

**Sobre la fotografía.
La experiencia estética en la época de la reproductibilidad técnica.**

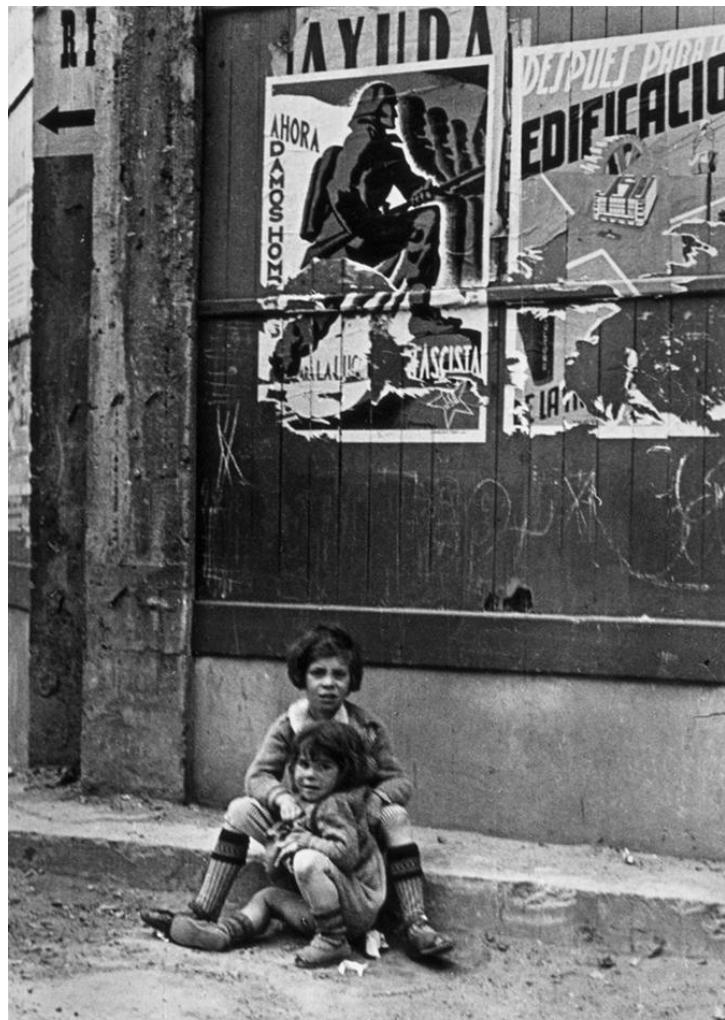


Foto 01. Capa, R. (1937). Bilbao, mayo 1937.

Delfina Gianibelli
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
delfinagianibelli@gmail.com
Estudiante de grado
Eje 8

Introducción

La modernidad trajo aparejadas consigo una serie de consecuencias que modificarían substancialmente las experiencias cotidianas de los individuos. Tal ha sido la profundidad de su impacto, que varios autores han optado por caracterizarla en más de una etapa: modernidad clásica y tardía (Rosa, 2011), sólida y líquida (Bauman, 2003), reflexiva y radicalizada (Giddens, 1999), entre otras. Quitando la especificidad de las distintas denominaciones, varios de ellos coinciden en algunos puntos clave. La modernidad, y más que nunca en su etapa actual, se destaca ante todo por el acelerado ritmo que adquiere todo tipo de cambio que en ella ocurra -tecnológico, social, político, económico, cultural, generacional, etc.-. Esta aceleración conlleva una serie de consecuencias que bien supo describir Bauman (2003) con su metáfora de los sólidos y los líquidos. Así, como los líquidos, la etapa actual de la modernidad no conserva su forma, se desvanece y cambia constantemente siendo incapaz de fijarse en el tiempo y el espacio. La aceleración del desarrollo tecnológico permitió -hoy más que nunca- la separación definitiva del tiempo y el espacio¹. Se produce así un cierto *desanclaje* mediante el cual las relaciones sociales se separan de sus contextos locales de interacción y se reestructuran en nuevos intervalos espacio-temporales (Giddens, 1999). Producto de todas estas transformaciones, las experiencias vitales de los individuos han mutado profundamente. Nuestro propósito aquí será indagar las transformaciones en la experiencia estética en la época de la reproductibilidad técnica, centrándonos principalmente en la incidencia del surgimiento y desarrollo del medio fotográfico a partir de los aportes de Walter Benjamin y Susan Sontag. La presente ponencia es resultado de una investigación concluida.

¹El contexto pandémico ha instalado y vuelto cotidiana la experiencia de separación tiempo-espacio. Hoy cada cual desde su hogar puede vivir una misma experiencia -presenciar una clase, realizar tareas laborales- mediante una pantalla, sin siquiera caminar dos pasos fuera de su casa.

La era de la reproductibilidad técnica: entre la pérdida del *aura* y el consumo estético insaciable

Por mucho tiempo, el único modo en que las personas fueron capaces de acceder tanto experiencias estéticas como a realidades por fuera de su alcance -paisajes, personas, ciudades- fue mediante su retrato en pintura. Dicho medio, dado el carácter de su producción, poseía ciertas limitaciones. Cada pintura podía ser fabricada una a la vez, debiendo ser realizada, en mayor o menor medida, por un profesional. Dadas estas características su producción era sin dudas costosa. A la vez, y rasgo fundamental de las pinturas, uno debía encontrarse en el mismo lugar donde habían sido realizadas para poder acceder a ellas². Con el surgimiento de la fotografía, todas estas condiciones impuestas al acceso a la experiencia estética -sobre todo para las clases medias y bajas para las cuales el arte no era entonces del todo accesible- cambian abruptamente. Sin embargo, según Benjamin (2007), hay algo en el pasaje de la pintura a la fotografía que resulta de alguna forma incompleto. Aún en las reproducciones mejor logradas prevalece un cierto grado de pérdida. Aquello que se pierde en ese pasaje será para Benjamin (2007) el *aura* de la obra de arte.

El aura de toda obra constituye para el filósofo la autenticidad de esta, consistente en el “aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 2007: p. 2). Se trata, ante todo, del carácter original e irrepetible de la obra de arte. Así, para Benjamin (2007) no habría ninguna fotografía posible que fuera capaz de lograr capturar la experiencia estética surgida del estar en el “aquí y ahora” junto a aquello que se está observando. Hay una cierta inmediatez irrepetible en la experiencia estética vivida entre sujeto observador y objeto observado derivada de la coexistencia de ambos en un mismo espacio-tiempo dado que resulta imposible de ser reproducida en su total completitud. Como con tanta sensibilidad logra describirlo Benjamin:

² Es decir, en la mayoría de los casos, la pintura era solo una. Si bien existían copias de pinturas famosas, no se llegaba a acceder tan fácilmente a ellas como hoy en día mediante las copias fotográficas. En mayor o menor medida, para ver una obra de arte se debía viajar al lugar donde esta se había producido o donde se encontraba entonces exhibida.

Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. (Benjamin, 2007: p. 4)

En este sentido, el aura de una obra de arte es aquella cualidad de única e irrepetible que permite generar una experiencia estética posible únicamente si sujeto y objeto están presentes en un mismo tiempo-espacio. A diferencia de la pintura, la fotografía permite capturar una realidad visual dada por fuera de un espacio-tiempo fijo. Su propia funcionalidad consiste en su capacidad de reducir la distancia entre sujeto y objeto. Es por esto que la fotografía se presentará como medio predilecto por excelencia para las masas que, según Benjamin (2007), aspirarían apasionadamente tanto a acercar espacial y humanamente las cosas como a superar la originalidad de cada objeto mediante su reproducción. Cada vez más se vuelve inevitable la necesidad de apropiarse de los objetos mediante su copia, pero la mera reproducción, a diferencia del original, pierde todo rasgo de singularidad y perduración en el tiempo. Cuando tomamos una fotografía y miramos a través del objetivo, la cámara no nos devuelve nuestra propia mirada, y es en esa experiencia, en la que dejan de coexistir un sujeto observador y un objeto observado en un mismo espacio-tiempo, que se transforma la experiencia estética de antaño. El mundo que describía Benjamin (2007) se estaba adentrando en una era en la que las representaciones visuales de la realidad ya no se encontrarían limitadas por la cantidad de pinturas que se pudieran producir, sino por la cantidad de fotografías que pudieran ser tomadas y distribuidas, número que terminaría por volverse masivo muy rápidamente. Dichas condiciones llevarían, según Benjamin (2007), a la definitiva destrucción de la experiencia estética del pasado y al desmoronamiento del aura. La originalidad y singularidad, el aquí y ahora ya no serían rasgos distintivos de la experiencia estética en tiempos modernos.

Lejos de un anhelo por la singularidad, la modernidad, marcada por las lógicas capitalistas de un consumismo insaciable, incitará al almacenamiento de lo repetible. Como señala Sontag (2016), las fotografías permiten almacenar fragmentos del mundo. Sirven como medio para hacerse de pequeñas miniaturas de la realidad que pueden ser almacenadas, reproducidas, compradas y también vendidas. Siguiendo esta lógica, en tiempos modernos la cámara terminará por convertirse en un aparato que da realidad a las

experiencias. En nuestros tiempos, las fotografías proveen pruebas a una realidad a penas vivida, sin las cuales se vuelve imposible demostrar el aquí y ahora de una experiencia dada³. Así, en la época moderna, la fotografía termina por convertirse en uno de los medios principales para experimentar la realidad. Sería difícil de obviar un ejemplo tan claro como el de la fotografía turística. Recorriendo ciudades inundadas por el turismo como Roma o Nueva York, resulta inevitable toparnos con turistas con cámaras colgando de sus cuellos en cada dirección. Lejos de la estaticidad característica de la experiencia estética del “aquí y ahora” antigua, las experiencias estéticas actuales se encuentran colapsadas por un dinamismo que imposibilita el detenimiento. El “aquí y ahora” de antes es ahora arrancado de su estaticidad en los pocos segundos en que el obturador de la cámara se abre y se cierra para tomar una foto. La foto se archiva y el presente se vuelve en un instante en pasado; pasado que instantáneamente se colecciona en fragmentos de realidad, archivados para ser luego revividos mediante sus propias reproducciones (las fotografías mismas). Como señala Sontag (2016):

La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más todavía. (Sontag, 2016: p. 174)

Como la lógica del consumismo, la necesidad de fotografías se vuelve insaciable; sin ellas, la experiencia de la realidad se nos hace vacía. Así, tener una experiencia en tiempos modernos equivale a fotografiarla. Mientras Benjamin (2007) señalaría la existencia de una pérdida en la experiencia estética con el pasaje de la pintura a la fotografía; en la era de la reproductibilidad técnica, la falta de la propia fotografía como medio para confirmar la realidad y dilatar las experiencias constituiría la verdadera pérdida en la nueva experiencia del consumismo estético (Sontag, 2016). En este sentido, para una sociedad moderna en la que el desmoronamiento del aura se ha vuelto inevitable, “las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta” (Sontag, 2016: p. 174).

³ Esta realidad se ha extendido tanto que hoy día existen frases tales como “pics or it didn’t happen” (“fotos o no sucedió”), utilizadas generalmente online pero también llevadas a la cotidianidad, que demuestran la necesidad de las fotografías que, utilizadas como pruebas, permitan demostrar la veracidad un acontecimiento relatado.

Como consecuencia, la fotografía ha terminado por convertirse en el medio adecuado para establecer el parámetro de lo bello (Sontag, 2016). Habiendo sido tan hábil en la tarea de embellecer el mundo, la fotografía termina por convertirse en medida última de lo bello. Así, aquello que es bello terminará siendo aquello merecedor de ser fotografiado. Aquello que por su belleza hace detener nuestra mirada cuando caminamos es aquello que queremos capturar y almacenar o compartir en un instante en las redes. Nos acostumbramos así a ciertas luces o momentos del día⁴ que son en sí bellos porque los hemos visto retratados en fotografías hasta el hartazgo.

Sin embargo, acostumbrarnos a tales parámetros puede resultar peligroso. En primera instancia, porque el parámetro de lo bello termina por extenderse desde la naturaleza hacia los humanos, desde las ideas hacia la realidad. Transformando la realidad en algo ficticio, las fotografías retocadas promueven una idea de lo bello que resulta siempre inalcanzable. Así, en la era de la modernidad las fotografías, volviéndose inevitables -pensemos en la cantidad de imágenes publicitarias que diariamente nos rodean- llevan al deseo de un cuerpo idealizado, de una cara geométricamente perfecta, de un ser humano fotográficamente bello. A su vez, como bien señala Sontag (2016), la costumbre de observar la realidad y establecer la belleza mediante las fotografías, lejos de acercarnos termina por enajenarnos de ella. Ya no existe una experiencia estética directa entre sujeto observador y naturaleza observada, sino que toda experiencia estética se encuentra ahora mediada por un tercer objeto: la cámara. Y con esta mediación, “las fotografías crean lo bello y -tras generaciones de hacer fotografías- lo desgastan” (Sontag, 2016: p. 89). La experiencia estética mediada por la fotografía nos enajena de la relación directa con la naturaleza y así, todo lo auténtico y original, todo el carácter de “aura” de la realidad se pierde en su constante e inacabable reproducción.

El esteticismo de la política: convirtiendo en cotidiano lo horrible

En el vértice del proceso de enajenación de la realidad, la experiencia estética moderna llegaría a culminar en lo que Benjamin (2007) denominó como “esteticismo de

⁴ Pensemos, por ejemplo, en la “golden hour” (hora de oro), término del campo fotográfico extendido a la vida cotidiana usado para describir un momento (o luz) determinado del día -cuando comienza a caer el sol- en el que la realidad toma un color “dorado” que pareciera embellecer todo lo que nos rodea. Dicho parámetro de belleza no es algo inmanente a aquella luz particular sino que, muy por el contrario, surge del acostumbramiento a ciertos parámetros de belleza naturalizados por las fotografías.

la política”. Tal como lo estudió -y vivió- Benjamin, mediante el esteticismo de la política el fascismo lograría organizar a masas recientemente proletarizadas sin cambiar las condiciones de propiedad que estas mismas se proponían eliminar (Benjamin, 2007). Así, como señala Benjamin (2007), el fascismo encontraría su salvación en que las masas logren organizarse, pero sin hacer valer sus derechos en el camino. Para lograr dicho cometido, la guerra se presentaría como el medio por excelencia para dar una meta a las masas, permitiendo al mismo tiempo conservar las condiciones de la propiedad dadas. En consecuencia, el esteticismo de la política culminaría en el enaltecimiento de la guerra como medida última de lo bello. En este pasaje, se lograría hacer de la guerra el arte, de lo atroz lo bello. Como señala Benjamin (2007), mediante el esteticismo de la política, la humanidad se ha convertido en espectáculo de sí misma y, así, “su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden” (Benjamin, 2007: p.20).

Respecto a la fotografía, Sontag (2016) sostiene que, aunque en ella sean retratados eventos políticos o históricos, esta no es capaz de generar efectos morales sobre el individuo por sí sola. Aquello que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por las fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin ella, las fotografías más trágicas de la historia -pensemos en fotografías de campos de concentración o de guerras como Vietnam- serían vividas como irreales, lejanas, desmoralizadoras. En este sentido, si bien Sontag (2016) argumenta que un acontecimiento histórico conocido mediante fotografías sin dudas adquiere un mayor nivel de realidad⁵, también sostiene que mediante una exposición constante a las mismas, los acontecimientos retratados terminan por perder esa realidad apenas adquirida. Así, la inagotable variedad de fotografías de la miseria y la desigualdad ha logrado convertir en cotidiano lo horrible, familiar lo atroz, remoto e inevitable lo injusto. Lejos de movernos al cambio mediante la indignación por lo atroz, la fotografía nos relega al campo de la inacción retratando injusticias que se nos presentan como inevitables.

Para Sontag (2016), los mejores estudios de fotografía fueron realizados por moralistas -marxistas o aspirantes marxistas- “fascinados por las fotografías pero

⁵ Se nos hacen mucho más presentes y viscerales -no sólo por su cercanía histórica sino por las imágenes visuales que de ellas tenemos (el show del horror mediático de la posdictadura y las múltiples representaciones cinematográficas)- las atrocidades cometidas por la última dictadura cívico-militar que aquellas ocurridas, por ejemplo, durante la campaña del desierto.

turbados por el embellecimiento que proponen inexorablemente” (Sontag, 2016: p. 110). Este habría sido justamente el caso de Benjamin, para quien la cámara habría sido un objeto incapaz de fotografiar la realidad sin transformarla en ese mismo movimiento. Mediante lo que el filósofo denominó esteticismo de la política, la cámara “ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de una manera estilizada, técnicamente perfecta, en objeto placentero.” (Sontag, 2016: p. 110). Lo político, lo atroz, se vuelve estético, bello, y así la capacidad de transformar la realidad se vuelve ilusoria.

Sin ir más lejos, la fotografía presentada en la portada de este trabajo da cuenta de algunas de las mejores obras del esteticismo de la política. Robert Capa⁶, autor de la fotografía aquí presentada, fue quizás uno de los fotoperiodistas más reconocidos del siglo XX. Como corresponsal gráfico de guerra retrató diferentes conflictos: la Guerra Civil Española -donde fallecería primero Gerda Pohorylle-, la Segunda Guerra sino-japonesa, los principales escenarios bélicos de la Segunda Guerra Mundial y, por último, la Primera Guerra de Indochina donde finalmente terminaría muriendo Friedmann tras pisar una mina. Volviendo a la fotografía de la portada, la frase de Sontag se vuelve innegable. Mediante la cámara, Capa logra capturar de forma casi estéticamente perfecta la triste tragedia de la Guerra Civil Española y, devolviéndole la mirada a aquellxs niñxs abandonadxs en la calle, aquello que en nosotrxs prevalece es ante todo, todo “lo bello” de la fotografía tomada.

En este creciente esteticismo de la política, fotografiar se vuelve cada vez más un acto de no intervención, porque quien opta por registrar un evento, no puede hacerlo sin permanecer al margen del mismo (Sontag, 2016). Claro ejemplo de la no intervención fotográfica resulta de “Muerte de un miliciano republicano”⁷, por Robert Capa:

⁶ Robert Capa fue el pseudónimo adoptado por Endre Ernő Friedmann y Gerta Pohorylle (mayormente conocida como Gerda Taro), quienes retrataron diversos conflictos bélicos en forma conjunta bajo dicho nombre.

⁷ “Muerte de un miliciano republicano” es una de las fotografías más reconocidas de la Guerra Civil Española. Tomada por Robert Capa el 5 de septiembre de 1936 en la provincia de Córdoba, la imagen captura la muerte de un miliciano anarquista en el momento exacto en que es golpeado por una bala.

Foto 02.



En situaciones límite en las que se debe optar entre vida y fotografía, el fotógrafo -en este caso Capa- opta por la fotografía. De todas formas, la supuesta no intervención sigue siendo un acto de participación. Participar desde la distancia, significa de algún modo alentar aquello que está ocurriendo. La no intervención, el registrar un evento supone entonces optar por una pasividad cómplice del acontecimiento. Significa permanecer en las líneas, animando aquello que ocurre por lo menos hasta que la imagen perfecta haya sido capturada (Sontag, 2016). Aquí, la muerte del miliciano se presenta para el fotógrafo no más que como un medio para un mayor fin: la captura de una imagen histórica. Con ello el esteticismo político, el hacer de la guerra arte, se vuelve una realidad cada vez más inquietante.

Según Sontag (2016) los moralistas creerían poder revertir tal situación salvando a la imagen mediante las palabras. Así, en un intento de hacer frente al esteticismo político, Benjamin (2007) propondría en oposición directa a este la “politización del arte”.

Para el caso de la fotografía, como señala Sontag (2016), Benjamin creía que agregando un pie debajo de la fotografía se podría “rescatarla de las rapiñas del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario”. Empero, para Sontag (2016) la lucha contra el esteticismo de la política se convierte cada día más en una batalla perdida. Desde su punto de vista, los moralistas exigen a la fotografía algo que dicho medio es incapaz de hacer: hablar. Para la autora, viviendo en una sociedad de consumo, aún la obra mejor intencionada y más atinadamente titulada por su fotógrafo da por resultado el descubrimiento de la belleza. Es que lo que ha logrado la fotografía es reducir cualquier objeto o experiencia del mundo a un artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. Así, las personas se convierten en consumidores de la realidad; y la tendencia estetizante de la fotografía, neutralizando la angustia de las experiencias más atroces, termina por reducir la propia realidad a fragmentos, miniaturas, fotogramas distantes. La historia termina por convertirse en un espectáculo más que en un pasado vivido de forma colectiva y los sujetos se convierten en observadores pasivos de la realidad. De este modo, como bien señala Sontag (2016): El realismo de la fotografía crea una confusión acerca de lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto y largo plazo) sensorialmente estimulante (Sontag, 2016: 112).

Conclusiones

Llegados aquí, podemos ver que los cambios en la experiencia estética en la época de la reproductibilidad técnica han sido verdaderamente profundos. Los pronósticos de Benjamin no sólo han sido acertados, sino que la realidad actual ha llegado al punto de excederlos. Viviendo en una etapa de la modernidad en la que el futuro avanza tan rápidamente que vuelve al presente en meros instantes en pasado, la experiencia estética estática del “aquí y ahora” de antaño ha terminado por sucumbir irremediablemente ante el dinamismo de la acumulación consumista. A diferencia de la anterior, la experiencia estética en tiempos modernos, gracias -o por culpa de- el avance de la reproductibilidad técnica ha perdido todo carácter de autenticidad que solía caracterizarla. Asimismo, resultando moralmente analgésica, la fotografía ha logrado virtuosamente enajenarnos de la realidad y, mediando nuestra experiencia con ella, ha vuelto el esteticismo político que tanto preocupaba a Benjamin una realidad cuasi imperceptible. Ante estas circunstancias,

la politización del arte tan proclamada por el filósofo -en cualquier forma que pueda esta adoptar- se manifiesta cada vez más imperiosamente necesaria.

·Referencia bibliográfica

- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*, trad. Millanes. España: PRE-TEXTOS, 2013.
- Benjamin, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. Murena y Vogelmann, Terramar Ediciones, Bs. As., 2007.
- Giddens, A. (1999). *Consecuencias de la modernidad*. Editorial Alianza.
- Rosa, H. (2011). *Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada*. Vol. 25 Núm. 1 (2011): Persona y Sociedad, 2011.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*, trad. Gardini, Debolsillo, Bs. As., 2016.

·Material fotográfico

- Capa, R. (1936). Muerte de un miliciano republicano. [Fotografía].
<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/death-loyalist-militiaman-muerte-miliciano-republicano>
- Capa, R. (1937). Bilbao, mayo 1937. [Fotografía].
<https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/bilbao-mayo-1937>