



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

MÁSTER EN FILOSOFÍA: CONDICIÓN HUMANA Y  
TRASCENDENCIA

**LA FOTOGRAFÍA COMO QUIETUD E INQUIETUD**

Autora: Diana Mayo Fracchia

Director: Ricardo Pinilla Burgos

Madrid

Junio de 2018

# LA FOTOGRAFÍA COMO QUIETUD E INQUIETUD

## ÍNDICE

RESUMEN .....	3
I- EL ARTE Y LA BÚSQUEDA DE SENTIDO .....	4
1- El hombre y la construcción de su proyecto vital .....	4
2- El arte como reflejo de la inquietud humana .....	6
II- LA FOTOGRAFÍA .....	9
1- Los comienzos .....	9
2- Esencia de la fotografía: concepto de aura en Benjamin y de punctum en Barthes .....	12
3- El tiempo y la memoria .....	19
4- El encuentro con el otro .....	25
5- La mirada .....	30
III- EMOCIONES EN LA FOTOGRAFÍA: ESTUDIO DE CASOS .....	34
1- Eugène Atget .....	35
2- Walker Evans .....	41
3- Philip-Lorca diCorcia .....	48
4- Tres tipos de encuentro fotográfico.....	52
IV- CONCLUSIONES .....	56
BIBLIOGRAFÍA .....	60

## **RESUMEN**

El propósito de este trabajo es el de plantear de qué modo la fotografía, en tanto que manifestación artística propia del mundo moderno, responde a las inquietudes a las que se enfrenta el hombre de hoy, y de qué manera nos ayuda a reflexionar sobre cuestiones tan importantes como nuestra relación con el tiempo, la memoria, la vida, la muerte y el encuentro fotográfico con el otro y con uno mismo.

Para ello nos serviremos principalmente de los escritos sobre fotografía de Walter Benjamin y Roland Barthes, sin descartar a otros autores, para luego examinar el trabajo de algunos fotógrafos y ver como se reflejan de manera concreta en su obra las cuestiones tratadas.

**Palabras clave:** Fotografía, Búsqueda de sentido, Tiempo, Memoria, Alteridad.

## **ABSTRACT**

The aim of this paper is to consider the way in which photography, as an artistic expression of the modern world, responds to some concerns that modern man faces, as well as how it helps us to reflect on such essential issues as time, memory, life, death, and the photographic encounter with the other and with ourselves.

For this examination, we will turn primarily to the writings of Walter Benjamin and Roland Barthes on photography, though without excluding other authors, in order to consider the work of selected photographers and see how they reflect the aforementioned questions and themes.

**Key words:** Photography, Search for meaning, Time, Memory, Otherness

*El destino total del arte está contenido en una sola idea:  
transformar el destino en conciencia<sup>1</sup>*

*A. Malraux*

## **I- EL ARTE Y LA BÚSQUEDA DE SENTIDO**

### **1- EL HOMBRE Y LA CONSTRUCCIÓN DE SU PROYECTO VITAL**

El arte tiene muchas funciones en nuestra vida, siendo una de ellas el disfrute estético, el deleite en la contemplación de la belleza. Pero también posee otros significados. Así, ha estado unido a la magia y al rito, durante mucho tiempo el valor de una obra de arte tenía que ver con su valor cultural. Otro de sus cometidos es que a través del arte el artista trata de comunicar sentimientos, tanto de expresar los propios como de reflejar y plasmar la inquietud de su tiempo y de la sociedad a la que pertenece. Por otro lado el público, como receptor de la obra de arte, también participa de esta comunión en la forma en que reacciona ante lo que se le presenta, al mismo tiempo que el arte del momento contribuye a modelar sus gustos. Se crea así una relación de ida y vuelta entre el artista que recoge la sensibilidad de su tiempo y la filtra a través de su propia visión aportando su experiencia personal, y el espectador que como parte de la sociedad inspira al artista y es el receptor de su obra.

Esta función del arte que lo hace capaz de suscitar preguntas y generar respuestas emotivas va unida a una faceta más íntima del ser humano, conecta con ese lugar en nuestro interior donde reside la capacidad de asombro, la duda, la incertidumbre, y al que el ser humano intenta arrojar un poco de luz para entenderse a sí mismo y al mundo que le rodea o, lo que es lo mismo, para intentar encontrar el sentido de su existencia.

Pero antes de entrar a analizar de qué forma el arte de una determinada época es un reflejo de las ideas y creencias de una sociedad y de los individuos que la componen y de qué manera perciben estos la experiencia estética, surge una pregunta ¿qué queremos decir cuando manifestamos que estamos buscando el sentido de la existencia? Si hay una

---

<sup>1</sup> El fotógrafo Robert Frank afirmaba que esta frase de Malraux le vino a la mente al contemplar por primera vez la obra fotográfica de Walker Evans, que ejercería una notable influencia sobre la suya propia.

búsqueda esto parece implicar que el sentido de la vida, si es que lo tiene, no aparece de forma evidente ante nuestros ojos. ¿Estamos afirmando que hay un sentido oculto y que nuestra misión es encontrarlo, o bien manifestando que carece de sentido? No han faltado corrientes filosóficas que se acercaran a una u otra teoría, lo que parece seguro es que la inquietud, paralela a la curiosidad tan característica de nuestra especie, que tenemos sobre cuestiones de orden vital y sobre nuestra relación, o falta de ella, con la trascendencia nunca ha dejado de estar presente en la historia humana.

El ser humano es particular en cuanto que su vida no está definida. El hombre se abre a la existencia y su vida no está determinada si no que él mismo la tiene que definir, es responsable de su proyecto vital, y esta libertad es sin duda problemática. Para Ortega y Gasset, el mayor filósofo español del siglo XX, la vida es posibilidad en cuanto que no está prefijada, por eso es libertad dentro de las circunstancias en las que nos encontramos arrojados al mundo, a partir de ahí nos vemos obligados a tomar decisiones, en este hacerse a sí misma de la vida el acto de elegir se convierte para nosotros en una necesidad, lo que puede resultar problemático a causa de la responsabilidad que esto conlleva. Sartre, uno de los máximos representantes de la filosofía existencialista, dirá que el hombre está condenado a convertir la necesidad en libertad. Esta vida que nos es dada pero que no está hecha exige de nosotros implicación, compromiso con nuestro proyecto vital. Proyecto que se inscribe dentro de las circunstancias y que se construye temporalmente, basándose en el pasado y mirando al futuro, por tanto está inserido en la historia. Esto es una característica humana, pues mientras un pez, por ejemplo, no puede dejar de ser pez sin dejar de existir, el sentido de su vida está dado y no se lo pregunta, el ser humano tiene que comprometerse con su vida. La vida no está hecha sino que cada uno la va haciendo a cada momento, y tenemos que participar de esta creación continua.

Esta problemática del hombre ante su vida se acrecienta en lo que ha venido a llamarse la crisis de la modernidad, donde la excesiva racionalización del mundo acaba por desvincular al hombre de su entorno y donde empieza a fraguarse la idea de lo absurdo de la existencia que alcanzará su culmen con el existencialismo del siglo XX. La pérdida de confianza en el progreso como respuesta a todas las inquietudes humanas constituye el fracaso del proyecto de la razón ilustrada, lo que unido al proceso de secularización sufrido en el mundo occidental a partir del siglo XIX desemboca en una situación que Max Weber definiría con la expresión “desencantamiento del mundo”. Una figura influyente en estos acontecimientos será Arthur Schopenhauer, quien a través de su

filosofía contribuirá a la deslegitimación de la razón técnico-científica así como al proceso de secularización emprendido en Europa, y su influencia en el terreno artístico se verá reflejada en las vanguardias de los primeros años del siglo XX, pues él afirma que no puede existir un arte figurativo sino que el arte debe ser manifestación de un mundo abstracto gobernado por el misterio y por lo irracional, y esta idea estará presente en la pintura expresionista. Schopenhauer dirá que en lugar del problema del conocimiento hay que plantearse el problema de la vida, pues el conocimiento no es neutral y va siempre ligado al querer. Hay en él una crítica a los grandes sistemas éticos conocidos hasta la fecha, se desliga del *cogito* cartesiano como mera sustancia pensante para afirmar que por debajo del yo hay un querer irracional que nos gobierna y que se quiere solo a sí mismo. Vemos aquí una aparición de la idea de inconsciente que será retomada y desarrollada de manera notoria por Freud, de hecho Schopenhauer influyó en los conocidos como filósofos de la sospecha, Nietzsche, Marx y el propio Freud, que, cada uno por su lado y desde perspectivas distintas, socavarán las bases de la filosofía moderna al poner en duda la propia noción de sujeto y por consiguiente la capacidad de este para conocer la realidad. Los tres consideran que la conciencia no la construye el propio sujeto sino que es el resultado de una serie de condicionantes, que para Marx tomarán la forma de intereses económicos, para Nietzsche serán el producto de una falsa moral surgida del resentimiento del débil hacia el fuerte y Freud señalará el error de creer que nos guiamos por nuestra conciencia racional cuando en realidad la mayoría de nuestras motivaciones son fruto de pulsiones inconscientes. Coinciden además en su crítica a la religión con frases que han pasado a la historia como el famoso “Dios ha muerto” de Nietzsche, donde en realidad lo que hace es constatar que la gente ya no organiza su vida en torno a la religión, o “la religión es el opio del pueblo” fórmula con la que Marx señala que de esta forma los hombres se consuelan de las miserias terrenales esperando en una vida mejor en el más allá. Para Freud la religión será una proyección de la mente humana donde quedan patentes nuestras carencias y neurosis.

## **2- EL ARTE COMO REFLEJO DE LA INQUIETUD HUMANA**

En el terreno artístico el siglo XIX es el siglo del romanticismo, movimiento que se rebela contra el exceso de racionalidad. Los románticos miran el mundo con una profunda melancolía y se refleja en ellos la insatisfacción de la condición humana. Para ellos el hombre ha sido expulsado de la naturaleza y ha sufrido una pérdida de identidad,

como reacción a esto se vuelca en sí mismo y se exaltan los valores de libertad e individualidad al tiempo que priman los sentimientos y emociones por encima del pensamiento lógico. Surgirá la idea de artista como héroe romántico abrumado por la angustia existencial que presta atención a sus estados de ánimo y a sus luchas interiores. Vuelve a tomar relevancia todo lo que es misterioso y la naturaleza es vista como poderosa poseedora de fuerzas ocultas que pueden llegar a resultar aterradoras. Ante esto el hombre se siente insignificante, abocado a luchar contra su destino en una empresa de la cual sabe que no puede salir victorioso pues al final siempre le espera la muerte. Los cuadros de esta época reflejan la conciencia de ese destino trágico, son representativos de ello “La balsa de la medusa” de Géricault o “El barco de esclavos” de Turner en los que además del naufragio real se alude a un hundimiento metafórico de la condición humana.

Como dijimos más arriba, aunque la angustia frente a la muerte y la búsqueda de sentido no sea ajena a la historia de la humanidad, la congoja ante el sinsentido de la vida alcanza un punto álgido con el existencialismo en el siglo XX, momento en el que a todas las circunstancias anteriormente descritas se suma el estupor que ha producido la primera guerra mundial, al que luego vendrá a sumarse el trauma de la segunda y los totalitarismos del siglo pasado. Ante la barbarie el existencialismo se pregunta por el sentido de la vida y llega a la conclusión de que este no está determinado a priori y el único sentido que puede tener es el que cada uno le confiere. Le concede importancia a la acción y a las decisiones personales. Esto nos deja absoluta libertad, una libertad que lleva a la angustia al saberse responsable de uno mismo y en cierta manera de los demás. El existencialismo, sobre todo en su vertiente atea, lleva al absurdo, pero también hay quien se rebela contra esta condición, algo que describe acertadamente el escritor y premio nobel Albert Camus, vinculado a la corriente existencialista, en su ensayo *El mito de Sísifo*, alegoría de quien tomando conciencia del sinsentido lo acepta y decide que la vida merece la pena vivirla por sí misma, sin buscar otras razones.

Así vemos que esta condición tan característicamente humana de tener que crear la propia vida y dotarla de sentido y la perplejidad que ello nos produce se hace más relevante a partir del siglo XIX, donde el cambio de paradigma que lleva a la pérdida de confianza en la razón ilustrada para dar respuesta a todas nuestras inquietudes, al tiempo que se expande el proceso de secularización en Europa, deja al hombre sin brújula ni referentes que le ayuden en esta tarea. Esto, como ya hemos visto con el romanticismo, no podía menos que reflejarse en el arte de la época, pues en palabras de Worringer cada

pueblo tiene un sentimiento vital, que es el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos o frente a los fenómenos del mundo exterior y que se refleja en los estilos artísticos que producen dichos pueblos. Ortega también toma nota de este fenómeno cuando declara en un ensayo de 1924 titulado *Sobre el punto de vista en las artes* que la creación de pensamiento y de arte tienen un “paralelismo inquietante”.<sup>2</sup>

El arte además ha estado siempre estrechamente ligado a la relación del hombre con la trascendencia, con lo mágico y con los ritos. Salomón Reinach, historiador de arte y estudioso de las religiones que jugó un importante papel en la interpretación de las pinturas rupestres decía que arte y religión habían nacido juntos y habían permanecido unidos a lo largo de muchos siglos, y si a día de hoy el arte no es precisamente religioso pues la sociedad está muy secularizada y la religión no es una de sus preocupaciones principales, hay quien sostiene que el arte puede cumplir de algún modo funciones de sustitución de la religión, pues puede que la relación de la gente con la religión organizada haya cambiado, pero la inquietud y la necesidad de conferir sentido a la vida no han desaparecido. Mircea Eliade en su libro *Mito y realidad* compara el comportamiento de los amantes del arte moderno con los miembros de sociedades arcaicas, ya que apreciar este tipo de arte conlleva cierta dificultad y remite a los ritos iniciáticos de aquellas sociedades que constituían mundos cerrados en los que no podía entrar cualquiera. Así este arte produce una experiencia iniciática a la vez que marca la pertenencia a una selecta minoría en la que confluyen características espirituales y profanas. Del mismo modo Ortega en *La deshumanización del arte* afirma que el arte contemporáneo divide a los espectadores en dos grupos, por un lado sus partidarios conformados por una selecta minoría de “entendidos” y por otro lado sus detractores, mucho más numerosos, que no alcanzan a comprenderlo. En este mismo escrito habla Ortega del fenómeno por el que el arte ha dejado de estar confinado en espacios sacros o ser posesión de unos pocos privilegiados para pasar a ser un fenómeno de masas al que todo el mundo tiene acceso. Hablaremos de este cambio cuando nos centremos en el estudio de la fotografía, pero para concluir esta introducción en la que hemos hablado del sentir del hombre frente a la vida y de cómo el arte es un reflejo de este sentimiento, diremos que esto se hace patente al analizar el fenómeno artístico y echar un vistazo a la forma en que se ha desarrollado a lo largo de la historia, pues empezando por el inicio del arte en tiempos prehistóricos donde

---

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, J. *Sobre el punto de vista en las artes* Revista de Occidente, 1924

el hombre vivía en un entorno hostil, las imágenes que pintaba en las paredes de sus cuevas parecen querer explicar y ordenar el mundo que le rodea; Tiempo después, durante los largos siglos en que occidente vivió su etapa teocéntrica en la que Dios era el centro y explicación del mundo, al que tanto los hombres como la naturaleza estaban sometidos, todo arte era una forma de alabanza a Dios, de resaltar su gloria, decir arte en este periodo era decir arte sacro; Y ahora que vivimos en un mundo secularizado en el que parece que hemos perdido algo que nos haga de guía y nos sirva de referencia, pues si bien es cierto que la ciencia de algún modo se erige como un nuevo Dios hay algunas inquietudes a las que no parece capaz de responder, en este mundo decía nos encontramos con un arte que refleja el desconcierto y el desasosiego de la sociedad. Por lo tanto el arte no parece que se pueda desligar de nuestra forma de entender el mundo ni de nuestra relación, o falta de ella, con lo absoluto.

## II- LA FOTOGRAFÍA

### 1- LOS COMIENZOS

En esta época ya de por sí convulsa que acabamos de describir en la que se ha vivido la revolución industrial y el desasosiego se va apoderando del hombre, aparece la fotografía, cambiando para siempre nuestra relación con la imagen. La palabra está compuesta a partir de los términos griegos *phos*, *photos*, que significa luz, y *graphein*, escribir, grabar, siendo su significado literal el de escribir con la luz. La primera fotografía que se conserva fue tomada por el ingeniero francés Joseph Nicéphore Niépce en 1826, que en realidad ya había reproducido imágenes anteriormente pero no había conseguido fijarlas de modo permanente. Esta fotografía, titulada *point de vue du Gras* fue tomada por Niépce desde la ventana de su granero, y el tiempo de exposición que se necesitó entonces fue extraordinariamente largo. Por otro lado el pintor e inventor Louis Daguerre también se estaba interesando por la captura y reproducción de imágenes, contactó con Niépce y a la muerte de este siguió trabajando en desarrollar un procedimiento fotográfico que culminó con la invención del daguerrotipo, presentado ante la Academia de Ciencias de Francia en 1839. Este procedimiento gracias a un proceso químico acortaba sensiblemente los tiempos de exposición y revelado, que aún así eran mucho más complejos en estos inicios de la fotografía de lo que serían en su desarrollo posterior. La patente del daguerrotipo fue comprada por el gobierno francés que lo hizo público contribuyendo a su rápida difusión.



Point de vue du Gras, N. Niépce, 1826

La fotografía encuentra muy oportunamente un hueco en el ansia cada vez mayor de retratarse que tenía la creciente burguesía de la época, ya que de otro lado no todos podían permitirse un retrato al óleo. En cambio este nuevo procedimiento permitía satisfacer su aspiración de verse retratados, inmortalizados, privilegio que hasta ahora le había estado reservado a la nobleza y a las élites políticas y económicas. Cumplía de algún modo con la promesa de igualdad que había traído la revolución francesa. Muy rápidamente, la fotografía viene a sustituir al retrato en miniatura, pero lo que no se acepta de forma inmediata entre los teóricos de la época es si la fotografía, debido a su faceta mecánica y para algunos impersonal, puede ser elevada a la categoría de arte.

De analizar las dudas que desata la fotografía como merecedora de un puesto entre las artes se encarga a fondo Walter Benjamin en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Plantea una serie de críticas, o preguntas, que se refieren sobre todo al hecho de que la fotografía, al ser tan fácilmente reproducible, corre el riesgo de perder el carácter original que concede su valor a toda obra de arte y que tiene que ver con la autenticidad de la misma<sup>3</sup>. Ciertamente es que había quien pensaba que este nuevo procedimiento era simplemente una técnica que como tal debería limitarse a estar al servicio de las ciencias (función con la que innegablemente también cumple) y que en ningún modo podía ser considerado como arte sin conllevar la deshumanización del mismo. Entre los opositores a considerar la fotografía como arte se encontraba Charles Baudelaire, que estaba en desacuerdo ya con la idea de que la pintura o el arte tuvieran que ser una copia exacta de la naturaleza, y por tanto veía en la fotografía la exasperación de esta nefasta tendencia. El autor de *Las flores del mal* hablará así del nuevo medio:

“en esos días deplorables, una industria nueva se dio a conocer y contribuyó no poco a confirmar la fe en su necesidad y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. El credo actual de las gentes de mundo es: creo que el arte 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 el arte absoluto. Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. (...) A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Incluido en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989

<sup>4</sup> Baudelaire, Ch. *Sobre el salón de 1859*, incluido en *Salones y otros escritos sobre arte*, Ed. Antonio Machado Libros, Madrid 2013

La recién nacida fotografía tuvo detractores aún más virulentos, como es el caso de un periódico alemán que le atribuyó carácter diabólico, pues “el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina”.

## **2- ESENCIA DE LA FOTOGRAFÍA: CONCEPTO DE AURA EN BENJAMIN Y DE PUNCTUM EN BARTHES**

Benjamin se aleja de estas posturas extremas para, en sus textos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *Pequeña historia de la fotografía* hacer un análisis de las preguntas que pueden surgir a raíz de la irrupción de la fotografía, relacionadas con cuestiones como si el hecho de que se puedan reproducir tan fácilmente no quita algo de lo que es la esencia de una obra de arte, su singularidad, algo que solo puede emanar del original. A este respecto desarrolla el concepto de aura en el que entraremos a fondo más adelante, baste señalar aquí que la definición que el propio Benjamin da del aura es la de “una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía”<sup>5</sup>. También se interroga sobre el cambio de estatus de la obra de arte, al acercarse significativamente al público y perder así su función ritual, su valor de culto. Otra cuestión es la de la propia condición del fotógrafo, que al limitarse a operar una maquinaria no pueda ya tal vez ser considerado como un artista propiamente dicho. Todas estas consideraciones entran en juego con la aparición de la fotografía y deberán sin duda ser analizadas con más detalle, pero no excluyen a priori la consideración de la fotografía como arte, aunque tal vez llaman a una revisión de los parámetros con los que se identifica a una y a otro. En todo caso la fotografía está en el centro de la modernidad y será sin duda una herramienta para explorar la sociedad, tanto la de la época de su nacimiento como otras posteriores. Decíamos al principio que todos los pueblos tienen un sentir que reflejan en su arte, y la fotografía es sin duda una forma de mostrarnos el sentir de una época, o para usar una expresión utilizada ya innumerables veces, la fotografía es una forma de retratar el alma. Este nuevo arte (démosle la consideración de arte ya desde ahora) inaugura una nueva forma de relacionarse con una serie de temáticas que están en el centro de las preocupaciones de la época moderna, que serán también centrales para el existencialismo y que siguen vigentes hoy en día: la relación del hombre

---

<sup>5</sup> Benjamin, W. *Pequeña historia de la fotografía*, incluido en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989

con el tiempo, el espacio, la memoria, la vida y la muerte y el encuentro fotográfico con el otro y con uno mismo.

Como hemos visto Benjamin se plantea cuáles pueden ser las consecuencias de que una obra artística pueda reproducirse de forma masiva. Tradicionalmente, lo que ha conferido a la obra de arte el valor de tal es su autenticidad e irrepetibilidad, eso que falta en la reproducción, “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”<sup>6</sup>, digamos que el momento y la intención con la que fue creada, junto con las vicisitudes que haya podido sufrir a lo largo de la historia, forman parte integrante de la obra de arte. Además durante mucho tiempo estuvo absolutamente ligada a la función para la que había sido creada, su valor cultural, pues en un principio la obra estaba asociada a rituales mágicos o religiosos, y aunque a partir del renacimiento la contemplación pudiera ser más estrictamente estética seguía existiendo un ritual si bien secularizado. Este valor de culto se pierde con el acercamiento de la obra a las masas para transformarse en un valor expositivo, es decir, lo que importa es la contemplación de la obra de arte, y por cuanto más gente mejor, en un acto sin relación ya con el propósito que la vio nacer. Incluso podemos afirmar que a medida que se avanza por este camino su propósito se convierte precisamente en la exhibición, desligado de cualquier otra intención cultural<sup>7</sup>. Todo esto lleva a que Benjamin se pregunte si lo que está desapareciendo de aquí es el aura. El alemán definía el aura como “manifestación irrepetible de una lejanía” lejanía no necesariamente física sino como depositaria de algo inasequible, un cierto aire de misterio o solemnidad, que con el acercamiento masivo al público y su desvinculación con la tradición, se ve irremediamente dañada. Este acercamiento está en consonancia con lo que demanda el nuevo público, en su afán de poseer y dominar lo que se le presenta. Cabe mencionar que al margen de la frase antes citada, Benjamin no llega a dar nunca una definición clara del aura, e incluso el concepto que de ella tiene irá cambiando con el tiempo, poniendo a veces más énfasis en algunas características de la obra de arte, como por ejemplo la singularidad, y otras veces resaltando otras características como el efecto psicológico que causa en el espectador. A tenor de las distintas interpretaciones que él mismo da, la fotografía puede poseer más o

---

<sup>6</sup> Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Incluido en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989

<sup>7</sup> Ibid.

menos valor aurático; si en un principio parece considerar que se excluyen mutuamente en realidad la relación que mantienen es mucho más compleja.

Otra de las cuestiones planteadas al abordar este tema es si el fotógrafo puede tener la consideración de artista o si su intervención en el proceso creativo no podría más bien equipararse a la de un técnico que se limita a operar una maquinaria. Pues bien, Benjamin resaltaré la importancia de la relación entre el fotógrafo y su técnica para el resultado final. Él habla sobre todo de las primeras fotografías donde los tiempos de exposición eran largos y la sensibilidad a la luz de la placa húmeda era escasa, por lo que los fotógrafos tuvieron que emplear al máximo su sensibilidad artística para producir obras de calidad con una técnica nueva y por entonces difícil de manejar y que parecía limitar de alguna forma la creatividad. Muchos de estos primeros fotógrafos venían del mundo de la pintura y se habían reconvertido a este nuevo arte. Esto ocurría en los primeros tiempos, pero hemos visto también en la época actual, ahora que la identificación de la fotografía con el arte no encuentra seguramente ninguna objeción, como la capacidad y la personalidad del fotógrafo es decisiva para la obtención de una determinada imagen. No solo en lo que se refiere a la calidad técnica de la misma ya que los aparatos actuales son capaces de resolver problemas de luz o enfoque y se pueden obtener imágenes de altísima calidad con solo apretar un botón (a pesar de ello, la mayoría de los fotógrafos profesionales siguen operando sus cámaras en modo manual) sino que en una fotografía la decisión del fotógrafo es fundamental, pues él elige qué parte de la realidad que tiene ante sí va a encuadrar, a qué le va a dar relevancia, qué quiere dejar fuera de la imagen y, al usar la cámara en modo manual como decíamos, toma decisiones que la máquina por sí sola no puede, ya que esta se limita a tomar una foto en modo “neutro” por así decirlo, donde todos los elementos tengan aproximadamente la misma iluminación, mientras que el fotógrafo puede jugar con las coordenadas. También en el caso del retrato la relación que sea capaz de establecer con el modelo determina el resultado. Sin duda alguna lo que denominamos el “ojo del fotógrafo”, su estilo, es parte integrante y no la menos importante, de la imagen final que nos llega.

Queda sin embargo para Benjamin un campo donde la fotografía mantiene su aura, y esto es en los retratos, especialmente en los primeros retratos de mediados del siglo XIX, y que emana de una serie de factores, entre otros los apenas explicados de la

simbiosis entre el fotógrafo, su técnica, y la persona retratada<sup>8</sup>. Profundizando en la idea de aura que emana de estos retratos el autor se adentra en temáticas propias de la fotografía como son la captura de una escena real de un modo que nunca podrá igualar la pintura y la estrecha relación que la fotografía guarda con el tiempo y la memoria.

Efectivamente la fotografía nos confronta a un fenómeno nuevo, la imagen que contemplamos es una escena que ocurrió realmente y estamos viendo al sujeto tal y como era en un momento de su vida, se nos transmite un gesto, una expresión, una mirada que realmente le pertenecieron, es un pedazo de su identidad que se conserva. Esto tiene un poderoso efecto psicológico sobre el espectador, que cuando se confronta con el sujeto retratado siente que este exige no ser olvidado, lo dice así Giorgio Agamben para quien en un retrato “el rostro exige su nombre”.<sup>9</sup>

En lo que respecta al tiempo, la necesidad misma de un tiempo de exposición prolongado sumía seguramente a la persona retratada en un estado meditativo o contemplativo que se deja entrever en el resultado obtenido. Cuando escribe sobre esto Benjamin tiene en mente los retratos realizados por los fotógrafos Hill y Adamson en el cementerio de Greyfriars de Edimburgo, de esta forma el aura no es algo que depende del espectador, de la experiencia subjetiva que va a tener delante de la imagen, sino que es algo previo, inherente a la propia imagen y que se gesta precisamente en el momento de su creación. A pesar de ello, en algún otro momento Benjamin sí que asocio la idea de aura con la relación intersubjetiva del espectador con la obra de arte, centrándose en las respuestas psicológicas y afectivas en él provocadas. Es lo que ocurre cuando estudia un retrato de infancia de Kafka que llegó a sus manos y que aparentemente era muy significativo para él pues lo conservó toda su vida. En este momento los retratos ya no poseen la autenticidad de aquellos primeros retratos de Hill y Adamson sino que estas fotografías de familia pretenden otorgarse una cierta solemnidad y utilizan decorados en los que aparecen columnas romanas o palmeras, con un resultado excesivamente pomposo y artificial. Por lo visto también Benjamin tuvo que soportar esos posados en su propia infancia y ante el retrato de Kafka y su mirada perdida y triste se siente profundamente identificado<sup>10</sup>. Cuando habla de esta fotografía mezcla lo que ve con fotografías suyas y de sus hermanos, es muy probable que Benjamin crea saber lo que

---

<sup>8</sup> Yacavone, K. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía* Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2017

<sup>9</sup> Agamben, G. *Profanaciones* Editorial Anagrama, Barcelona, 2005

<sup>10</sup> Yacavone, K. *Op. cit.*

está pasando por la cabeza de Kafka niño en ese instante y que se corresponderá con los pensamientos que acudían a su mente, probablemente una sensación de tedio y de incompreensión. Tenemos aquí una concepción distinta del aura que ya no deriva ni de su calidad y su armonía ni de un instante inspirado que haya tenido lugar en el momento de su creación para impregnar luego la obra, sino que es lo que esta fotografía es capaz de suscitar en el observador, en este caso Benjamin, lo que le concede su valor.

Para quien la reacción afectiva provocada por una fotografía sí será importante a la hora de valorar la importancia de este tipo de manifestación artística es para Roland Barthes, que se centrará en esta idea en su estudio sobre fotografía titulado *La chambre claire* (*La cámara lúcida*) de 1980, ayudándose de los conceptos de *studium* y *punctum*.

Barthes aclara que no pretende hacer un estudio ontológico de la fotografía, sino que su enfoque es más bien fenomenológico. Para él la fotografía está ligada a la afectividad, en ello consiste su esencia, y no se puede hablar de fotografía sin tener en cuenta los sentimientos que provoca en el espectador<sup>11</sup>. *La cámara lúcida* fue escrita por Barthes al mismo tiempo que se dedicaba a una búsqueda entre sus fotografías personales, y podía de este modo ir dando cuenta de sus reacciones y sensaciones ante tales imágenes. Está además escrito en el momento inmediatamente posterior al fallecimiento de su madre, a la que intenta reencontrar en fotografías, convirtiéndose de esta forma el libro en un viaje personal por su pasado y el pasado de su familia cargado de emotividad.

Hemos hablado de los conceptos de *studium* y *punctum* fundamentales en esta obra. Veamos a que se refería Barthes con ellos. Ambos están relacionados con el interés que determinada fotografía suscita en el espectador, pero difieren en las razones y en el impacto que le causan, en la forma de recepción de la imagen. Mientras que el interés que provoca el *studium* es un interés general el del *punctum* es particular, individual. Por eso, difieren en la relación emotiva intersubjetiva que se establece entre sujeto e imagen.

El *studium* tiene que ver con el tema, con el contenido de una fotografía, es decir con lo que en ella viene representado, y también con el interés individual que dicha fotografía suscita en el espectador, pero, aunque la reacción del espectador sea individual, el interés de dicha fotografía no deja de ser general, ya que probablemente vaya a ser común para la mayoría de los espectadores. Este interés viene determinado ya porque sea un tema político o social relevante, en todo caso capaz de despertar sensibilidades, ya por

---

<sup>11</sup> Barthes, R. *La chambre claire. Note sur la photographie* Cahiers du Cinéma. Gallimard, Paris 1980

la belleza de la fotografía como obra de arte, pero en todo caso está muy influido por las intenciones del fotógrafo que yo soy capaz de reconocer al observar la foto, y el hecho de que me atraiga es inseparable de mi inserción en determinado ámbito sociocultural, pudiendo incluso ser la razón de que alguien se interese por la fotografía como fenómeno cultural. Barthes habla de un “contrato” entre el fotógrafo y la sociedad que acierta a leer lo que aquel ha querido representar.<sup>12</sup>

En cambio el *punctum* es ese algo indeterminado que de repente me atrae en la fotografía, me “punza” me hace vibrar.<sup>13</sup> Ese algo que me llega al margen de todo juicio cultural o científico, de la tecnología que se ha empleado o del uso que se le quiere dar. No es intencionado por parte del fotógrafo y muchas veces se encuentra en la foto por pura casualidad, y sin embargo es ese detalle que por alguna razón me llama de forma personal, tiene un significado para mí que es totalmente intransferible, probablemente como efecto de una reminiscencia que tiene que ver con mi historia personal. Mientras que el *studium* se sirve de códigos predeterminados el *punctum* es espontaneidad. Barthes lo define de esta forma

“el segundo elemento viene a dividir (o a escandir) el *studium*, esta vez no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. (...) el *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta, pero que también me lastima, me punza.”<sup>14</sup>

Así dos factores son fundamentales para que se de esta relación intersubjetiva, el detalle en sí que ya está en la fotografía, y el efecto que causa en mí y que por tanto remite a mi historia previa, remite a mis vivencias, necesita de mí situado en el tiempo, es inseparable de mi historia. Podría decirse que el *punctum* se halla en la combinación de estos dos elementos.

Esta aproximación fenomenológica, aunque él dirá que es una fenomenología “vaga”, “ligera” es fundamental ya que a su juicio lo importante de la fotografía es lo que esta nos dice, y lo que nos dice a cada uno de nosotros, la interpelación directa al espectador. Para Barthes la emoción particular que una fotografía es capaz de despertar en un sujeto individual es la razón de ser de toda la fotografía. En esto consiste su esencia, cualquier otro intento de clasificación remite siempre a factores externos. De hecho este es el criterio que él mismo va a usar para clasificar las imágenes que aparecen en su

---

<sup>12</sup> Barthes, R. *Op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

ensayo, de las que dirá si le afectan o no. Y si nos detenemos un momento en los ejemplos de imágenes que a lo largo del libro considera que están dotadas de *punctum* veremos que siempre el detalle que llama su atención es algo que, a través de una asociación de ideas que ocurre de manera casi instantánea, se encuentra en la foto y que ese algo le ha traído a la memoria un momento pasado, una persona o cosa conocida, una situación si no completamente familiar, sí ya vivida. Ya se trate de un paisaje, el empedrado de un camino o el detalle de un collar, siempre despierta algo que forma parte de su experiencia. Por esta razón una fotografía puede tener mucho significado para una persona y ninguno para otra, o en la misma imagen, el *punctum* puede provenir de elementos diversos para distintos observadores.

Esta descripción del *punctum* es equiparable a una de las definiciones de aura dada por Benjamin, aquella que hacía referencia a la relación entre el objeto y el observador, en la que este último se afana en buscar un detalle accidental en la representación de la escena. Cuando Benjamin dice que “el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen”<sup>15</sup> esto nos recuerda a la idea que del *punctum* tiene Roland Barthes. Y es que en ambos autores puede verse un interés por los mismos temas y las respuestas que plantean ante ciertas preguntas también son similares, en el estudio de la fotografía los dos le darán una gran importancia a la figura del espectador, y el enfoque que dan para extraer conclusiones o intentar sistematizar un estudio de la fotografía será en ambos casos muy personal. Barthes conocía seguramente la obra del alemán, aunque no se sabe hasta qué punto ya que prácticamente no lo cita. Además en ciertos momentos se interesaron por los mismos autores y por los mismos fenómenos socioculturales.<sup>16</sup>

El objeto de este trabajo es el de plantearse de que modo la fotografía, más allá de su calidad técnica o su belleza estética, puede servir como catalizador de las inquietudes del hombre contemporáneo. Nos preguntamos si cumple alguna función que no se limite al mero placer estético que le aporta la contemplación de una obra de arte. Esta función creemos que es la de provocar una reacción en el espectador, ya sea la de hacerle pensar y tal vez poner en duda sus certezas acerca del mundo que le rodea, ya sea una reacción

---

<sup>15</sup> Benjamin, W. *Pequeña historia de la fotografía*, incluido en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989

<sup>16</sup> Yacavone, K. *Op. cit.*

más puramente emotiva, no tan intelectual, que permita que afloren sentimientos desconocidos u olvidados. Estamos hablando en todo caso de una toma de conciencia de sí mismo y del mundo que le rodea. Podemos responder afirmativamente en la concepción que de la fotografía tiene Barthes, donde esto es lo que consigue el *punctum* y sin el cual la contemplación de la imagen quedaría de alguna forma vaciada de su contenido, y también podemos encontrar esta circunstancia en al menos una de las concepciones del aura que da Benjamin, aquella en la que la sitúa en el efecto psicológico que se produce en el espectador. Desde aquí coincidimos con estos autores en que la fotografía, ya sea por la precisión con la que representa la realidad, ya sea por la cercanía que consigue transmitir, o bien por ese detalle que de alguna forma nos atrapa y nos envuelve, tiene el poder de llegar a algún lugar profundo de la psique del espectador. Ante la contemplación de este tipo de imágenes saber si es una obra original o si de ella existen muchas copias está lejos de ser la preocupación del observador que se encuentra ante ellas. En ocasiones, cuando una obra de arte consigue emocionarnos, podemos incluso olvidar su valor exhibitivo y por un momento volver a atribuirle valor ritual. Tal vez un rito íntimo con implicaciones solo conocidas por nosotros, pero ello no le resta valor. Una vez establecida esta capacidad para conmovernos que posee la fotografía, pasemos a ver de qué forma se relaciona con otros elementos de la vida cotidiana y cómo puede afectar a nuestras actitudes.

### **3- EL TIEMPO Y LA MEMORIA**

Una de las características fundamentales de la fotografía es la de hacernos conscientes del paso del tiempo, pocas cosas son capaces de ponernos de forma tan evidente cara a cara con esta realidad. Muchos son los autores que han escrito acerca de qué es el tiempo, cómo lo vivimos, cómo lo interiorizamos, y qué ocurre con nuestros recuerdos. No es el propósito de este trabajo hacer un estudio de las distintas concepciones que del tiempo han tenido los filósofos, o los científicos, a lo largo de la historia. Ni tampoco de adentrarnos en los complejos mecanismos neurológicos involucrados en la memoria. Simplemente queremos constatar que la fotografía nos lleva inevitablemente a pensar en el tiempo, al fijar una escena que inmediatamente después se convierte ya en pasado y deja de existir, o al menos dejaba de existir hasta que apareció la fotografía y consiguió de alguna forma conservarla. Cuando la fotografía es una imagen antigua de nosotros mismos nos pone frente a un yo más joven, haciéndonos notar el paso del tiempo

en primera persona de una forma de la que difícilmente habríamos tomado conciencia de otra manera. El autor de *La cámara lúcida* constata que en la fotografía se da “el advenimiento de yo mismo como otro, por tanto se produce una disociación de la conciencia de identidad”.<sup>17</sup>

Decíamos al hablar del retrato que lo más significativo, frente a la pintura, era la capacidad de captar una escena real, las cosas en algún momento habían sido exactamente así como venían reproducidas, esa mirada, ese gesto, algún elemento inesperado que pudiera entrar en el ángulo del fotógrafo en el momento de disparar realmente habían existido. Por eso Barthes dirá que la fotografía se experimenta como la realidad misma, estando la diferencia en que la fotografía consigue reproducir hasta el infinito lo que en la realidad ocurrió solo una vez y es irrepetible. En *La cámara lúcida* exclama “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá reproducirse existencialmente”<sup>18</sup>. Pero no es esto lo importante para Barthes, para él lo que cuenta en la fotografía, sobre todo en el caso de fotografías de algún ser querido que no está con nosotros, no es que se pueda reproducir sino que la persona, el referente, realmente estuvo ahí, observamos un momento que existió, Barthes dirá “esto-ha-sido”. El referente se adhiere a la imagen transmitiendo su esencia que llega directamente hasta nosotros.

Desde que surgió la técnica fotográfica ha existido la tentación de hacer analogías entre el ojo humano y el visor de la cámara y también entre el revelado de imagen y el almacenamiento de recuerdos en el cerebro y su posterior recuperación. Cuando Benjamin reflexiona sobre fotografía se ocupa extensamente de su relación con el recuerdo y la memoria. Estará muy influido por las ideas que acerca de estos fenómenos tenían Baudelaire y Proust, con cuyos trabajos estaba familiarizado el alemán<sup>19</sup>. La crueldad que significa el paso del tiempo para el hombre se recoge en varias ocasiones a lo largo de la colección de poemas que constituyen *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*) de Charles Baudelaire; y el tiempo y los recuerdos son, como su nombre indica, los protagonistas de la extensa obra literaria de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). En ella establece su autor una distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria. Vamos a detenernos un momento en estos conceptos.

---

<sup>17</sup> Barthes, R. *Op. cit.*

<sup>18</sup> Barthes, R. *Op. cit.*

<sup>19</sup> Yacavone, K. *Op. cit.*

Para Proust la memoria voluntaria es la memoria de la inteligencia, consiste en una serie de imágenes y nos es útil para archivar recuerdos, pero de ninguna manera conseguirá evocar la realidad del pasado, no es más que una representación. Es una memoria fría y sin vida que está abocada a desgastarse. En cambio la memoria involuntaria sí puede hacernos revivir realmente el pasado, pues esta memoria, dirá, no es algo que tenemos sino que es lo que somos. No está memorizada por la razón sino que reside en la sensibilidad, siendo una sensación como un gusto, un olor, la que nos la trae de vuelta (como en el caso del protagonista de su novela ocurre con el de sobra conocido ejemplo de la magdalena mojada en el té) y en ese instante volvemos a ser la persona que fuimos.

Benjamin tendrá ideas distintas sobre qué tipo de recuerdo es el que es capaz de suscitar la fotografía, y además esto va en relación con dos formas diversas de vivir la experiencia. Estas dos formas consisten en la *Erlebnis* y la *Erfahrung*<sup>20</sup>. La primera consistiría en simplemente vivir el momento presente, y fue traducida por Ortega como vivencia, con la connotación de ser una vivencia aislada, mientras que la *Erfahrung*, que se traduce como experiencia, sería una forma más profunda de experiencia que pasaría a integrarse en la personalidad del sujeto<sup>21</sup> y que al entrar a formar parte de su ser, de su esencia, es la única que puede dar lugar a la memoria involuntaria. Pero para Benjamin la vida en la metrópolis moderna con sus constantes estímulos y shocks sensoriales tiende a producir experiencias del primer tipo, más superficiales, que estarían desbancando a las experiencias propias de la *Erfahrung*, impidiendo el asentamiento de una memoria más profunda, tanto en el individuo como a nivel colectivo en la sociedad. En un primer momento Benjamin asocia la fotografía al recuerdo voluntario y por tanto con la pérdida del aura, pues una fotografía no puede estar por encima de esas imágenes descoloridas que archivamos en el cerebro y que no consiguen evocar la autenticidad de la experiencia vivida. En cambio posteriormente encontrará similitudes con el recuerdo involuntario, ya que un recuerdo grabado en nuestra memoria está ahí siempre del mismo modo, no nos trae nada nuevo, en cambio una fotografía encontrada improvisamente puede hacernos ver el momento pasado desde un ángulo distinto a como lo recordábamos, y al retrotraernos a ese momento, en el caso de que se trate de una foto de nosotros mismos, tiene la capacidad de despertar sensaciones olvidadas. Y esto no ocurre solo con recuerdos

---

<sup>20</sup> La traducción adoptada es vivencia para *Erlebnis* y experiencia para *Erfahrung* aunque al comentar la obra de Benjamin se suelen conservar los términos alemanes.

<sup>21</sup> Yacavone, K. *Op. cit.*

vividos por nosotros, sino que por extensión puede conseguir que nos mimeticemos con ciertas experiencias. Una fotografía que a Benjamin va a marcar es la de Kafka de niño, que contiene muchos elementos artificiales usados en los retratos de la época y que le recuerdan a los de su propia infancia, pero lo que salva a este retrato es la personalidad del representado, que con la mirada perdida y triste parece estar padeciendo el proceso y trata de mantenerse ajeno a todo ello. Benjamin lo asocia con los posados a los que él mismo se tuvo que someter de niño, y acaba identificándose tanto que mezcla ambas experiencias. Es pues posible que el retrato despierte un grado de identificación tal en el observador, que como si del recuerdo involuntario de Proust se tratara, la imagen de otro nos traiga a la mente nuestras propias vivencias.



Marcel Proust con su madre y su hermano en una fotografía familiar  
(Biblioteca Nacional de Francia)

Del mismo modo se podría decir que actúa el *punctum* barthesiano, que a gracias al detalle casual se abre paso a través de la sensibilidad para despertar el recuerdo involuntario. Aunque el sentido involucrado sea el de la vista no se llega al recuerdo a través de un esfuerzo racional sino que un estímulo externo desencadena el recuerdo, recuerdo de una vivencia que es a su vez condición previa para que exista el *punctum*.

Al hablar de fotografía en relación con el tiempo, con el recuerdo, el pasado, la memoria, el olvido, la nostalgia, la fugacidad, tenemos que tener presente un tiempo como lo interpretaba Bergson, que rompe con una concepción lineal y espacial del mismo. Para

él el tiempo posee las características de la duración, “la durée”, que es la forma como el hombre se percibe a sí mismo. El tiempo es el de los estados de conciencia que se funden y así, en una sucesión continua que no se puede descomponer como hacemos con el espacio, se van armonizando entre sí las distintas vivencias. El artista es capaz de entender esta “durée”, el tiempo vivido que es percibido por el espíritu, y es que el arte constituye una vía de acceso privilegiada para captar la realidad.<sup>22</sup>

Las ideas de temporalidad, de búsqueda de la esencia del referente en la imagen y de la capacidad para conmover del *punctum* se conjugan en la segunda parte de *La cámara lúcida* de Barthes donde llega al verdadero sentido que para él posee la fotografía. Como hemos dicho, la madre del autor había fallecido recientemente tras una larga enfermedad, y él se encontraba destrozado. Ordenando fotos una noche se encuentra con una donde reconoce la esencia de su madre, a pesar de ser una fotografía de la madre de niña, en un momento en el que no pudo llegar a conocerla y por tanto tener un recuerdo de ella en esas circunstancias. La fotografía, llamada “del Jardín de Invierno” es la que sustenta una gran parte del libro<sup>23</sup>. Es habitual en las teorías sobre fotografía incidir en su relación con la muerte, el duelo y la melancolía. Son el testigo mudo del paso del tiempo y cumplen la paradoja de traer al presente lo que ya es pasado, nos devuelven la mirada de un ser querido que nos ha dejado y nos traen un mundo que ya no existe. Barthes, antes de encontrar la fotografía del Jardín de Invierno ya se interesa por la temporalidad de la fotografía y a lo que nos dice acerca de la muerte en otra imagen que viene estudiada en su libro. Se trata de una fotografía que Alexander Gardner tomó de Lewis Payne, acusado de conspirar para asesinar a Abraham Lincoln, unos días antes de que fuera ahorcado. Aquí toma todavía mayor relevancia la dimensión temporal, la fusión de presente, pasado y futuro, pues no es solo, como en el caso de una fotografía antigua, la imagen de alguien en vida que ya nos ha dejado, sino que en el momento de tomar la foto ya sabe de su condena, así en ese pasado que fue presente entonces y que la fotografía nos trae al presente ahora, a nuestro presente, ya se anticipaba el futuro. Por eso, Barthes titula esta imagen “Él ha muerto y él va a morir”. Pero además, aunque esto sea especialmente palpable en el caso de Lewis Payne, no se circunscribe a este caso concreto, es un relato inscrito en cada fotografía, pues observando la fotografía de alguien que perdimos se pone de manifiesto que esto ha sido pero ya no es, a la vez que me trae lo que era un futuro

---

<sup>22</sup> Bergson, H. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* Les presses universitaires de France. París, 1969

<sup>23</sup> Yacavone, K. *Op. cit.*

pero ya ha ocurrido y, me recuerda además que inexorablemente les pasará a otros y me pasará a mí, pues en palabra de Barthes “tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es esta catástrofe”<sup>24</sup>

Sin embargo, cuando inicia su búsqueda entre las fotos de su madre es en un principio bastante escéptico sobre la posibilidad de encontrar una que manifieste su esencia, pues considera que la capacidad de la fotografía para evocar recuerdos es similar a la del recuerdo voluntario para Proust y adolece de las mismas limitaciones, incapaz por tanto de traerle la presencia de la madre. Lo imaginamos pasando tal vez distraídamente las fotografías hasta que se topa con una en particular.

“Y la descubrí. La fotografía era muy antigua. (...) observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos (...) En esa imagen de niña yo veía la bondad que había formado su ser enseguida y para siempre sin haberla heredado de nadie. Esta circunstancia tan abstracta en relación con una imagen estaba no obstante presente en el rostro que tenía en la fotografía que yo acababa de encontrar.”<sup>25</sup>

Eso que reconoce Barthes de su madre en la fotografía, su esencia, el estar seguro de estar viéndola a “ella” nos hace pensar que hay alguna cualidad inherente a las personas que permanece inalterable a pesar del paso del tiempo y que la fotografía, o al menos algunas fotografías en algunos casos, es capaz de atrapar. La fotografía se relaciona así con el tiempo en otro modo, no solo nos hace conscientes de su paso, sino que lo desafía preservando nuestra auténtica identidad. El descubrimiento de esta fotografía puede equipararse al recuerdo involuntario proustiano, pues Roland Barthes no está tratando de traer forzosamente a su madre a la memoria, sino que el haberla encontrado le hace “sentir” que ella está ahí con él. No es la memoria de la razón sino la de la sensación, la de lo vivido.

No se trata aquí de hacernos preguntas sobre la naturaleza del tiempo e intentar desentrañar su misterio, sino que consideramos el tiempo, con Gabriel Marcel, como tiempo vivido. Así la cuestión del tiempo no puede desligarse para el filósofo francés de la idea de la vida “mi vida” entendida como la de cada cual, y esta entra de lleno en la historia pues para explicarme mi vida tengo necesariamente que narrarme. Pero narrar mi vida conlleva la imposibilidad de hacerlo en todos sus detalles, de reproducirla íntegramente, se produce un trabajo de selección, escojo fragmentos de mi vida para

---

<sup>24</sup> Barthes, R. *Op. cit.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

explicármela a mí mismo<sup>26</sup>. ¿Y en que consiste la fotografía sino en fragmentos fijados de una vida? Es otra forma más de recoger el hilo de una narración, otro intento de explicación, una colección de momentos.

Puede que la fotografía sea una puerta a la nostalgia, a la melancolía, puede también que contemplar ciertas fotografías pueda resultar doloroso, pero no dejará el hombre de intentar evocar tiempos perdidos, pues la memoria es una victoria sobre la destrucción de aquello que fue. Dejemos que lo diga Proust con sus palabras:

“Es apenas perdido nuestro pasado que buscamos evocarlo, todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles. Está escondido fuera de su dominio y de su alcance, en cualquier objeto material, en la sensación que nos daría ese objeto material, que nosotros ni imaginamos. Depende del azar que reencontremos ese objeto antes de morir, o que no lo reencontremos nunca.”<sup>27</sup>

#### 4- EL ENCUENTRO CON EL OTRO

La fotografía tiene una característica propia, la del encuentro del espectador con el modelo o sujeto representado. El sujeto fotografiado tiene la capacidad de anticipar y devolver la mirada del observador, esta capacidad del retrato de devolvernos la mirada constituye una cualidad casi mágica de la fotografía, tiene mucho que ver con lo que Benjamin denominaba “aura” y que, en una de sus acepciones, es esa capacidad de la obra de arte de emanar una subjetividad que consigue que nos hagamos preguntas. La identidad del ser humano individual que está en el origen de la fotografía y a la que antes aludíamos como el referente dota a la imagen de un carácter único que suple o va más allá de la posibilidad que esta tiene de ser repetida innumerables veces gracias a la técnica. Esto le confiere una dimensión ética ya que este encuentro fotográfico constituye, en palabras del profesor D. Costello “un encuentro de otros como otros”. Así, la relación que se instaura entre el espectador y el retrato va más allá de una simple relación sujeto/ objeto, lo que constituiría su dimensión puramente estética, para convertirse en un encuentro entre sujetos o al menos con un objeto que se experimenta como sujeto y que hace nacer un compromiso ético con el otro representado<sup>28</sup>. Agamben va todavía más allá diciendo

---

<sup>26</sup> Marcel, G. citado en Grassi, Martín *La significación ontológico-existencial del tiempo en Gabriel Marcel* Philosophia 73/2 Buenos Aires 2013

<sup>27</sup> Proust, M. *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann* Alianza Editorial, Madrid, 2011

<sup>28</sup> Costello, Diarmuid *Aura, face, photography: re-reading Benjamin today* en Walter Benjamin and Art, Londres, 2005

que el rostro del sujeto capturado en una foto exige algo de nosotros, exige no ser olvidado, incluso cuando es alguien de quien ya nadie tiene memoria, probablemente incluso más en ese caso. “incluso si la persona fotografiada estuviera hoy del todo olvidada, incluso si su nombre estuviera borrado para siempre de la memoria de los hombres, incluso si a pesar de todo eso – o, quizás, precisamente por ello – esa persona, ese rostro exige su nombre, exige no ser olvidado” dice Giorgio Agamben en *Profanaciones*<sup>29</sup>.

Esta importancia que cobra el referente es una señal del carácter aurático del que hablaba Benjamin, y que él encontraba en el retrato de una pescadora escocesa, Elizabeth Johnstone Hall, tomado por D.O. Hill y R. Adamson, del que hizo un exhaustivo estudio y del que resaltaba que su fuerza residía en el efecto psicológico que produce en el espectador, que se encuentra con el retrato de una persona anónima que le está invitando a entrar en su mundo. De este encuentro nace el compromiso ético de reconocer al otro como otro.

Lo mismo podemos encontrar en la idea de *punctum* de Barthes, cuando de la fotografía le llega algo muy específico de la persona. Él tiene en mente el retrato de su madre en la fotografía del Jardín de Invierno, pero ocurre en las fotografías de seres que nos son conocidos que un detalle nos llame la atención, que podamos reconocer algo de la persona que él llama el “air” y que no es necesariamente un rasgo físico sino algo más inasequible, etéreo, una cualidad moral que de repente traspasa la fotografía para llegar hasta nosotros.

Si de las distintas definiciones del aura que nos da Benjamin tomamos la que hace referencia a la capacidad de percibir lo que es distinto y de respetarlo, es decir, a la capacidad de considerar al otro como otro, entonces como explica Costello, cuando habla de la desaparición del aura no se refiere a que en esta época ya no se pueda apreciar el aura de una determinada obra de arte, sino que se refiere a un cambio más profundo que se da en las sociedades modernas, se plantea la posibilidad de que lo que ya no se aprecia es la diferencia, la individualidad de ningún objeto de la experiencia, incluyendo la individualidad de otras personas<sup>30</sup>. De este modo el problema al que nos enfrentamos

---

<sup>29</sup> Agamben, G. *Op. cit.*

<sup>30</sup> Costello, D. *Op. cit.*

desde el punto de vista de Benjamin es a la imposibilidad de reconocer, y por tanto de aceptar, la alteridad.

Singularidad del referente, aura, punctum, todas estas nociones señalan la importancia dentro de la experiencia fotográfica del encuentro entre modelo y espectador y como este encuentro hacer nacer la responsabilidad del espectador para con el sujeto representado. ¿Cómo se cumple esta responsabilidad? En primer lugar reconociendo su individualidad y su alteridad. Pero hay otras exigencias. Jacques Derrida, quien por cierto hace su propia lectura de *La cámara lúcida* de Barthes en su artículo *Les morts de Roland Barthes*, decía que existe la obligación de hablar de los muertos, de mantener viva su memoria, algo que es a la vez un deber y una herida<sup>31</sup>. Así, al mantener viva la memoria de los seres queridos conservando sus fotografías, podemos preguntarnos ¿estamos cumpliendo con una responsabilidad última hacia los que ya no están? De las palabras de Benjamin en *La obra de arte* podemos deducir que para él esta es una forma de rendir culto a las personas, cuando dice “el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos”.<sup>32</sup>

El encuentro con el otro puede ocurrir de muchas formas. Un ambicioso proyecto que trataba de retratar a la humanidad haciendo ver las diferencias de los hombres pero también considerándolos como una gran familia culminó en la exposición fotográfica “The family of man” inaugurada en 1955 en el MoMA de Nueva York. Fue comisariada por el fotógrafo Edward Steichen, por aquel entonces director del departamento de fotografía del museo, y era consecuencia de la necesidad de retornar al humanismo que en ese momento proclamaban por ejemplo Levinas desde el ámbito de la filosofía pero también tantos otros después de los horrores de la segunda guerra mundial. La exposición se anunciaba como “fotografías que abarcan todo el espectro de las relaciones humanas, especialmente las fotografías de la cotidianidad, de la relación del hombre consigo mismo, con su familia, con la comunidad, y con el mundo en el que vive”<sup>33</sup>. Aunque fue tildada de excesivamente sentimental y de representar exclusivamente la visión del mundo desde el punto de vista estadounidense, la exposición fue el mayor proyecto

---

<sup>31</sup> Derrida, J. *Chaque fois unique, la fin du monde* Ed. Galilée, 2003

<sup>32</sup> Benjamin, Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Incluido en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989

<sup>33</sup> Catálogo de la exposición, citado en <https://oscarenfotos.com/2013/02/03/the-family-of-man-la-familia-del-hombre>

fotográfico jamás emprendido a la vez que un éxito de público, y contribuyó a la idea de encontrar en la fotografía un camino para conectarse con otros seres humanos.

En todo caso, no es difícil hoy encontrar fotografías que describan el hombre con su cotidianeidad y sus relaciones con los que conforman su entorno, sobre todo si tenemos en cuenta que la fotografía se convirtió muy rápido en la forma más habitual y expandida que utilizaba el hombre para documentar las ceremonias que conforman los distintos ciclos vitales, como matrimonios o nacimientos, u otras experiencias menos significativas, hasta llegar al momento actual en que cualquier acontecimiento por irrelevante que sea viene plasmado en una fotografía. Pero esto ocurre sobre todo desde el advenimiento de la fotografía digital que no es objeto de este estudio. Simplemente señalaremos aquí que es tan útil a la hora de representar fielmente el entorno que se convirtió en indispensable herramienta de trabajo para etnólogos y sociólogos.

No se puede hablar de fotografía y de encuentro con el otro sin mencionar la fotografía documental o el fotoperiodismo. Aquí más que en otros aspectos de la fotografía su misión es informar de los hechos y por tanto acercarnos lo que está ocurriendo, pero tal vez también sea aquí donde la personalidad del fotógrafo juega un mayor papel, pues decide que es lo que va a enfocar, que es lo que quiere encuadrar en la imagen, por no hablar de su capacidad para captar aquello que el maestro de la fotografía Cartier- Bresson definió como el “instante decisivo”, un concepto que está ligado a la idea de tiempo tan importante para la fotografía, en el que se fija definitivamente un momento fugaz que de otra forma se habría perdido, pero que también se nutre de la capacidad de anticipación del fotógrafo y de su habilidad a la hora de componer los espacios.

Al hablar de los conceptos de *studium* y de *punctum* de Barthes veíamos cómo el *studium* contaba ya con una cierta intencionalidad por parte del fotógrafo que la hacía con la intención de transmitir un mensaje, una idea, y como necesitaba también que la recepción por parte del espectador no fuese totalmente aleatoria sino que este debía conocer ya ciertos códigos, se podía así predecir la reacción del público conociendo de antemano sus sensibilidades que respondían a una identificación con un determinado ámbito socio cultural. Pues bien, las fotografías documentales y periodísticas pueden llamar la atención sobre temas sociales pero queda abierta la pregunta de saber si son capaces de generar discursos ideológicos o de crear valores estéticos. Seguramente pueden contribuir a ello en gran medida, pero ¿hasta qué punto no será necesario que exista cierto condicionamiento previo? Susan Sontag en su libro *On photography (Sobre la*

*fotografía*)<sup>34</sup> ilustra esto con un ejemplo concreto al explicar cómo las fotografías que Riboud y Greene trajeron de Vietnam contribuyeron a la repulsa de la opinión pública hacia la guerra, pero esto ya estaba respaldado por el sentimiento de que se estaba librando una guerra injusta. Se pregunta Sontag si, en el caso de haber existido fotografías similares de la guerra de Corea unos años antes estas hubieran producido el mismo efecto, para responder que en ese momento todos apoyaban lo que se consideraba una lucha justificada contra la Unión Soviética y el comunismo, concluyendo que pesa más la ideología que el efecto de una foto. Primero, continúa Sontag, tiene que existir la conciencia política que en un segundo momento la fotografía puede venir a corroborar o incluso a magnificar su alcance. Aun así, en casos de conflicto, humanizar al enemigo mostrando su rostro es seguramente un paso en la tarea de respetar y proteger al otro. Pero hay que evitar el peligro de la banalización de las imágenes, pues con el pretexto de informar se puede llegar a la saturación, y la costumbre acaba por tornarse indiferencia.

Recapitulando lo que hemos visto podemos concluir que en fotografía el encuentro con el otro se produce de distintas maneras. En primer lugar se trata de un reconocimiento, reconocimiento del otro como persona real que existe o existió y que mantiene su individualidad, no es un simple objeto de posesión sino que el referente cobra una fuerza que no tendría en el caso de una pintura. En el momento que se reconoce la alteridad puede surgir el encuentro, existe al menos la posibilidad de entablar una relación intersubjetiva con el otro representado, entramos en el campo de la ética. La responsabilidad a la que me llama este otro dependerá de mi relación afectiva con ese sujeto pero también, en el caso de no existir relación previa, de ser un desconocido, de la capacidad que el retrato tenga de interpelarme y de moverme a la acción del tipo que sea.

Si en el mundo actual se tiende a cosificar al ser humano desde muchos ámbitos, a tenerle en cuenta en función de su utilidad, cabe preguntarse si ante una fotografía no puede darse el proceso inverso, el de subjetivar al objeto. Ante una fotografía no podemos hacer más que reflexionar, poco podemos esperar que haga por nosotros, nos queda observar al ser humano que tenemos delante y tal vez pensar en cuáles son o eran sus circunstancias, preguntarnos por sus sueños, sus miedos y sus deseos, y de este modo apreciar la humanidad que hay en el otro.

---

<sup>34</sup> Sontag, S. *Sobre la fotografía* Santillana Ediciones Generales, México, 2006

## 5- LA MIRADA

A la hora de hablar de la relación con el objeto fotográfico considerado como un sujeto hay que hacer una mención especial a la mirada, esa mirada que el otro anticipa y nos devuelve, que es donde se juega todo el peso de la dimensión ética.

La mirada del otro me atrapa. Decía Levinas<sup>35</sup> que a partir del momento en que el otro me mira me hace responsable de él. En su rostro, y especialmente en su mirada, es donde consigo entender que enfrente de mí se encuentra el otro, y que por ese otro pasan todos los sentimientos y emociones de los que es capaz el ser humano y que yo no puedo llegar a conocer, y por tanto no puedo llegar a dominar. El otro se mantiene como otro y es irreducible, tanto a la definición como a la dominación.

La mirada que nos devuelve la fotografía tiene la extraña cualidad de producir en nosotros ese poderoso efecto psicológico. Dice Sartre en la conferencia titulada *El existencialismo es un humanismo* que cuando miramos a alguien a los ojos no son los ojos lo que vemos sino la mirada. La mirada en cierto modo oculta los ojos, hasta el punto de que podemos no darnos cuenta siquiera del color de estos ojos, tan atrapados quedamos por lo que hay detrás de ellos. No es posible objetivar la mirada. Él resalta que lo importante en este cruce de miradas es que estoy mirando a otro que me mira a mí. Lo que veo en una mirada es que soy visto, y esto me hace tomar conciencia de mí mismo en tanto que individuo, me veo a través de los ojos del otro. Sartre asegura que el otro es condición de mi existencia, pero aquí toma la expresión “lo que soy” en un sentido opuesto a la “res cogitans” de Descartes, para quien significaba “soy una cosa que piensa”, y en cambio plantea esta cualidad de ser como algo definido por una serie de características (alto, bajo, simpático, etcétera) y para poder atribuírmelas necesito que haya otro que las reconozca<sup>36</sup>. Así si al mirar a otro lo objetivamos, cuando somos mirados, cuando nos damos cuenta de que el otro nos mira, y que nosotros hemos pasado a ser el objeto que es parte de su mundo, es cuando podemos reconocer en el otro una conciencia idéntica a la nuestra. De ahí la enorme fuerza del retrato por su capacidad de devolver la mirada del espectador. La mirada es un tema recurrente entre los filósofos siempre que se aborda el tema de la alteridad pues es lo que nos hace más conscientes de la humanidad de quien tenemos enfrente. También en España nuestro filósofo más

---

<sup>35</sup> Levinas, E. *Totalidad e infinito* Ediciones Sígueme, Salamanca 1977

<sup>36</sup> Sartre, J.-P. *L'Être et le néant* Editions Gallimard, Paris, 1943

conocido, José Ortega y Gasset, considera que la forma en la que intentamos acercarnos al otro es a través de la mirada, que ese es el acto, el de mirar, que de verdad viene de dentro de la persona. A través de él podemos ver qué es lo que el otro mira y de qué forma lo mira, lo que nos sirve para comprender a la persona. Si nuestra percepción nos mantiene siempre encerrados en el yo, reconocer al otro es la forma de salir de ese encierro, es una llamada a la trascendencia en el sentido de ir más allá de uno mismo. Esa necesidad humana de comunicar y compartir la expresa Ortega de la siguiente manera con su genial prosa: “Desde el fondo de radical soledad que es nuestra vida, practicamos una y otra vez un intento de de-soledarización, deseando asomarnos al otro ser humano”<sup>37</sup>



Mark Edwards. Port-au-prince, Haití.

Roland Barthes, a pesar de conceder importancia a otros elementos dentro de la fotografía que podían en un momento dado cobrar más importancia y actuar como desencadenantes de recuerdos, aquellos elementos que nos interpelaban de manera personal y constituían el *punctum* de la fotografía, no le resta importancia al poder y atractivo de la mirada. A este respecto cuenta una anécdota en su libro: le habían encomendado en una ocasión escribir el texto que debía acompañar las imágenes tomadas

---

<sup>37</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *El hombre y la gente en Obras Completas, tomo VII (1948-1958)* Revista de Occidente, Madrid

en un servicio de urgencias, y no encontraba nada que decir, a pesar del dramatismo de los acontecimientos reflejados en las imágenes. ¿La razón? Nadie miraba a la cámara, y él tenía la impresión de que no le estaban comunicando nada, y es que, explica a continuación, la fotografía posee ese extraño magnetismo que deriva de poder mirar a alguien a los ojos, “droit dans les yeux”, algo que no tiene el cine, donde la mirada directa está prohibida por las reglas de la ficción.

Para él la mirada de un sujeto dentro de una fotografía se puede equiparar a la de aquellas personas con las que nos cruzamos a veces y a pesar de mirarnos fijamente sentimos que están abstraídas en sus propios pensamientos y no estamos por tanto seguros de si en realidad nos están viendo o no.

Hay tres miradas que entran en juego alrededor de una fotografía: la mirada del fotógrafo, la del sujeto representado y la del espectador. Barthes adjudica a cada una de ellas una intención o emoción, que consistirían respectivamente en hacer, experimentar y mirar. Las tres son significativas a la hora de definir una relación con el otro y con nuestro entorno. La mirada del fotógrafo es la primera que tiene lugar y es la que decide lo que va a quedar fijado, pues el acto de fotografiar es sin duda un claro medio de expresión individual<sup>38</sup>. Él ve el mundo de una determinada manera y esto es lo que nos transmite. Tiene por tanto una responsabilidad por así decirlo, sus decisiones pueden contribuir a la difusión de una determinada visión del mundo. A través de la obra de arte el artista nos está transmitiendo su propio punto de vista, nos hace llegar sus ideas y cuando miramos su obra se produce un encuentro, si bien mediado por el sujeto representado, entre artista y observador. Este lazo es el que permite que nos identifiquemos más con el conjunto de la obra de un determinado artista que con la de otro, pues en realidad estamos respondiendo a una visión del mundo con la que nos podemos sentir más identificados<sup>39</sup>.

La mirada del sujeto representado es la que conlleva más fuerza, es la que impregna la imagen de humanidad, hace que reconozcamos al otro como verdaderamente otro, que es el primer paso para respetarlo y para interesarnos por él, además es capaz de despertar sentimientos y emociones. Para Benjamin, la cualidad del retrato de devolver la mirada del espectador es la que crea la relación intersubjetiva, además de ser una llamada a la trascendencia, es decir, a salir del yo en el que estoy encerrado, mi propia consciencia,

---

<sup>38</sup> Sontag, S. *Op. cit.*

<sup>39</sup> Costello, D. *Op. cit.*

pues aunque es un objeto de mi percepción, me propone un punto de vista sobre mi mundo desde fuera de él, la mirada del otro sobre mí pone en cuestión mi propia soberanía. Como explica la profesora Yacavone, el hecho de que el referente se adhiera a la fotografía le concede una fuerza que le lleva a sobrepasar cualquier intención que haya podido tener el propio fotógrafo, así cuando Benjamin habla del retrato de la pescadora de Newhaven dirá que cuando “baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo”.<sup>40</sup>

Por último tenemos la mirada del espectador, receptor de dichas fotografías. Desde que podemos fijar el mundo en imágenes nuestra relación con lo que nos rodea ha cambiado. La cámara de fotos permitió que por primera vez se pudieran ver imágenes que escapaban a la visión del ojo humano, como las fotos de caballos al galope de Muybridge que mostraron por primera vez que las patas del animal no se movían como se habían representado hasta entonces, con las delanteras hacia adelante a la vez y las traseras del mismo modo, sino que lo hacían de modo desigual. Benjamin dirá que gracias a ella podemos experimentar el inconsciente óptico, así “la naturaleza que se manifiesta ante la cámara es distinta a la que se manifiesta ante el ojo desnudo”<sup>41</sup>. Otra consecuencia es que podemos examinar más atentamente los objetos, lo que nos permite crear vínculos más especiales con ellos. Benjamin se refiere a esto en el libro de los pasajes cuando dice que el cariño por las cosas le quita el valor mercantil.<sup>42</sup> Él se refiere a la relación del coleccionista con sus objetos, pero bien se podría aplicar esto también a un lugar, o a cualquier tipo de posesión material. Cuando nace una relación afectiva la utilidad pasa a un segundo plano, cambiando radicalmente la mirada que dirigimos a las cosas.

---

<sup>40</sup> Benjamin, W., citado en Yacavone, K. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía* Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2017

<sup>41</sup> Benjamin, W. *Pequeña historia de la fotografía*, incluido en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989

<sup>42</sup> Benjamin, W. *Libro de los pasajes* Ediciones Akal, Madrid, 2004

### **III- EMOCIONES EN LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO DE CASOS**

Hemos visto cómo la fotografía se relaciona con algunas cuestiones de suma importancia para el hombre como son las relaciones que mantenemos con los demás y nuestra propia relación con elementos esenciales de la vida como la memoria o el paso del tiempo.

Hemos podido comprobar que tanto Benjamin como Barthes concedían una gran importancia a la relación intersubjetiva que se creaba entre el observador y el sujeto representado. Para este último la emoción que suscita una fotografía en un determinado espectador es la razón de ser de la fotografía como tal, mientras que en los escritos del primero esta característica era una de las cosas que podían salvar el carácter aurático de una obra de arte que ha perdido el valor de la originalidad al poder reproducirse masivamente.

Vamos ahora a utilizar el trabajo de algunos artistas para ver cómo se concreta este poderoso efecto psicológico que sus obras son capaces de causar en el espectador. Qué es lo que algunos fotógrafos consiguen plasmar en sus obras para que un personaje, una mirada o un paisaje pueda sacudir profundamente algo en el interior de quien lo observa y le lleve a sentir una conexión con lo que está viendo. Analizaremos de qué forma se puede considerar que una fotografía consta de aura o punctum y de qué forma suscita una respuesta emocional, y en qué grado esta emoción es específica del mundo actual y responde a las inquietudes de esta época.

Existe en la época actual una gran contradicción, por un lado la preocupación por el individuo cobra una enorme importancia, se asiste a una especie de narcisismo cultural donde el hombre, el bienestar individual se pone por encima de cualquier otro bien. Ya advertía Benjamin esta tendencia cuando al hablar de la desaparición del aura aludía a la desaparición en las ciudades modernas de todo un modo de entender, no ya solo la obra de arte, sino los objetos en general, la singularidad, la diferencia, englobando dentro de lo que es otro a las demás personas, a las que también resultaría difícil reconocerles su carácter autónomo, lo que nos llevaría a la imposibilidad de respetarlas. Por otro lado el individuo que es considerado tan importante, parece quedar absorbido por la expansión económica. La productividad se erige en parámetro del valor de la persona relegando

otras facetas del ser humano a un papel secundario, con la consiguiente despersonalización que acarrea no pocos problemas tanto de orden individual como social. Entre estos dos polos de tensión la persona intenta hacer su vida.

La fotografía se enfrenta a estas situaciones de su tiempo y, ya que su principal cometido siempre fue la reproducción de la realidad, no puede dejar de hacerse eco del mundo que nos rodea. A veces con un afán de denuncia, otras como una simple crónica de realidades que podrían quedar ocultas si el objetivo de la cámara no nos las acercara.

Existe en el mundo de la fotografía una discusión sobre si es necesario o conveniente que esta vaya acompañada de texto o si la fotografía habla por sí sola. Se ha dicho que cuando va entremezclada con texto cae del lado del fotoperiodismo o de la fotografía documental, y que en cambio quitar el pie de página la convierte en fotografía artística, procedimiento que ha sido utilizado frecuentemente para la exposición de una fotografía, en principio periodística, en un museo. También depende de cual es el valor moral que se le exige o atribuye a la fotografía. Otro punto a debate es el del posible valor estetizante de la fotografía, que tiene el poder de transformar lo feo, la pobreza, la miseria que retrata dotándolas de una cierta fascinación, volviéndolas bellas en suma. El efecto es doble, positivo y negativo, por un lado el mensaje que se pretende hacer pasar pierde fuerza, por otro esta atracción por la belleza, por la composición estética consigue acercar a temas que de otro modo hubieran pasado desapercibidos, y este contenido poético, aunque quite algo del dramatismo de una situación real es el que puede llevar a la reflexión cuando toca algo en el interior de las personas que es difícil de definir, como decía Barthes del *punctum*, toca algo de ti que ni siquiera sabes lo que es o donde está.

El denominador común de los fotógrafos que vamos a ver es el de haber centrado su atención en el mundo y la sociedad que les rodeaba, con un afán que se podría considerar de catalogación, casi archivístico, y que nos permite extraer conclusiones sobre lo que ellos vieron, pasado por el inevitable filtro de nuestra propia forma de entender y de mirar el mundo.

## **1- EUGÈNE ATGET**

À Atget (1857-1927) se le ha considerado como el primer fotógrafo de la modernidad, como un fotógrafo del surrealismo, pero sin duda lo más relevante de su

obra es la de ser el fotógrafo de París. Nunca se consideró a sí mismo como un artista, de hecho su intención era la de proveer a otros artistas como pintores o grabadores de imágenes que sirvieran de referencia para sus trabajos, así es como empezó a fotografiar calles, jardines y cualquier rincón de la ciudad. En la puerta de su estudio podía leerse en una placa “Documents pour artistes” (documentos para artistas). Pero poco a poco su interés se fue desplazando. París estaba sufriendo la remodelación urbanística del plan Haussmann, impulsada por el barón del mismo nombre, que pretendía derribar los antiguos barrios medievales para convertir la ciudad en un centro urbano más organizado y luminoso con grandes avenidas y numerosos jardines. Y Atget se otorgó la misión de fotografiar ese viejo París que poco a poco iba desapareciendo.

Aunque también tiene fotografías en las que aparece la figura humana, sobre todo habitantes de los bajos fondos, son famosas sus fotos con calles vacías. Pretende fotografiar una ciudad que está desapareciendo, con calles desiertas cubiertas de bruma que le otorgan una sensación fantasmagórica. Atget salía a fotografiar al alba con el doble propósito de obtener esas imágenes de calles sin gente y de plasmar la característica luz del alba que le proporcionaba el efecto deseado.



E. Atget. Paris, Panthéon, 1925

A pesar de los avances de los que ya se había beneficiado la técnica fotográfica en la época de Atget, él seguía usando un equipo antiguo. Su cámara era de grandes dimensiones, 18x24, y tenía que cargar también con un trípode. La escasa sensibilidad a la luz y la baja velocidad de obturación le obligaban a pensar cada toma y contribuyen a

la sensación pausada que transmiten sus fotografías. No hay aquí instantáneas. Esto también significa que en el caso de retratos no haya fotos robadas, sino que tenían que ser pactadas con quien aparecía en la imagen, y que debía posar durante un largo rato, lo que instauraba una relación de complicidad entre el fotógrafo y su modelo. Además Atget se sentía parte de estos barrios pobres, él mismo vivía en la miseria, y no se comportaba como un intruso que venía a observar la vida de los más desfavorecidos, sino que se identificaba como uno más. Estas circunstancias, tiempos de exposición largos y necesidad de empatizar con los sujetos retratados nos recuerda a lo que ocurría con aquéllas primeras fotografías de retrato que Hill y Adamson tomaron en el cementerio de Greyfriars a las que Benjamin consideraba poseedoras del aura en fotografía. Pero si Walter Benjamin nunca fue claro en su definición de aura es todavía más difícil descubrir si consideraba que esta se encontraba presente o no en las fotografías de Atget. Si recordamos las cualidades que conferían valor aurático a una obra de arte estas eran por un lado su singularidad, el hecho de ser una obra única e irrepetible con unas determinadas circunstancias ligadas a su creación, y por otro el de tener un valor cultural. En el caso de la fotografía es evidente que no posee la primera cualidad, pues el hecho de que pueda ser reproducida innumerables veces es una de sus características más notorias. En cuanto a su valor de culto este todavía se encuentra en ocasiones en el retrato, por ejemplo rindiendo la función de servir de culto a los muertos. Pero en estas fotografías de calles desiertas en las que no aparece ninguna figura humana, ¿dónde queda el aura? En *Pequeña historia de la fotografía* el autor dice que Atget se ha encargado de depurar el objeto del aura, pero en la descripción de esta circunstancia que hace a continuación no queda duda de que le parece una buena cosa, la misma palabra que utiliza, “depurar”, tiene sin duda una connotación positiva. Esto resulta confuso pues hasta ahora habíamos tenido la impresión de que poseer “aura” era una cualidad deseable. Intentemos estudiar más detenidamente qué es lo que quiere decir en este texto. La fotografía de retrato como hemos visto anteriormente se había vuelto excesivamente artificial y recargada, y el mérito de esta fotografía es la de acabar con esta situación saneando la atmósfera. Es en este momento que Benjamin emplea la expresión “(Atget) introdujo la liberación del objeto del aura”. ¿Qué nos ha querido decir con esta frase? Si lo relacionamos con lo que dice más adelante sacamos las siguientes conclusiones:

- El aura se encuentra en la lejanía y en lo irrepetible.

- El mundo moderno, al contrario, se afana en: que lo irreplicable deje de serlo por medio de la copia, de la reproducción, y en acercar las cosas a nosotros para adueñarnos de ellas.

Esta actitud del mundo moderno es lo que destruye el aura. Y el aura se podía encontrar, cuando se trataba de un paisaje real, no de una fotografía, en esos lugares grandiosos y característicos de ciertas ciudades, los más monumentales, que son los que luego se han reproducido hasta la saciedad en revistas triturando su aura. Por eso nos atrevemos a aventurar una teoría: tal vez Benjamin llegara a asociar al aura una connotación negativa, pues de algún modo el aura causaba en el público la necesidad de adueñarse del objeto, y despojarlo del aura fuese la única cosa capaz de mantenerlo a salvo, de evitar que fuese engullido por las masas.



Atget. Rue de Seine, 1924



Escaleras de Saint-Cloud, 1906

Las fotografías de Eugène Atget transmiten sin duda la nostalgia de un mundo perdido. Ciertamente que paseando por París a día de hoy uno todavía puede sorprenderse con rincones que lo trasladen a otra época, sobre todo si la hora es la misma que aquella en la que prefería trabajar nuestro fotógrafo y el lugar no está demasiado concurrido, pero es innegable que estas imágenes transmiten una atmósfera de añoranza y melancolía. Y por eso cabe aquí la siguiente reflexión. La fotografía dentro de unos años cumplirá su

segundo siglo de vida, y por ello podemos ya ver imágenes reales de una época bastante lejana, momentos que de verdad ocurrieron, personas que existieron y las calles tal como eran, pues la peculiaridad de la fotografía, como hemos dicho, es la de enseñarnos las cosas tal como realmente fueron, no tenemos que conformarnos con una pintura de la época o con una recreación de como pensamos que eran en ese momento. Y esta característica, el que por primera vez podamos echar la vista atrás de dos siglos y observar como era el mundo ¿no es suficiente para conferirle la condición de aura? Si en su momento se podía pensar que no tenía demasiado valor, el simple paso del tiempo y nuestra mirada nostálgica podrían ser suficientes para redimirlos, pues mirando una fotografía de las calles desiertas y brumosas de París que tomó Atget, ¿no viene a la mente que estamos ante “la irrepetible aparición de una lejanía”?

En todo caso a Atget se le identifica con ese paseante despreocupado, sin rumbo fijo, “flâneur” en francés, que amaba y admiraba las calles de la ciudad que recorría y de la que nos ha transmitido su encanto.

Las fotografías de Atget influyeron en el movimiento surrealista, a los que inspiraban sus calles desiertas y sobre todo las fotografías de escaparates donde a través de reflejos y juegos de espejos se creaban imágenes bizarras donde varias fotografías parecían contenidas en una sola. Extraña circunstancia para un arte que debía reflejar la realidad. Será el propio Benjamin el que en *Pequeña historia de la fotografía* señale a Atget como precursor del surrealismo, por la atmósfera de esas calles vacías. Dice que en sus fotos “la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino. En estos logros prepara la fotografía surrealista un extrañamiento salutífero entre hombre y mundo entorno”<sup>43</sup>. Más adelante establece Benjamin la famosa comparación de estas fotografías con las del escenario de un crimen, por sus calles desiertas y casi fantasmagóricas que encandilarían luego a este grupo artístico de las vanguardias. El fotógrafo surrealista Man Ray se fijó en él y logró incluir algunas de sus fotografías en la revista *La révolution surréaliste*. Pero a quien realmente se debe la fama póstuma de Atget es a Berenice Abbot, asistente de Man Ray en la época y quien compró la mayoría de sus negativos y se encargó de darlos a conocer en Estados Unidos, donde acabarían en el prestigioso MoMA de Nueva York.

---

<sup>43</sup> Benjamin, W. *Pequeña historia de la fotografía*, incluido en Benjamin, W. Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989



Escaparate. Rue de l'observatoire, 1926

Hemos hablado de cómo en fotografía, a pesar de lo que se dijera en sus comienzos, no se trata simplemente de apretar un botón para reproducir mecánicamente la realidad, y de cómo las decisiones del fotógrafo tienen mucho peso en el resultado final. Y Atget es sin duda un ejemplo de la manera en que la personalidad del autor se transmite a la fotografía. En primer lugar por la elección de la cámara que usaba, grande, pesada, poco manejable, que dotaba de cierta lentitud a todo el proceso, lo que transmite una sensación de calma, de tiempo suspendido, que le dan a sus fotografías un aire mágico. Tantas son las formas en las que el tiempo se entrelaza con la fotografía. Luego por los encuadres que realizaba, no se preocupaba de que fueran perfectos sino que fotografiaba lo que veía, lo que le gustaba, posiblemente lo que a él le transmitía el lugar y que de alguna forma consiguió imprimir a sus fotos de manera que nos llega hoy a nosotros. Vimos cuando hablamos de la fotografía de retrato cómo se produce un encuentro



intersubjetivo cuando el espectador ve en el sujeto retratado no un objeto sino un interlocutor. Pero el encuentro entre sujetos también puede darse entre fotógrafo y espectador, cuando este consigue captar la intención de aquel, cuando a través de la obra de arte el espectador se asoma al mundo del fotógrafo y consigue descifrar el mensaje que le está enviando. Pues la pretensión de todo artista es la de ser capaz de expresar lo que siente y conseguir transmitirlo. Otro gran fotógrafo, el americano Ansel Adams dijo de Atget que “sus imágenes son la impresión directa de una muy sutil percepción, y tal vez sean la primera expresión verdadera de la fotografía artística”<sup>44</sup>. Seguramente un gran reconocimiento para quien jamás se vio a sí mismo como un artista.

## **2- WALKER EVANS**

Evans (1903- 1975) fotógrafo estadounidense nacido en Missouri, pasó un tiempo en París durante su juventud, por lo que fue influido por las vanguardias y el modernismo. Era un admirador de Atget, cuyo trabajo conoció a través de Berenice Abbot, y se puede encontrar en ellos un punto común, el de retratar lugares y personas corrientes y dignificarlos a través de sus fotografías. Otra similitud entre ambos fotógrafos es la de que si el francés quiso inmortalizar el viejo París, Evans emprendió, ya de regreso a Estados Unidos, un viaje por su país, concretamente por el sur, fotografiando antiguas mansiones victorianas y sus interiores intentando encontrar lo auténtico de la cultura norteamericana.

Walker Evans estudió literatura, aunque luego se decantará por la fotografía esta inquietud literaria lo acompañó e influyó en su forma de retratar, probablemente también en lo que entendía como construcción de un relato. Vamos a aprovechar esta circunstancia para adentrarnos en la relación existente entre la fotografía y la escritura.

La fotografía desde sus inicios estuvo ligada a la escritura, esto empezó con el acompañamiento de un pie de foto para dar una nota aclaratoria, y cuyo uso generalizaron posteriormente los periódicos. Otras variantes han sido por ejemplo la utilización de palabras escritas dentro de la fotografía que aclaran o transmiten un determinado mensaje,

---

<sup>44</sup> Ansel Adams escribió esto acerca de Atget en la revista *The Fortnightly* de San Francisco en la que colaboraba como crítico, en 1931.

hasta llegar al formato del libro fotográfico, máximo exponente de la relación entre ambas formas de comunicación.

Se ha planteado el problema de si la fotografía para ser arte debe estar despojada de texto, de otro modo se convierte en fotoperiodismo. Las opiniones dependen sobre todo de la intencionalidad que pretende darse a la fotografía. Levinas considera que lo puramente visual, separado de un contexto filosófico o ético, es peligroso pues “libera al artista de sus obligaciones como hombre” la imagen desligada de su concepto que propugna el arte lleva fácilmente a evitar la responsabilidad y a despreocuparse del otro, responsabilidad que solo puede ser fomentada a través de una lectura crítica de las imágenes. Para el filósofo ucraniano el arte necesita una finalidad moral, ética, para poder justificarse.<sup>45</sup>

Todo el libro de *La cámara lúcida* de Barthes es un estudio sobre la fotografía, sobre lo que es la fotografía en sí y sobre algunas fotos específicas que ilustran su libro y que comenta precisamente basándose en el criterio que le otorga para él validez al género fotográfico y que es el de qué significa cada fotografía específica para cada observador en particular. Curiosamente la imagen de su madre del retrato del “Jardín de Invierno” no aparece, a pesar de ser exhaustivamente comentada. La razón es simple, es una fotografía que solo tiene sentido para él, los demás no podrían llegar a entenderla pues no representa para ellos ninguna herida, y por eso prefiere omitirla.

Para él que se ocupó tanto de los signos de comunicación la fotografía es contingencia pura, muestra inmediatamente todo lo que tiene, al contrario que la palabra escrita que puede llevar, por medio de una simple palabra, de la descripción a la reflexión. No se puede añadir nada a una imagen, que está ya completa, así

“si no se puede profundizar en una fotografía, es por la fuerza de su evidencia. En la imagen, todo el objeto aparece en bloque a la vista, al contrario del texto o de otras percepciones que me muestran el objeto de manera incierta, discutible. (...) es precisamente en este límite de la interpretación que se encuentra la certeza de la fotografía: me canso de constatar que esto-ha-sido (*ça-a-été*).”<sup>46</sup>

Que represente un momento que ha ocurrido, y que la persona haya estado en esa situación frente a la cámara en algún momento del pasado es lo que concede fuerza a la

---

<sup>45</sup> Levinas, Emmanuel, citado en VV.AA. *Panorama: Philosophies of the visible* Wurzer, Wilhelm S. editor. London 2002

<sup>46</sup> Barthes, Roland *Op. cit.*

fotografía para Barthes, es precisamente esta adherencia del referente antes mencionada la que en muchos casos dota a la imagen de su *punctum*.

Walter Benjamin mantiene la autenticidad de la fotografía por sí misma, pero añade que al estar cambiando, con la aparición de las instantáneas y el constante shock de la vida en la ciudad moderna, la capacidad de percepción es diferente, y por eso aparece la leyenda, el pie de página. Dice en Pequeña historia de la fotografía que “la leyenda incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin ella toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones”. Para preguntarse más adelante en el mismo texto si no acabará siendo esta leyenda un elemento imprescindible de cualquier fotografía.

En Evans este interés por la palabra escrita, que siempre mantuvo a raíz de su interés original por la literatura, le llevó a tomar fotos en las que a menudo aparecían signos, como señales de tráfico, números o letras, que son las que dan sentido al mensaje que pretende transmitir, como la foto de unos trabajadores llevando un letrero con la palabra “damaged” (estropeado) que cobra todo su sentido cuando se sabe que fue hecha poco después del hundimiento financiero de 1929.



W. Evans. Damaged, 1930

Pero donde mejor se puede apreciar esta cooperación es en el libro documental *Let us now praise famous men (Elogiemos ahora a hombres famosos)* un diálogo verbal y visual compuesto por fotos del propio Evans y descripciones literarias de James Agee. De hecho el libro fotográfico se convertirá en aquel periodo en el mayor exponente de la

conexión que se puede dar entre fotografía y literatura. Este trabajo había nacido por un encargo de la revista Fortune en la que trabajaba Agee para documentar la vida de las comunidades rurales más desfavorecidas del sur de Estados Unidos durante los años de la depresión, lo que llevó a Evans y al propio Agee a instalarse durante el verano de 1936 con unas familias de granjeros en el estado de Alabama. La revista finalmente nunca publicó el trabajo, que salió a la luz en forma de libro en 1941 con escaso éxito, para convertirse años después, en su reedición en la década de los 60, en objeto de culto y todo un referente en lo que a libros fotográficos se refiere.

Las fotografías empezaban a ser muy influyentes tanto en el arte moderno como en el terreno del documental de orden social. Encontramos en este trabajo una intertextualidad verbal y visual pero los textos no remiten directamente a las fotos, sino que, como dirá Agee, estos son “mutuamente independientes y a la vez colaboran entre sí”. Evans no quería hacer política, ni con este trabajo ni con otros, su intención era la de hacer arte a partir de la experiencia de la vida americana más auténtica. Susan Sontag cuando analiza el trabajo de Evans considera que este todavía está impregnado del humanismo de la época y que él quería retratar tanto lo bello como lo feo, en un intento de igualarlos, pero esta igualación pretendía hacerla elevando todo al nivel de la belleza, contrariamente a lo que ocurrió en años posteriores con fotógrafos como Diane Arbus por ejemplo, que pretendía mostrar lo diferente, incluso lo monstruoso, pero sin ningún propósito de redención.



W. Evans, Floyd and Lucille Burroughs on porch, 1936

Siguiendo la noción barthesiana de que la fuerza de la fotografía es la de consistir en la verdad desnuda a la que no hace falta añadir nada pues en ella está contenida todo lo que quiere transmitir, el libro sobre los granjeros de Alabama parece querer confirmar esta idea, pues mientras las fotografías de Evans son sobrias Agee se deja ir a una prosa mucho más poética y ornamentada.

Aparte de la estrecha relación y de la complementariedad entre imagen y escritura que se dan aquí, el trabajo conjunto de Evans y Agee nos permite abordar otros temas que hemos venido tratando, como el de la mirada. Margaret Olin hace un estudio de las distintas miradas que se cruzan en esta obra<sup>47</sup>, por un lado la de los autores del libro, distintas entre sí, pues mientras Agee se siente invadiendo un territorio que no le pertenece, Evans se encuentra mucho más cómodo. Por otro tenemos la mirada de los granjeros de los que Agee escribe y que se convierten en personajes reales a través de las fotografías, precisamente porque nos miran y de esta forma nos invitan a participar de su historia. En tercer lugar tenemos la mirada del espectador, cuya atención es requerida de dos formas distintas, consecuentes con la doble intencionalidad de documental y de proyecto artístico que compone este libro.

Este juego entre arte y documental que constituyen dos modelos discursivos de la modernidad<sup>48</sup> se da a lo largo del libro donde al espectador se le pone frente a una realidad ante la que se le pide que tenga una reacción, pero al mismo tiempo o inmediatamente después es invadido por su belleza poética. Algunos llegaron a ver una dimensión ética en ello pues transmite “orden y moralidad al mismo tiempo que fotografía lo cotidiano y lo vulgar”<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Olin, Margaret *It is not going to be easy to look into their eyes: privilege of perception in Let us now praise famous men* Art History 14 n°1 (1991)

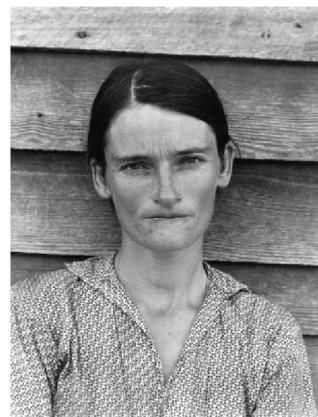
<sup>48</sup> Olin, Margaret *Op. cit.*

<sup>49</sup> Thomas Dabney Mabry, citado en Szarkowski, J. *Walker Evans* New York, Museum of Modern Art, 1971



W. Evans

Untitled, Detroit 1946



W. Evans

Allie Mae Burroughs, 1936

Y es que Evans sentía la necesidad de encontrar y mostrar la esencia de la vida americana en las cosas simples. Su estilo hace que todavía hoy venga considerado como el documentalista por excelencia de su país. Su pasión por la literatura hizo que siguiera escribiendo, no ensayos sobre fotografía como en el caso de Benjamin o de Barthes, sino textos que acompañaran sus fotos, algo que pudo hacer con libertad al convertirse en el editor fotográfico de la revista *Fortune*. Él dirá que la fotografía es la más literaria de las artes. Y para dar fe de esa permeabilidad entre géneros la influencia de escritores que admiraba como Flaubert o Baudelaire se hace más patente en el estilo sobrio de sus fotos que en sus escritos.<sup>50</sup>

Walker Evans siguió fotografiando las personas, paisajes y escenas de la vida cotidiana, estudiando las expresiones faciales y los gestos de gente anónima como sus instantáneas de trabajadores de Detroit caminando por la calle o su serie de retratos en el metro de Nueva York. Él mismo consideraba que lo que estaba realizando era la “fisonomía de una nación”. Su influencia ha podido verse en generaciones de fotógrafos posteriores, y es indudable su impronta en el estilo del fotógrafo suizo Robert Frank, especialmente en el que es su trabajo más conocido *The Americans*, considerado uno de los libros documentales más significativos del siglo XX y descarnada radiografía de una nación. *The Americans* tiene un claro precursor en otro trabajo de Evans, *American Photographs*, realizado veinte años antes que el de Frank y que le valió claramente como inspiración. El propio Evans animó a Frank a realizar el proyecto e incluso le ayudó a conseguir la beca que le permitió realizarlo. También aquí se entrelazaron imagen y

---

<sup>50</sup> Company, David Walker Evans and the written word Aperture magazine n. 217, 2014

literatura, pues la edición americana del libro de Frank va acompañada de un escrito del exponente de la generación beat Jack Kerouac.



W. Evans, American Photographs 1938



R. Frank, The Americans 1955

Al contrario de lo que hacían Atget con las calles de París y Evans con los habitantes de Estados Unidos que retrataban lugares con los que estaban familiarizados, Frank ofrece la mirada de un extranjero, y saca a relucir un lado más oscuro del sueño americano. Aunque ahora estemos acostumbrados a escuchar historias que nos cuentan el lado negativo de la vida en América, aquello no era habitual en los años cincuenta, y las fotografías de Frank que denunciaban problemas como el racismo o algunas consecuencias poco deseables de la sociedad de consumo, debieron resultar incómodas y molestas en su momento. De hecho sus fotografías no fueron especialmente bien recibidas y el libro se publicó antes en Francia que en EE.UU. Pero como el propio Frank ha reconocido<sup>51</sup>, su intención no era la de juzgar o hacer una crítica moral, él simplemente reflejaba la realidad que veía, sin duda pasada por el filtro de su propia personalidad melancólica. Pero sus fotografías también consiguen desvelar la belleza que se puede encontrar de forma inesperada en las cosas más simples. Seguramente en esta capacidad de transmitir profundas emociones radica la fuerza de sus imágenes, consiguiendo trasladar al espectador toda la intensidad de una determinada atmósfera. En el prólogo al libro que escribe Kerouac dirá que “después de ver estas imágenes ya no se sabe en verdad qué es más triste, si una gramola o un ataúd.”<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Sougez, M.-L. (coord..) *Historia general de la fotografía* Edit. Cátedra, Madrid, 2007

<sup>52</sup> Kerouac, J. Prólogo a *The Americans*, citado en Sontag, S. *Sobre la fotografía* Santillana Ediciones Generales, México, 2006

### 3- PHILIP-LORCA DICORCIA

Otro fotógrafo del que nos vamos a ayudar para estudiar los temas tratados es del estadounidense Lorca diCorcia (Connecticut, 1951) prestando especial atención a su trabajo *Heads*, una serie de fotografías realizadas a los transeúntes de Times Square en la ciudad de Nueva York entre los años 1999 y 2001.

DiCorcia es un continuador de la tradición de la fotografía de calle, pero imprime a este género un sello personal. La fotografía de calle se diferencia del retrato en que en ella no hay posado, son imágenes espontáneas que tratan de coger al sujeto desprevenido para obtener mayor frescura y naturalidad. Una vez más hablamos de congelar el instante, de detener el tiempo inmortalizando ese momento que de otro modo desaparecería. Es indudablemente una forma de acercamiento al otro de la que hemos venido hablando, un intento de entrar en su mundo, pues la fotografía de calle es, en palabras del fotógrafo James Maher “un estudio en imágenes de la condición humana que nos rodea a todos”. El objetivo de este tipo de fotografía es el de servir de testimonio de la sociedad en la que vivimos, por eso no debe tratarse de una puesta en escena, sino que tiene que corresponder a una situación real.

La peculiaridad de la fotografía de Lorca diCorcia en esta serie es que a pesar de tratarse de fotografía callejera y de que los sujetos ignoran que están siendo retratados, se aparta de la completa naturalidad en el modo en el que emplea la luz para conseguir el efecto deseado, pues se ayuda de un potente flash. El resultado final está más cerca de la producción cinematográfica que de la simple fotografía. Por eso la espontaneidad de la fotografía de calle viene matizada por el uso de luz artificial consiguiendo un resultado ambiguo.

La serie *Heads* se realizó de la siguiente manera: el fotógrafo colocó en unos andamios de Times Square una luz de flash que se activaba por control remoto y así fotografió desde la distancia y sin que ellos lo supieran a los transeúntes cuando pasaban por el punto que quedaba iluminado. El resultado es el de un primer plano o plano medio iluminado, mientras lo que rodea al sujeto, las demás personas que caminan junto a él, quedan difuminadas en una semi oscuridad.



Philip-Lorca diCorcia. Heads series nº3

Este trabajo nos sirve de reflexión acerca del modo en que la persona se desenvuelve en este nuevo entorno de ciudad postmoderna y masificada, en el que estar rodeado de gente no contribuye en modo alguno a crear lazos afectivos, ni siquiera a reparar en la existencia del otro. Las personas caminan absortas en sus pensamientos, como cualquier transeúnte en la gran ciudad, sin fijarse en lo que hay a su alrededor y en las que nosotros sin duda tampoco repararíamos si las fotografías de Lorca diCorcia no nos llamaran la atención sobre estos personajes.

Aquí no tenemos la sensación de que los sujetos fotografiados nos devuelvan la mirada, sino más bien de que su mirada sirve de barrera para esconder sus pensamientos. Nos viene a la mente la descripción de quien mira sin ver que nos daba Barthes en *La cámara lúcida*. Nos encontramos sumergidos de lleno en el mundo mecanizado e hiper individualizado en el que la expansión económica ha absorbido a la persona. Gracias al sistema empleado por el artista tenemos la impresión de que el sujeto retratado está rodeado por un mundo incierto, nebuloso, pero los personajes de las fotos también

parecen ajenos a los demás seres humanos que caminan a su lado. El otro también está aquí encerrado en sí mismo, aislado del mundo.



P.-L. diCorcia, heads n°7



P.-L. diCorcia, heads n°62

Aunque parece de noche esto se debe a un efecto de la luz empleada, en realidad las fotos fueron tomadas durante la hora punta, el momento en el que la sensación de alienación es mayor en los viandantes. Aquí se nos representa a un otro al que nos resulta difícil acercarnos, y sin embargo es un otro en el que podríamos fácilmente reconocernos.

Los personajes de estas calles atestadas de Nueva York dan la impresión de sentirse más solos aquí de cuanto podrían estarlo en las calles desiertas que fotografiaba Atget. Y es que curiosamente la soledad es un mal que se intensifica en las grandes ciudades, siendo más frecuente que los habitantes reporten este sentimiento cuanto mayor y más poblado es el lugar que habitan. Las fotografías del artista llaman la atención sobre este asunto, haciendo que nos detengamos y miremos por un segundo con otros ojos un paisaje urbano que nos es de sobra conocido, pues no importa de que ciudad se trate, en cualquiera de ellas podemos cruzarnos con la mirada de los sujetos aquí retratados. De hecho, el parecido, la uniformidad que se adueña de la forma de vestir y de los ademanes de gente de distintos lugares del mundo es uno de los temas que el propio fotógrafo dice querer explorar con esta serie de tomas, y Times Square es seguramente un buen lugar para encontrar gente proveniente de diversos rincones del planeta. Si decíamos al principio que el arte refleja el sentir de una época, en estas fotografías diCorcia capta la incomunicación, la soledad, la prisa, pero también hace que nos preguntemos cuáles son

los pensamientos que se esconden detrás de esas miradas, nos ponemos en el lugar de sus personajes e intentamos establecer una conexión, nos llevan a reconocer la humanidad que anida en todos y cada uno de nosotros.

Si analizamos la relación que se da entre las masas que habitan las grandes ciudades y estas mismas ciudades nos damos cuenta de que se instaura una forma de vida que excluye la posibilidad de experiencia aurática en el sentido que la entendía Walter Benjamin. Para él la vida en las ciudades modernas significa enfrentarse a la multitud, a las calles atestadas durante la hora punta, someterse a un trabajo repetitivo y vivir condicionado por el reloj<sup>53</sup>. Esta forma de vida no permite apreciar el aura, la irreplicable aparición de una lejanía; esto lo explica de la siguiente forma el profesor Costello<sup>54</sup>: para él lo que dice Benjamin no es que no haya obras de arte que no la tengan, es que lo que se vuelve difícil es la capacidad de percibir el aura por parte del público, es un modo de percepción lo que está cambiando, apreciar la lejanía y la irrepitibilidad va en contra del mundo moderno que busca apropiarse del objeto (no solo de un objeto material sino también de una sensación, de una emoción) dominarlo, acercándolo y reproduciéndolo al infinito. Así, el mundo moderno impone una forma de relación con el tiempo y con el espacio que dificultan la apreciación de lo único y de lo inalcanzable. Si se vuelve difícil apreciar lo lejano, lo diferente, esto trae consigo una incapacidad para apreciar la alteridad, reconocer al otro como otro, y cuando no se le reconoce no se le puede respetar, el reconocimiento es requisito previo e imprescindible para el respeto.

Si recordamos la diferencia entre los distintos tipos de experiencia de que hablaba Benjamin, que llamaba *Erlebnis* y *Erfahrung*, su descripción de la ciudad moderna podría ser una enumeración de los estímulos que componen el tipo de experiencia más superficial, y las fotografías de Heads también parecen remitirnos a esa experiencia, por razones que no son ajenas a la composición y a la iluminación utilizadas, pues tenemos la impresión de observar una masa uniforme y anónima de la que de vez en cuando sobresale una información que reclama nuestra atención. La luz del flash actúa como un estímulo que reclama nuestra atención, pero que inmediatamente queda de nuevo relegado a la oscuridad circundante sin llegar a fijarse en la memoria, para que poco tiempo después la llamada de otra fotografía acapare nuestros sentidos.

---

<sup>53</sup> Benjamin, Walter *Sobre algunos temas en Baudelaire* editorial Taurus, Madrid, 1972

<sup>54</sup> Costello, Diarmuid *Aura, face, photography: re-reading Benjamin today* en Walter Benjamin and Art, Londres, 2005

Lorca diCorcia fotografía las calles de estas grandes ciudades de las que ha desaparecido el aura y nos enseña aquello que Benjamin describía, una masa uniforme de la que ha desaparecido la individualidad, el mismo diCorcia explicando su trabajo comentaba como todas las personas tienden a asemejarse en sus gestos e indumentarias, nadie destaca. Pero cuando en sus fotografías fija su objetivo en una persona la saca de la multitud, del anonimato en que se encuentra y la individualiza para el espectador, permitiéndole reconocerla en medio de la masa, es como si realizara un acto de salvamento, cumpliendo con la redención de la que hablaba Agamben, rescatando al individuo de la indiferencia. Obliga al espectador a detenerse, a reconocer a la persona que está en la fotografía, tal vez en un intento de devolverle el aura en el lugar donde menos se esperaría encontrarla, en la figura de una persona anónima en medio de la multitud de una calle abarrotada.

#### **4- TRES TIPOS DE ENCUENTRO FOTOGRÁFICO**

Cada uno de estos fotógrafos se puede relacionar con uno o varios de los temas que vimos en la segunda parte de este trabajo. Ya hemos hablado de como el tema del aura en la fotografía de Atget es crucial tanto para el mismo Benjamin como para otros autores que han querido analizarlo. El alemán liga para siempre el nombre de Atget con el concepto de aura al referirse a ellos en *Pequeña historia de la fotografía* cuando dice que Atget introduce la liberación del objeto de su aura, si bien a qué se refería exactamente Benjamin con esto no es claro y ha sido objeto de controversia en la literatura posterior. Anteriormente apuntamos algunas de las explicaciones que se han intentado.

Otro de los temas que viene a la mente ante las fotografías de Atget es el del tiempo, el tiempo y la memoria, pues la intención del fotógrafo de documentar una ciudad que está desapareciendo recuerda a una labor de archivo donde poder conservar los recuerdos que de otro modo tal vez desaparecerían. Y cuando vemos hoy estas fotografías nos asalta un sentimiento de nostalgia, nostalgia de un tiempo que fue y de unos lugares que han desaparecido, pero que estuvieron ahí, y que ya en las mismas fotografías de Atget se puede anticipar y apreciar su futura desaparición. Como diría Barthes “ça-a-été”. No podemos evitar ante las calles parisinas de Atget la misma sensación que sentía Barthes ante el retrato de Lewis Payne tomado por Gardner en 1865, la de estar presenciando como el futuro se convierte en pasado.

En cuanto a las fotografías de Walker Evans y de Lorca diCorcia la sensación que prima es la del encuentro con el otro, somos conscientes de asomarnos por un instante a las vidas ajenas, pero esta relación puede mostrarse conflictiva por varias razones. En el caso del libro *Elogiemos ahora a hombres famosos*, fotógrafo y escritor se instalaron durante el verano de 1936 en casa de los granjeros que serían protagonistas de este trabajo, pero ni Agee ni Evans estaban especialmente familiarizados con las circunstancias históricas y económicas de la región, y si los residentes de Alabama les habían acogido de buen grado en un principio ciertos conflictos surgieron durante la convivencia<sup>55</sup>. El resultado refleja la tensión derivada del intento de ser testigo imparcial de una situación social y el carácter individual que subyace a toda percepción. Ya hemos mencionado como del carácter de Evans se desprendía la idea de no hacer política, no hay una toma de posición en sus fotografías. Para él los objetos no desvelan su sentido, la fotografía es una simple representación y la cámara se limita a transmitir esta representación de un mundo sin mensaje. Esta exigencia de realidad le lleva a ausentarse de sus fotos en las que no hay sentimentalismo ni subjetividad, lo que las coloca mucho más cerca del arte moderno que del documental. Evans pretendía entender como se había formado su nación y quería hacerlo a través de los objetos y las experiencias de la vida cotidiana.

Podemos preguntarnos qué efecto propicia esta imparcialidad en el espectador. Para el poeta William Carlos Williams, que escribió el prólogo para la colección de *American Photographs* de Evans, este desapego por parte del fotógrafo no hace que sus fotos sean menos dramáticas, incluso es posible que en su austeridad resida su fuerza. Considera que en ellas nos vemos a nosotros mismos. Sin duda alguna estos sujetos nos interpelan desde la fotografía pero podemos preguntarnos, tanto en el caso de las fotografías de Evans como en las de diCorcia si cuando los miramos a los ojos realmente nos reconocemos o tenemos la impresión de mirar algo totalmente ajeno. Las fotografías de los transeúntes del fotógrafo de Connecticut nos ponen en una situación de la que todo el que vive en una gran ciudad ha formado parte alguna vez, pero que seguramente ha reconocido como una circunstancia alienante y de la que secretamente cada uno piensa no formar parte. Cuando se nos pone frente a estas fotografías nos está obligando a pensar

---

<sup>55</sup> Millichap, Joseph James Agee, *Walker Evans, and the dialectic of documentary representation in Let us now praise famous men*, 2012, DOI:10.14325/mississippi/9781617033032.003.0022

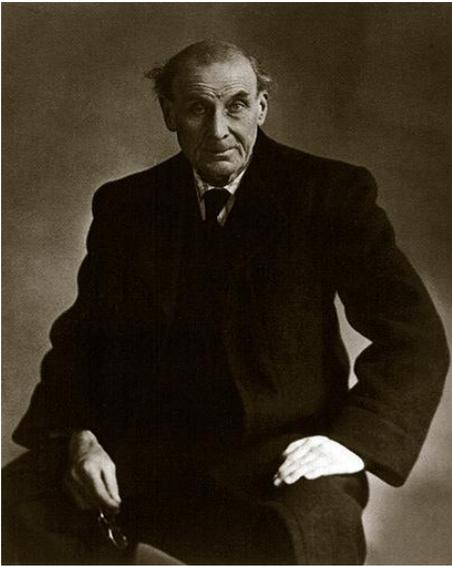
que podemos ser nosotros, por eso hay una mezcla de identificación y de hostilidad, que podrían constituir para alguien, y lo hacen para mí, el punctum de estas imágenes.

En la fotografía de calle ocurre que la persona no sabe que está siendo fotografiada, lo que hace que la mirada que nos dirige sea diferente de la del retrato posado. Cuando uno sabe que va a ser fotografiado mira de manera diversa, intenta conscientemente transmitir algo. Barthes explicaba como en el momento que sabía que iba a ser fotografiado se transformaba, pues quería controlar el resultado. Le preocupaba que el yo de la fotografía coincidiese con el que consideraba su auténtico yo “el mensaje no debe alterar en nada la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie”.<sup>56</sup> Pero evidentemente esta preocupación resulta en una construcción artificiosa, de la que carece una fotografía de calle, más espontánea y natural. Cabe preguntarse entonces si la fotografía que se toma sin el conocimiento del sujeto refleja un yo más auténtico. La reacción de Barthes ante la cámara es la de la mayoría de las personas cuando van a ser fotografiadas, todo el mundo intenta manifestar un determinado aspecto, una actitud, que se vea su esencia, en cambio la mayoría no se identifica con la imagen que le devuelve una foto inesperada. Por eso surge la pregunta de hasta qué punto la percepción que se tiene de uno mismo se acerca a la realidad. Cobra entonces todo su sentido la afirmación de Roland Barthes: “la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: disociación ladina de la conciencia de identidad”.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Barthes, Roland *Op. cit.*

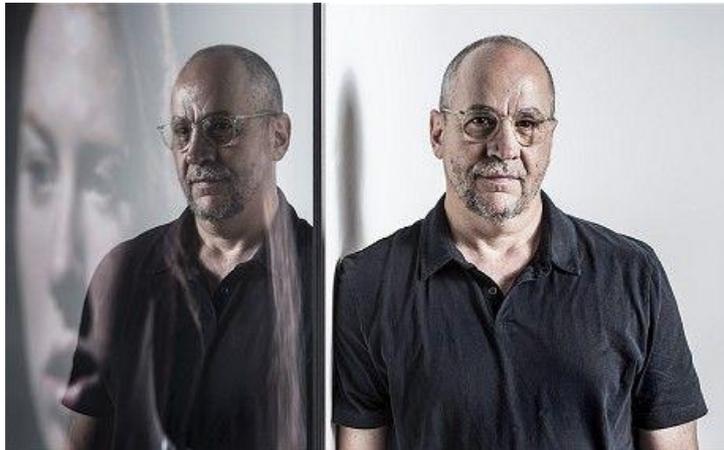
<sup>57</sup> *Ibid.*



Eugène Atget



Walker Evans



Philip-Lorca diCorcia

## IV- CONCLUSIONES

Podemos así concluir con la aparentemente sencilla tesis de que la fotografía nos permite mirar. Mirarnos a nosotros mismos, mirar a otros, mirar lo que nos rodea y tener la sensación de ser mirados. Ha llegado el momento de explicar el título de este trabajo, la fotografía como quietud e inquietud.

Podemos decir que es quietud pues consiste en una imagen fija, inmóvil, que produce en nosotros la ilusión de haber sido capaces de detener el tiempo. Además puede contribuir a recuperar la figura del paseante que elogiaba Benjamin en su libro de los pasajes y al que ya entonces calificaba como personaje vagamente marginal y excéntrico sin duda condenado a desaparecer. Figura que tuvo a uno de sus máximos exponentes en ese “flâneur” que era Atget. El “flâneur” es un personaje fronterizo que para Benjamin se encuentra “en el umbral de la gran ciudad y de la clase burguesa”<sup>58</sup> La fotografía puede incitar a alguien a querer ser ese paseante, pues la fotografía nos permite detenernos. Nos obliga a detenernos en primer lugar para hacerla, pero además, quien quiera tomar una buena fotografía tiene que observar lo que le rodea, y tiene que intentar entender su entorno, nos insta pues a un ejercicio de percepción consciente. Hay que detenerse también para contemplarla, para reconocer un entorno familiar o soñar uno desconocido, para reconocer un gesto o escudriñar una mirada.

En sus albores la fotografía fue acusada de recoger y compartir la rapidez y falta de profundidad del mundo moderno. La velocidad a la que se mueve el mundo en el siglo XXI ha sobrepasado de tal manera lo que se podía siquiera concebir en el siglo XIX que cualquier acción que implique una mínima necesidad de observación y de reflexión puede ser considerada como una invitación a distanciarse del ajetreo de la vida cotidiana.

La fotografía es también inquietud, por aquello que evoca. El tiempo pasa, las personas desaparecen, desapareceremos. Nos trae el recuerdo y tal vez la nostalgia de momentos pasados, también inspira gratitud o alegría por haberlos vivido, pero siempre nos deja constancia de que pertenecen al pasado, pues como dice Barthes al principio de

---

<sup>58</sup> Benjamin, W. *Libro de los pasajes* Ediciones Akal, Madrid, 2004

*La cámara lúcida* “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”.<sup>59</sup>

Inquietud manifestaban sin duda tanto Benjamin como Barthes en su tarea de encontrar la esencia y las características específicas de la fotografía. El francés aborda su estudio desde un punto de vista decididamente subjetivo y no se desliga en ningún momento de la carga emotiva que conlleva, al contrario hace de ésta la razón de ser de su trabajo. El encuentro casi mágico con un ser querido, en este caso su madre, que la fotografía le concede vertebra el libro de *La cámara lúcida*. Pero asistimos a lo largo del libro a otros encuentros, que le llevan a reflexionar sobre las relaciones interpersonales y sobre los temas que hemos tratado y que no dejan de ser parte sustancial de las preocupaciones del ser humano. Especialmente relevante para él es la asociación de la fotografía con el paso del tiempo y con la muerte, temas que le preocupaban y que en su opinión están implícitos en el invento de Niépce y Daguerre. En cuanto a Benjamin parece que distingue dos aspectos de la fotografía, el de su interés en sí misma, como objeto u obra de arte portadora de un valor intrínseco desde el momento de su creación, y la capacidad de producir un impacto psicológico en el espectador a raíz del encuentro de este con la imagen. A lo largo de sus reflexiones concederá unas veces más valor al primer aspecto y otras al segundo, pero si bien en algunos textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* podía parecer que ponía en duda su valor como obra de arte, su aura, para utilizar el término acuñado por él mismo, un estudio más profundo de sus descripciones de ciertas fotografías pone de manifiesto cómo en más de una ocasión, al menos en lo referente a cierta categoría de fotografías, sí las reconoce poseedoras de valor aurático. También él enlaza la fotografía con sus propios pensamientos sobre el tiempo, sobre los recuerdos, y ello le brinda la oportunidad de expresar su preocupación sobre la sociedad en la que vive y la que anticipa que puede llegar, algo en lo que podemos decir que estuvo bastante acertado.

Hemos visto como en la obra de los fotógrafos estudiados puede reconocerse la misma inquietud por los temas tratados. Y es que muchos de estos temas son connaturales a la propia fotografía, además de encontrarse enraizados en las preocupaciones de nuestra sociedad. Por tanto el fotógrafo, como testigo y narrador del mundo que le rodea, ya sea de manera consciente o inconsciente, tiene necesariamente que hacerse eco de tales

---

<sup>59</sup> Barthes, R. *Op. cit.*

inquietudes para de alguna forma transmitir las. Hemos hablado del encuentro fotográfico, se da en la fotografía un incesante juego de reciprocidades y transposiciones, de confusión entre la naturaleza del sujeto y la del objeto. La fotografía nos propone un ejercicio de imaginación para adivinar la relación existente entre el fotógrafo y su modelo, al tiempo que el fotógrafo intenta anticipar qué efecto tendrá el sujeto retratado sobre el espectador. En cuanto al protagonista del retrato, punto de encuentro entre unos y otros, figura fluida entre sujeto y objeto, parece estar en todas las fronteras. Cambiante a la vez que impasible, es el eje de la fotografía. Centro de las miradas de unos y otros parece que nos invita a descifrar sus pensamientos, pero su mirada impenetrable los esconde. No podemos hacer más que imaginar cuáles serían estos, tal vez intentar ponernos en su lugar. Por eso desde aquí creemos que la fotografía va mucho más allá del plácido disfrute estético. La reivindicamos como instrumento de reflexión, algo tan necesario en nuestros días.



## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- # Agamben, Giorgio *Profanaciones* Editorial Anagrama, Barcelona, 2005
- # Barthes, Roland *La chambre claire. Note sur la photographie* Cahiers du Cinéma. Gallimard, Paris 1980
- # Benjamin, Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Incluido en Benjamin, Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989
- # Benjamin, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*, incluido en Benjamin, Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989
- # Benjamin, Walter *Libro de los pasajes* Ediciones Akal, Madrid, 2004
- # Bergson, Henri *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* Les presses universitaires de France. Paris, 1969
- # Campany, David *Walker Evans and the written word* Aperture magazine n. 217, 2014
- # Costello, Diarmuid *Aura, face, photography: re-reading Benjamin today* en Walter Benjamin and Art, Londres, 2005
- # Derrida, Jacques *Chaque fois unique, la fin du monde* Ed. Galilée, 2003
- # Flusser, Vilém *Towards a philosophy of photography* Reaktion Books, Londres, 2000
- # Giddens, Anthony *Modernidad e identidad del yo* Ed. Península, Barcelona, 1995
- # Marcel, Gabriel, citado en Grassi, Martín *La significación ontológico-existencial del tiempo en Gabriel Marcel* Philosophia 73/2 Buenos Aires 2013
- # Millichap, Joseph *James Agee, Walker Evans, and the dialectic of documentary representation in Let us now praise famous men*, 2012, DOI:10.14325/mississippi/9781617033032.003.0022
- # Moholy-Nagy, László *Pintura, fotografía, cine* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005
- # Olin, Margaret *It is not going to be easy to look into their eyes: privilege of perception in Let us now praise famous men* Art History 14 nº1 (1991)
- # Sartre, Jean-Paul *L'être et le néant* Editions Gallimard, Paris, 1943
- # Sontag, Susan *Sobre la fotografía* Santillana Ediciones Generales, México, 2006

- ✚ Suarez, Hugo José *La fotografía como fuente de sentidos* Cuaderno de Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, San José, Costa Rica, 2008
- ✚ VV.AA. *Panorama: Philosophies of the visible* Wurzer, Wilhelm S. editor. Londres 2002
- ✚ Yacavone, Kathrin Benjamin, *Barthes y la singularidad de la fotografía* Alpha Decay, Barcelona. 2017