inventado.

<sup>21</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit.

<sup>22</sup> Benjamin cita las palabras del fotógrafo Karl Daultheney refiriéndose al impacto visual de las primeras fotografías. Un impacto que producía en el espectador una reacción incomprensible y «desconcertante». Ante las imágenes transparentes del daguerrotipo, el observador se ve confrontado a un modo de producción que genera la experiencia de algo «mágico», secreto y misterioso, pero también «pavoroso», ante el propio hecho de ser mirado «desde la imagen».

<sup>23</sup> La historia de la fotografía desarrollada por la literatura teórica de los años veinte es reveladora: aunque rechaza el pictorialismo, reivindica el carácter artístico de los orígenes de la fotografía. La confrontación con las primeras imágenes rehabilitaría algo más que una cierta *forma* fotográfica: proporcionaría un modelo de reconciliación histórica entre arte y fotografía. Benjamin, por el contrario, señala que «se ha producido un equívoco, alrededor de estos incunables de la fotografía, al subrayar en ellos su “gusto” o “perfección artística”» y, lo que es crucial, reconoce que la fotografía ha envejecido, que su envejecimiento afecta a la posibilidad misma de su diferencia frente al arte y a las relaciones que ambos han mantenido, pese a todo, hasta el momento.

<sup>24</sup> Una ejemplificación de esta actitud puede hallarse en la carta escrita por Sander en 1925 a Erich Stenger. El propósito del fotógrafo es decir verdad y, para ello, debe limitarse a situar la cámara frente a la realidad, sin necesidad de recurrir a ninguna argucia técnica o a los artificios de un aura maquillada: «A mi juicio no hay nada mejor que la fotografía nos proporcione un retrato histórico absolutamente fiel de nuestro tiempo. Encontramos libros ilustrados de cada período histórico, pero la fotografía nos da nuevas posibilidades y tareas que son diferentes de la de la pintura. Puede dejar constancia de cosas de una belleza superlativa, pero también verdades espeluznantes; y también puede ser extraordinariamente engañosa. Tenemos que abordar la visión de la verdad y, por encima de todo, la tendremos que transmitir a nuestro prójimo, con independencia de que la verdad nos sea favorable o no [...] Si hay algo especialmente odioso es una fotografía super-vidriada con trucos, imposturas y efectos ornamentales. Dejadme, pues, poder decir la verdad de nuestra época y nuestra gente». August Sander. *Remarks on My Exhibition at the Cologne Art Union*. Citado en Phillips, Christopher, *Photography in the modern era: European documents and critical writings*. Metropolitan Museum of Art, 1989, pp. 106-107.

<sup>25</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit.

<sup>26</sup> Estamos claramente a las antípodas de una fisiognomía de lo innato y de los derivados positivistas que conducirán a las teorías racistas de un Hans Gunther. Esta vía es la que llenará numerosos libros fotográficos de fisiognomía racial publicados antes incluso de la llegada de los nazis al poder. Que se prohíba el libro de Sander en 1933 muestra hasta qué punto el efecto de su fotografía no es expresivo sino reflexivo: le devuelve al nazismo su propia imagen, la imagen invertida de su verdadero rostro.

<sup>27</sup> En Sander la máquina jamás se revela como un poder expresivo, capaz de captar actitudes espontáneas, expresiones vislumbradas o gestos tomados al vuelo. La propia elección de su instrumento de trabajo lo impide: «... [la cámara Ernemann con placas de vidrio 18 x 24 cm] requiere tiempos de exposición extremadamente lentos, de 2 a 4 segundos, por lo que a diferencia de las instantáneas, cada foto es el

---

resultado de una larga pose» (Citado en Guadagnini, Walter. *Photography. A new Vision of the World 1881-1941*. Milán: Skira Editore, 2011, p. 151). Por otro lado, la fotografía de Sander, en la que el individuo es reducido a la condición de objeto, tampoco puede calificarse de documental en términos benjaminianos; lo que se tiene por documento fotográfico es, en realidad, un monumento fotográfico, y la ciencia de la que habla Benjamin, de raíz goethiana, está muy alejada del positivismo material que supuso la construcción de archivos y de tipologías globales en el interior de la sociedad decimonónica.

<sup>28</sup> Benjamin caracteriza la función del fotógrafo en unos términos sorprendentemente similares a los del surrealismo fotográfico. A simple vista, bastaría con leer estas líneas de Breton: «Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de la mediatización, [...] nos hemos convertido en los sordos receptáculos de tantos ecos, en los modestos aparatos registradores» (*Manifestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001, pp. 46-47). Sin embargo, frente a una formulación de este tipo –que Adorno denuncia con acierto como una disolución, una falsa superación de la tensión sujeto-objeto– lo que plantea Benjamin es algo muy distinto: lejos de situar al artista en el lugar mismo del dispositivo fotográfico, de convertirlo en un instrumento meramente pasivo, la fotografía despoja ese lugar de todo sujeto artístico, haciéndolo pertenecer en exclusiva al objeto, o sea, haciéndose objeto.

<sup>29</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op.cit.

<sup>30</sup> Tan pronto como se hace presente el sujeto artístico en esta operación, comprendemos cómo se opone a Benjamin la creatividad fotográfica de Renger-Patzsch: «La fotografía se vuelve cada vez más matizada, más moderna, y el resultado es que ya no puede fotografiar un bloque de viviendas o un montón de basura sin transfigurarlo. Por no mencionar que la fotografía sería incapaz de decir sobre un dique o una fábrica de cables otra cosa que: el mundo es bello [...] Esta fotografía ha logrado hacer incluso de la miseria, captada de manera perfeccionada y a la moda, un objeto directo de nuestro goce» («Das Autor als Produzer» en *Gesammelte Schriften*. Zweiter Band. Zweiter Teil, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1989, S. 683-701. Véase también «El autor como productor», en Benjamin, Walter. *Obras*, Libro II, vol. 2. Madrid: Abada, 2009, p. 307).

<sup>31</sup> De acuerdo con Benjamin, la fotografía jamás se reconciliaría con el arte propiamente dicho, sino más bien con el arte en cuanto mercancía. En la 2ª Carta de París dice: «La pretensión de que la fotografía sea un arte es coetánea a su aparición como mercancía». No deja de ser una ironía que el principal de los efectos de la fotografía sobre el arte consista precisamente en su mercantilización. Sin embargo, la lección principal de Benjamin consiste en esto: tan pronto como la fotografía se vuelve creativa y acepta sin resistencia alguna su asimilación al mercado del arte, es preciso olvidar históricamente la verdad de su función antiartística así como su auténtica potencia revolucionaria en nombre de lo nuevo.

<sup>32</sup> Wiertz, Antoine. *Oeuvres littéraires*. París, 1870, pp. 309-310.

<sup>33</sup> *Pequeña historia de la fotografía*, op. cit.

<sup>34</sup> La figura del fotógrafo-pintor es uno de los tópicos de la crítica antifotográfica recogidos por Baudelaire: «Como la industria fotográfica era el refugio de todo pintor fracasado, excesivamente infradotado o demasiado perezoso para completar sus estudios, esta infatuación universal tenía el carácter no sólo de la ceguera y la imbecilidad, sino también el color de una venganza. Que una conspiración tan estúpida, en la que, como en todas las demás, se encuentran canallas e ingenuos, pueda triunfar de manera absoluta, es algo que no creo, o al menos no quiero creer; pero estoy seguro de que los progresos mal aplicados de la fotografía, como todos los progresos puramente materiales, han contribuido en gran medida al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso». Una aproximación sociológica a la crítica antifotográfica de Baudelaire se puede leer en McCauley, Anne. *Industrial Madness. Commercial photography in Paris, 1848-1871*. New Haven: Yale University Press, 1994.