



UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

XIV Jornadas de la Carrera de Sociología
Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires
1 al 5 de noviembre 2021

EJE 6 | MESA 178 | Silvia Pérez Fernández, Cora Gamarnik
Fotografía, sociología y ciencias sociales

PONENCIA 145

Atget, el lugar del crimen y la experiencia moderna como documento

AUTORES:

Sofía Robiolio Bose (sofiarobiolio@gmail.com) Facultad de Cs. Sociales, UBA
Joaquín Balbi (balbi.joaquin97@gmail.com) Facultad de Cs. Sociales, UBA

Plan de trabajo

Tema: Sociología de la cultura y del arte. Campo fotográfico: fotografía documental

Título: Atget, el lugar del crimen y la experiencia moderna como documento

Pregunta-problema: ¿Hay, en la fotografía documental de Eugene Atget, una impronta subjetiva innovadora que testimonie una experiencia de extrañamiento en relación a la ciudad durante el proceso de modernización entre 1898 y 1927? ¿Pueden considerarse dichas fotografías como un documento de la atrofia de la experiencia y/o de una nueva experiencia?

Resumen: En el marco del seminario de investigación Fotografía y Sociología, nos propusimos indagar acerca de la experiencia moderna a partir de la lectura que hace Walter Benjamin de las fotografías documentales de Eugène Atget a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Nos propusimos dar cuenta de la relevancia de la impronta subjetiva de Atget en sus fotografías documentales. Además, analizamos si dicha impronta permite esbozar un testimonio plausible del proceso de modernización en la ciudad de París desde el concepto de extrañamiento de Walter Benjamin; así como de sus lecturas sobre la técnica fotográfica; sus comentarios sobre la experiencia poética de Baudelaire y su teoría de la traducción.

Palabras claves: extrañamiento, experiencia vivida, documento, París, modernidad, ciudad.

“Atget, el lugar del crimen y la experiencia moderna como documento”

“Lo que nos embriagó aquí era esto: el sentimiento de participar, de hacer la experiencia de una potencia común, inasignable y pasajera y pasajeramente invulnerable. Invulnerable puesto que la alegría que aureolaba cada momento, cada gesto y cada encuentro *jamás* nos podría ser retirada”

Comité invisible – A nuestros amigos

“La crisis de la presencia es la experiencia donde colapsa la realidad, y nosotros con ella.”

Amador Fernandez Savater – La crisis de la presencia. Una lectura de Tiqqun

Introducción:

Una vez que el progreso de la técnica fotográfica permitió expandir su práctica a otros ámbitos sociales, la fotografía de estudio y, en particular, el retrato, pasaron a un segundo plano. A finales del siglo XIX surgió la fotografía documental que tuvo a la cuestión social de fondo. John Thomson, en Londres, fotografiaba la *street life*; Jacob Riis, en Nueva York, a la *otra mitad*; Lewis Hine, en el campo estadounidense, registraba a los niños que trabajan en fábricas. Lo que estaba detrás de las fotografías consideradas como documentos era la profunda creencia en que lo que mostraban las imágenes era verdadero y quienes las manipulaban consideraban que lo que se mostraba en las fotografías existía realmente. Estos fotógrafos, por lo general burgueses y sensibles, entendían que la fotografía permitía ayudar a la cuestión social si era acoplada a la investigación periodística. Representaron un primer encuentro entre: el fotógrafo que observa la realidad; la cámara y la técnica; y un mundo exterior habitado pasible de ser registrado.

Mientras que en Nueva York y Londres los inmigrantes, los obreros, los niños trabajadores y las condiciones de pobreza y hacinamiento fueron varios de los escenarios registrados, en Francia, la fotografía documental y social no se desarrolló hasta después de 1914. Por motivo de una legislación vigente hasta 1890, estaba prohibido tomar fotografías en la vía pública sin autorización. Sin embargo, el fotógrafo Eugène Atget registró, desde 1890, numerosos oficios parisienses. A partir de esa década, la importancia de la fotografía documental se expandió por toda Europa y Estados Unidos. En el V° Congreso Internacional de Fotografía en Bruselas en 1910, el documento se definió como una imagen “que debe poder ser utilizada para estudios de naturaleza diversa... La belleza de la fotografía aquí es secundaria. Basta con que la imagen sea muy nítida, abundante en

detalles y tratada con cuidado para que resista el mayor tiempo posible a los estragos del tiempo” (citado en Nesbit, 1988, p. 110).

En este contexto comenzaron a fotografiarse no sólo escenas de obreros, inmigrantes y vidas en situaciones precarias, sino también la vida cotidiana de las clases más ricas y acomodadas, tanto de fotógrafos profesionales como aficionados; este fue el caso de Jacques Henri Lartigue. Por este motivo, más allá de la definición del documento en tanto testimonio válido de la realidad, “lejos de ser un documento absolutamente neutro, lejos de introducir una nueva norma de verdad en la documentación social, la fotografía sigue siendo, como la palabra y el lápiz, un utensilio con potencialidades de expresión múltiples y variadas.” (McCauley, 198, p. 70).

En París, Eugène Atget fotografió la ciudad justo después del proceso de urbanización llevado a cabo por Haussman durante el Segundo Imperio. Desde que comenzó su carrera como fotógrafo trabajó para organismos oficiales para quienes realizó diversas series: París pintoresco (1898-1900), El viejo París (1898), El arte en el viejo París (1900), La topografía del viejo París (1901) y París Pintoresco (1910). Su estudio tenía colgado en la puerta un cartel que decía: “Documentos para artistas”. La mayor parte de su obra documental fue recuperada por artistas surrealistas, que vieron en ella un gran componente artístico. Molly Nesbit (1988) comenta sobre las *Ombelles* (las umbelas, antes de 1900) que “...como la mayoría de los documentos de Atget, funcionaba doblemente. A veces, en la fotografía, las mismas formas cumplen funciones diferentes, según las miradas.” (Nesbit, 1988, p. 112). Fue, de hecho, Berenice Abbot, fotógrafa estadounidense y ayudante de Man Ray, quien tomó la última fotografía de Atget y salvó sus archivos luego de su muerte. En 1930 se publicó una colección de sus fotografías: *Atget, photographie de Paris*.

Durante toda su carrera, Atget elaboró documentos que tuvieron una utilización muy flexible. Entre 1898 y 1927, año en el que falleció, registró una enorme cantidad de escenas poéticas de la vida cotidiana de París y sus alrededores con una clara impronta subjetiva. Como expresa Walker Evans: “Su característica general es una comprensión lírica de la calle, la observación adiestrada, un gusto especial por la pátina y ojo para el detalle. Y, por encima de todo, reina una poesía que no es «la poesía de la calle» o «la poesía de París», sino la proyección de su persona”. (Colorado Nante, 2012).

El registro de la realidad no está, entonces, exento de la subjetividad del autor de la fotografía que se esconde tras el visor de la cámara. En particular, Atget utilizó siempre la misma cámara de cajón 18x24, llevando su trípode. Es decir, caminaba por la ciudad de París cargando alrededor de veinte kilogramos. Murió dejando aproximadamente 8500 fotografías. Atget puede considerarse -y muchos lo hacen- un documentalista de la vida cotidiana parisienne: el componente temático está encuadrado por su impronta personal -

aunque nunca acabada ni conclusa y siempre en movimiento-, que enaltece ciertos detalles y desprecia otros; de vidas biográficas y sentidos comunes con distintos acercamientos estéticos a dicha realidad.

En esta línea, Marshall Berman [1981] (1991) define a la modernidad como un conjunto de experiencias vitales: del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida. Dicha experiencia atraviesa y une a toda la humanidad que, sin embargo, está desunida y “nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia.” (p. 1). Esta atmósfera ambigua había ya sido descrita por Marx, tanto en los Manuscritos de 1844 en relación al enajenamiento del hombre, así como el hecho de que, en el desarrollo de las fuerzas productivas, “todo lo sólido se desvanece en el aire” en tanto que hay una destrucción y un desarraigo de la personalidad constantes. Esto se exacerbó hacia fines del siglo XIX: tanto Nietzsche con la desvalorización de los valores, así como Weber y la despersonalización de la burocracia en su condición de “jaula de hierro” lo hicieron notar. En esta línea Martin Jay se pregunta ¿cuándo fue que algo llamado experiencia entró en crisis? Y alude al hecho de que el deterioro de dicha experiencia es un “implícito sentido de pérdida de algo que alguna vez existió y que ha sido seriamente dañado, si no es que totalmente destruido en la actualidad.” (Jay, 1999, p. 19)

En el capitalismo tardío que Jonhattan Crary rotula “capitalismo del 24/7”, su mayor temor es la imposibilidad de habitar el mundo de manera compartida. El siglo XXI es un siglo dominado por las pantallas que se han vuelto, hasta tal punto, parte de nuestra corporeidad cotidiana. “El mundo 24/7 socava de manera constante toda distinción entre día y noche, luz y oscuridad, acción y reposo. es una zona de inestabilidad, de amnesia, de aquello que destruye la posibilidad de la experiencia.” (Crary, 2015, p. 43). Hay una atrofia constante de la experiencia compartida, a la vez que se inhibe la experiencia visual de la realidad ciudadana mientras cada uno está absorto en sus celulares y pantallas individuales. “Un efecto de esta imposición de un modelo de entrada/salida es la homogeneización de la experiencia interna y el contenido de las redes de comunicación y una reducción no problemática de la vida mental, amorfa e infinita, al formato digital. (Crary, 2015, p. 121).

Es por esto que nos parece fundamental ahondar en el surgimiento de esta experiencia cada vez más atrofiada. El extrañamiento del individuo parece constituirse a finales del siglo XIX con el surgimiento del público y la preocupación por la multitud, la propaganda, la publicidad y, más adelante, en el siglo XX, la televisión y el desarrollo de la sociedad de consumo. Por este motivo, pensamos que es relevante testimoniar, a partir de un análisis de fotografías que pudieron dar cuenta de dicha realidad, uno de los primeros esbozos visibles

de esta experiencia resquebrajada. Eugène Atget documentó, de manera poética, el cambio de una época, una transformación en la sensibilidad. En este sentido, Walter Benjamin nos parece un autor crucial por sus aportes, lecturas e interpretaciones, para intentar esbozar esta experiencia que él mismo se encargó de hacer notar.

Esperamos poder aportar al campo de conocimiento un abordaje que contemple la sensibilidad actual contemporánea. Como estudiantes de sociología, hijos del capitalismo tardío y habiendo visto nacer este capitalismo 24/7, nos parece fundamental profundizar en la problemática del extrañamiento que, percibimos, conduce a un individualismo cada vez más atroz, incapaz de construir experiencias compartidas. Analizar los aportes documentales de Atget en conjunto con las lecturas de textos de Walter Benjamin es, quizás, un acto de resistencia que permite vislumbrar nuevos horizontes de posibilidades para así encaminarnos hacia vínculos más afectivos.

Objetivos

Nuestro objetivo es analizar la nueva experiencia de la modernidad en París luego del proceso de urbanización llevado a cabo por Haussmann desde la fotografía documental de Eugene Atget entre 1898 y 1927 y su recuperación por parte de Walter Benjamin. Partimos del supuesto de que Atget añadió un componente estético subjetivo a la composición temática de sus registros y esto es justamente lo que nos permite percibir la sensibilidad de la nueva experiencia moderna. En particular, nos interesa: 1) describir, sucintamente, la impronta subjetiva y el desarrollo de un estilo propio en el campo de la fotografía documental de Eugene Atget en el contexto del proceso de modernización; 2) Esbozar indicios de la experiencia moderna en la ciudad parisina a partir de los textos de Walter Benjamin en relación a: i) la técnica fotográfica y los comentarios sobre la fotografía de Atget; ii) su descripción de la experiencia poética en Baudelaire; iii) su teoría de la traducción.

Metodología

Este trabajo es una investigación descriptiva con un abordaje teórico-epistemológico. Las fotografías de la ciudad de París por parte de Eugene Atget son testimonio, luego del proceso de urbanización proyectado por Haussmann, del desarrollo de la metrópoli

moderna y el surgimiento de nuevas personalidades. Los textos de Walter Benjamin en relación a la técnica fotográfica; sus comentarios sobre la fotografía de Atget; su descripción de la experiencia poética en Baudelaire; y su teoría de la traducción, permiten abordar y rodear a las fotografías de la ciudad como testimonio de una nueva experiencia moderna tanto en lo visual como en lo discursivo. De este modo, la metrópoli y las personalidades que ella engendra devienen protagonistas y son, de hecho, puntos de aplicación del *click* de la cámara de Atget.

Según la argumentación de Kossoy, los elementos constitutivos de la fotografía consisten en el asunto -contenido que se desea mostrar en las imágenes-, el fotógrafo -registra y es parte del proceso de captar un fragmento del mundo exterior-, y la tecnología -maquinaria y técnicas utilizadas para la obtención del registro-. Los contenidos registrados por Atget son la ciudad de París, sus calles, su modernización, a la vez que sus personajes, muchos de ellos vistos como marginales.

Con respecto a las dimensiones espacio-tiempo, las fotografías de Atget captan la ciudad de París, Francia, entre los años 1890 y 1927, en la cual se sucedieron cambios drásticos en términos urbanos, sociales y culturales. Si bien Atget fotografió la ciudad y sus personajes para luego vender estas fotografías a artistas, dejando en claro su carácter mercantil; “el registro visual documenta, por otro lado, la propia actitud del fotógrafo frente a la realidad; su estado de espíritu y su ideología acaban transparentándose en sus imágenes” (Kossoy, 2001, p. 35-36). Lo que hace tan especial el trabajo de Atget es su sensibilidad al momento de ver la ciudad de París con una clara impronta estética personal.

Si bien al momento en que surgió la fotografía se creía que ellas representaban tal cual la realidad, “el tema es captado a través de una atmósfera cuidadosamente arquitectada” (Kossoy, 2001, p.40). Con respecto a la tecnología utilizada, Atget ejecutó sus fotografías con una cámara de cajón 18x24, que cargaba junto a su trípode y le impedía tomar fotos espontáneas: “el tipo de negativo de placa empleado por Atget era de muy baja sensibilidad, por lo que los tiempos de obturación eran bastante largos” (Colorado Nante, 2012), sus retratos requerían de muchísima paciencia y largos intervalos de inmovilidad para que pudieran verse nítidamente.

Por este motivo, decidimos seleccionar una serie de fotografías de Eugene Atget de la ciudad de París tomadas de fuentes secundarias que recogimos de distintas revistas de internet y nos parecieron pertinentes en relación a nuestros intereses y preocupaciones. Kossoy (2001) afirma que “la imagen de lo real retenida por la fotografía (cuando se la preserva o reproduce) provee el testimonio visual y material de los hechos a los espectadores ausentes de la escena” (Kossoy, 2001, p.30). Pero, además de que las fotografías de Atget nos sirvan de documentos que testimonian el proceso de modernización de París, sus retratos nos devuelven una sensación rara, un extrañamiento

del entorno, tal como lo expresa Benjamin. Al contemplarlas, las fotografías nos interpelan, nos hablan, nos hacen surgir cuestiones, tales como: ¿Qué es esa ciudad moderna que se nos aparece como extraña y ajena, al mismo tiempo que ella no deja de ser un producto de la creatividad y trabajo humano? ¿Quién fotografía? ¿Quién nos mira si no hay personas en las fotografías? ¿Qué mirada nos devuelve esa ciudad aparentemente vacía?

Una *pequeña* lectura benjaminiana de la fotografía en la Modernidad

Walter Benjamin no tardó en darse cuenta de las implicancias de la nueva técnica que revolucionaría a la sociedad del siglo XX: desde la medicina, la biología y la criminología, hasta la propaganda política y la publicidad, la fotografía podía ser considerada una obra de arte que suscitaba emociones o bien una herramienta de convencimiento. Arma de doble filo, podía ser muy beneficiosa o muy dañina. En *Pequeña historia de la fotografía* [1931] (2007) primero y, unos años más tarde, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936] (2007) Benjamin describió los trabajos de los fotógrafos de vanguardia y también el rol del fotógrafo documentalista en general que consistía en detallar y vender imágenes del mundo:

“La cualidad primordial del documento consiste, por definición, en saber mostrar. Y la insistencia de Benjamin sobre todo lo que es exhibición en el mundo moderno le permite dar cuenta de un fenómeno cultural más amplio, la tendencia a considerar el documento como la imagen moderna por excelencia (Nesbit, 1988, p.112).

A partir del desarrollo cada vez más acelerado de la técnica a finales del siglo XIX, observa un cambio de la función del arte en la sociedad. Las obras de arte pierden su “aura” y su valor cultural, mientras que se realza su valor de exhibición. El aura es la “irrepetible aparición de una lejanía” (Benjamin, [1931] (2017), p. 193) y la amenaza de la experiencia aurática se debe al aumento acelerado de lo que denomina *shocks* traumáticos, producto de la recepción continua de estímulos en la vida cotidiana y de lo cual hablaremos más adelante.

En este contexto, la cámara fotográfica tiene una impronta importantísima. “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia.” (Benjamin, [1931], p. 186) . Benjamin considera que Atget fue el primero en limpiar la antigua atmósfera del retrato, caracterizada por la presencia de una persona que le otorgaba la experiencia aurática. En la fotografía convencional aparecía algo nuevo y especial, una llamada a un momento anterior; había en

ella: “algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo.” (Benjamin, [1931] (2017), p. 185). Sin embargo, Atget fue el primero que liberó a la fotografía del aura: quitó a las personas en el estudio y salió a fotografiar las calles solitarias.

Atget otorga imágenes particulares de la ciudad y las calles parisinas: “las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se lo fotografía a causa de los indicios. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico” (Benjamin, [1936], 2007, p. 159). Lo que constituyen las pruebas del proceso histórico en la fotografía de Atget es justamente el registro de la ciudad por sí sola, más allá de las personas. Lo que asemeja a la ciudad con el lugar del crimen es un vacío en el que se traducen indicios de un misterio. La condición de posibilidad de la innovación de Atget es entonces, por un lado, el progreso técnico de la fotografía que le permite salir con su cámara (por más pesada que sea); y, por el otro, el proceso de urbanización que constituye su composición temática. En este preciso momento, se abandona la fotografía de retrato que, en última instancia, mantenía a los individuos como el punto de aplicación del *cliché*. Fue así, de hecho, cómo se difundió en primera instancia. Como un documento que permitía objetivar fenómenos humanos: desde las disciplinas, las ciencias y la criminología. El objeto seguía siendo los individuos. Pero una vez que Atget salió a las calles y fotografió la ciudad, la mirada dejó de estar puesta sobre los humanos:

“No es que estén esos lugares solitarios, sino que carecen de animación; en tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino. En estos logros prepara la fotografía surrealista un extrañamiento saludable entre hombre y mundo entorno. A la mirada políticamente educada le deja libre el campo en que todas las intimidades favorecen la clarificación del detalle.” (Benjamin, 2007, p.194)



Eugene Atget
Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève (22.0 x 18.0 cm), 1898.
BNF, Estampes et Photographie

¿De qué habla Walter Benjamin cuando menciona este “extrañamiento saludable entre hombre y mundo entorno”? ¿Qué sucede en la transición entre el retrato en el estudio o a domicilio y el registro de las calles vacías? ¿Es la ciudad un nuevo protagonista en la modernidad? Y, si lo es, ¿cómo se relaciona el sujeto moderno con ella? ¿Qué lugar comienza a ocupar en ella y con ella?

Las fotos, las palabras y *Algunos temas sobre Baudelaire*

Hormigueante ciudad, llena de sueños,
Donde el espectro en pleno Día agarra al transeúnte!
Los misterios rezuman por todas partes como las savias
En los canales estrechos del coloso poderoso.

(Baudelaire,
“Los siete ancianos”
dedicado a Victor Hugo)

En *Las flores del mal*, Charles Baudelaire dibuja los paisajes de la modernización en Francia. En la metrópoli compuesta por calles y misteriosos pasajes, por personalidades

rimbombantes e individuos marginales, se vislumbran algunos de los aspectos que terminarán siendo moneda corriente en la posteridad. La ciudad, desbordada de multitudes por momentos y vacía por otros, denota soledad y *spleen*, es decir, melancolía.

Benjamin, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, argumenta que hay, desde finales del siglo XIX, una especie de competencia histórica entre las distintas formas de comunicación entre la narración, los periódicos y el cine. En la creciente separación entre objeto y sujeto, entre individuo y entorno, los periódicos excluyen la información del campo de la experiencia produciendo una sustitución del relato por la información y la información por la “sensación”. En dicha sustitución, la recepción de información homogeneizada, desprovista de cualquier acercamiento o huella subjetiva, produce una atrofia progresiva de la experiencia.

Benjamin describe que, según la teoría psicoanalítica de Freud, los *shocks* son estímulos traumáticos. La función de la conciencia sería actuar en defensa de su constante amenaza a partir de la sistematización de los estímulos en recuerdos, de manera tal que permiten disolver las impresiones espontáneas. En este sentido, la *memoria involuntaria* es lo que no fue vivido expresa y conscientemente, es decir, no fue una “experiencia vivida”. Entonces, cuando el *shock* es captado por la conciencia (en su función protectora) genera la “experiencia vivida” en sentido estricto y le quita su carácter de acontecimiento (de impresión). Las impresiones son sorpresas y el recuerdo es imprescindible para organizar la recepción del estímulo. Según Benjamin, la experiencia poética es justamente la de la recepción del *shock* capturada y detenida por la conciencia, convirtiéndola en “experiencia vivida” e introduciéndola en el recuerdo consciente. Por eso:

“la poesía lírica podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en regla. De una poesía de este tipo debería esperarse un alto grado de conciencia; además debería sugerir la idea de un plan en marcha en su composición. Ello se adapta perfectamente a la poesía de Baudelaire (...)” (Benjamin, s.f., p. 7).

Cuando Baudelaire escribe “no describe la población ni la ciudad y justamente esta renuncia le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra. Su multitud es siempre la de la metrópoli; su París es siempre superpoblada” (Benjamin, s.f., p. 13). En “Muchedumbres”, en *Spleen de Paris*, Baudelaire describe a la multitud como la contracara de la soledad: “términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo”. La multitud es, entonces, el elemento fascinante de la metrópoli que, sin embargo, la torna hostil. De este modo se vislumbra una separación cada vez más nítida entre individuo-multitud, en tanto que al habitante, la multitud amorfa se le presenta como un *shock*.

En las calles de París “moverse en medio de esta masa era para el parisien algo natural”. Pero adentrarse en la multitud era también, inmiscuirse en una oleada de

individuos desconocidos movidos por sus propios intereses. De hecho Valery describe: “El habitante de las grandes ciudades vuelve a caer en un estado salvaje, es decir, en un estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de un sentir.” (Citado en Benjamin, s.f., p.20) El hecho de que se pasara a vivir en pensiones, habitaciones y pisos de manera individual, generó un *confort* que también aísla y, por otro lado, asemeja a sus usuarios en su mecanicismo.

Lo que Benjamin percibe en la obra de Baudelaire es que es testigo de la catástrofe propia de la modernidad: el concepto de experiencia, que lleva en sí elementos culturales, está irrevocablemente perdido. Por un lado se atrofia a partir del aislamiento y el creciente individualismo; y por el otro se desdibuja la diferencia, en la homogeneización de las costumbres, en la mecanización de los hábitos. Los elementos culturales descritos por Baudelaire buscan resaltar un tipo de experiencia compartida que intenta protegerse de su progresivo atrofiamiento.

Baudelaire toma como decisiva la experiencia de los empujones de la multitud. “He aquí la “experiencia vivida” a la cual Baudelaire le ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la “experiencia” del *shock*.” (Benjamin, s.f., p. 36). De este modo, Baudelaire describe la sensación de la modernidad, intentando buscar aliados que comprendan la sensación de *spleen*. Pero, a su vez, tira la toalla frente a la desolación que le provoca imaginar un horizonte futuro: se le ha caído el aura y no tiene fuerzas para recogerla. La “experiencia” del *shock* en la ciudad, enjambre de multitudes, de individuos absortos en trabajos y actitudes mecanizadas, no hace otra cosa que homogeneizar la experiencia y, difundiéndola, la repite inercialmente.

(...)

¡La Primavera adorable ha perdido su perfume!

*Y el Tiempo me engulle minuto tras minuto,
Como la nieve inmensa un cuerpo ya tieso;
Yo contemplo desde lo alto el globo en su redondez
Y no busco más el abrigo de una choza.*

Avalancha, ¿quieres arrastrarme en tu caída?
(Baudelaire, “El gusto de la nada”, 1859)



Eugene Atget
Cour du Dragon (18.1 x 21.2 cm), 1913.
George Eastman Museum, página en Flickr.

Atget: documentos de la “experiencia vivida”

El proceso a partir del cual la consciencia traduce el estímulo que recibe un individuo, de manera sorpresiva, a una “experiencia vivida” puede resultar útil para desarrollar una analogía con la fotografía. Como la conciencia capta el estímulo, deteniéndolo y convirtiéndolo en experiencia vivida, la cámara captura un espacio y un instante único, a partir de una mirada inconsciente, y lo torna registro. De modo tal que, dando “muerte al autor” y desprendiéndonos de la subjetividad del fotógrafo, más allá de sus intenciones conscientes e inconscientes, podemos tomar las fotografías de Atget como la traducción de la experiencia moderna de la ciudad en testimonio.

De hecho, casi al final de *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin hace énfasis en el valor preponderante que toma la visión por sobre el oído en las grandes ciudades recuperando a Simmel. La causa principal son los vehículos públicos ya que antes de su aparición: “la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra” (citado

en Benjamin, s.f., p. 33). La fotografía es, en sus inicios, partícipe y protagonista en este proceso a partir del cual el sentido de la vista se vuelve hegemónico. En este desplazamiento, la mirada toma otra significación:

“Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. “La perceptibilidad -dice Novalis- es una atención.” La perceptibilidad de la que habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.” (Benjamin, s.f., p.31)

El aura, entonces, es una relación entre quien mira y es, a la vez, mirado. Por un lado, un sujeto que mira; por el otro, un objeto -una cosa, la naturaleza u otra persona- desde el cual, puede percibirse o no una mirada. Por eso la percepción es una atención. “Dotar de capacidad de mirar” a una cosa es advertir su aura. Quien atiende a esa mirada, le otorga de alguna manera una subjetividad que le es propia. En este sentido, Benjamin considera que Atget fue el primero en limpiar la antigua atmósfera del retrato, caracterizada por la presencia de una persona que le otorgaba la experiencia aurática, ya que devolvía una mirada. Sin embargo, Atget liberó a la fotografía del aura: quitó a las personas en el estudio y salió a fotografiar las calles solitarias, desmaquillando la realidad: prostitutas, obreros y personajes marginales.

Es en este sentido que el registro de la ciudad devuelve el lugar del crimen: vacío pero con indicios, retorna de alguna manera a los espacios despojados de individuos, señalándolo como algo extraño. Es decir, con el creciente acostumbramiento de las multitudes, las calles vacías se muestran como un entorno ajeno. Baudelaire respira esta nueva atmósfera, que devuelve una mirada solitaria: “Se podría decir que tanto más subyugante es una mirada cuanto más profunda es la ausencia de quien la mira. En ojos que se limitan a reflejar esta ausencia permanece intacta. Justamente debido a que esos ojos no conocen lejanía” (Benjamin, s.f., p. 32). Podríamos decir que la ciudad sí devuelve una mirada. Las calles desiertas son, de alguna manera, un nuevo protagonista pasible de ser fotografiado que, en la ausencia de personas, denotan una nueva constante en el habitante de la metrópoli: la soledad.

Fotografía y traducción

Ahora bien, en *Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de las cosas*, Benjamin distingue el lenguaje humano del de las cosas, descentrando la conciencia humana. Siguiendo el derrotero de Nietzsche a partir del cual el lenguaje humano no es otra cosa que metáfora, da otra vuelta de tuerca y le otorga a la naturaleza y a las cosas una expresión que les es propia. Las cosas, para poder ser nombradas, tienen que manifestarse. El lenguaje es siempre-ya traducción en tanto que nombra la manifestación de otro lenguaje, distinto al humano. En este sentido, la ciudad tiene un lenguaje propio al cual Atget accede porque se le manifiesta. La fotografía es, quizás, otra manera de dar cuenta de la existencia de un lenguaje distinto al de las palabras, es decir, otra manera de traducir. "La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia." (Benjamin, [1931], p. 186).

El desplazamiento que se produce en el pasaje de la fotografía de retrato al de la ciudad es el testimonio del nacimiento, quizás, de una "experiencia vivida" de la ciudad. Al principio es extraña, ajena, misteriosa y parece ser el lugar de un crimen. En el retrato, los ojos de la persona fotografiada devuelven la mirada. ¿Qué es lo que devuelven las calles vacías de una ciudad? Hay un proceso de despersonalización en tanto que pérdida de la experiencia individual y colectiva. En simultáneo, los periódicos sustituyen el antiguo relato por la información y la información por la "sensación", reflejando la atrofia de la experiencia. Estas formas se separan de la narración que se encarna en la vida del autor para proporcionar lo acontecido como experiencia.



Eutene Atget
Maison d'André Chenier. Rue de Cléry (22.0 x 17,5 cm), 1907
George Eastman Museum. Página de Flickr.

La fotografía de Atget podría, en algún punto, estar saldando la ruptura de la sustitución de la experiencia por la sensación, su clara impronta subjetiva permite a sus “observadores” -al igual que los lectores a quienes se dirige Baudelaire- comprender y experimentar desde otra posición lo que él registra al recorrer la ciudad y observarla detalladamente. Es decir, sus fotografías son pasibles de estremecer o suscitar una emoción en los observadores que “prefieren los placeres sensibles y están entregados al *spleen*, que anula el interés y la receptividad” (Benjamin, s.f., p. 2). Es decir, invitan a percibir el registro de la metrópoli no como mera documentación de la realidad que contiene información, sino como una experiencia vivida por el fotógrafo. En esta invitación, la experiencia deviene compartida.

Ahora bien, en la ciudad, que no tiene ojos que devuelvan una mirada a la cámara, más bien un paisaje amorfo, extraño, desconocido y misterioso, ¿cuál es la experiencia compartida? La ciudad, como nuevo punto de aplicación del “click” abre el campo a una existencia extrañada. Según Collingwood B. Selby, hay en la traducción de Benjamin una

figura positiva del lenguaje si se la considera como "llamada". El nombre que se le da a esa naturaleza inaprensible que, sin embargo, se nos manifiesta, alude a la cosa y la rodea para que pueda aparecer pero jamás logra decirla. El nombre puede considerarse una llamada o testimonio de un encuentro efímero entre los humanos y las cosas; como aquello que quedó de aquel "originario" encuentro irreproducible. De este modo, la fotografía es quizás una especie de llamada, anterior al nombre y, de ese modo, según otro lenguaje -distinto al de las palabras y más cercano al de las cosas- a esta nueva experiencia que prueba el individuo en relación a un entorno urbano que le es, todavía, desconocido.

Reflexiones finales

Pareciera ser que la desolada ciudad que nos muestra Atget no es otra cosa que la nueva experiencia de la modernidad, ya vislumbrada por personalidades como Boudelaire y luego recuperada en la posteridad por Benjamin. Esta experiencia mostrada sin tapujos, sin personas ni multitudes que pudieran hacernos caer en la ilusión de que vivimos acompañados, vinculados estrechamente los unos a los otros, con escucha, atención y empatía. Nos muestra una realidad desmaquillada. ¿Cuál es la diferencia entre ver la ciudad atestada de personas y verla vacía, si cuanto más multitudinarias se vuelven sus calles, más intensa y violenta se percibe la soledad? La ciudad vacía podría ser un esbozo de la sensación de extrañamiento que sentimos quienes vivimos en las grandes metrópolis. En la multitud se pierde la individualidad, arrasa cual avalancha con las diferencias y particularidades y las torna una masa amorfa, homogénea, incolora y desencantada. La multitud, en tanto que lo Uno y lo Mismo, no tiene ojos, no nos mira, no nos abraza; al contrario, nos empuja, nos insulta, nos hace sentir como obstáculos que obstruyen el camino al trabajo, a la rutina.

Observar las fotografías de Atget nos produce un extrañamiento del cual puede resultar algo positivo: un desocultamiento o un despertar del adormecimiento. La experiencia compartida nos permite dar cuenta de la degradación de los vínculos interpersonales, comunitarios; y un anhelo de su fortalecimiento. Observar las fotografías de Atget es mirar de frente, crudamente, el vacío existencial que quizás nunca podamos superar, vacío que es parte intrínseca de la experiencia humana. Vacío y soledad que no hacen más que agudizarse en la experiencia moderna de las grandes ciudades; y que quizás sólo podamos contrarrestar atreviéndonos a sumergirnos en otros caminos. Caminos más éticos, más profundos, en los cuales podamos ver no sólo un pasajero en trance al ver a una persona, sino, por el contrario, un universo único al que podamos preguntar, escuchar y descubrir, un universo desconocido que, sin embargo, convive a nuestro lado.

Bibliografía:

- Baudelaire, Charles (s.f.). *Las flores del mal*. Edición: Proyecto Espartaco.
- Baudelaire, Charles (s.f.). *El spleen de Paris*. Feedbooks
- Benjamin, Walter (s.f.). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Chile: Edición Electrónica de la Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS.
- Benjamin, Walter (2007). “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar Ediciones
- Benjamin, W. (1991) [1916]. “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. España: Taurus. Alfaguara. S.A.
- Berman, Marshall [1981] (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bibliothèque Nationale de France (BnF) (2007). *Atget, une rétrospective*
- Crary, Jonathan (2015). *24/7 El capitalismo tardío y el fin del sueño*. (1°ed) CABA: Paidós.
- Collingood-Selby, E. (1997). “La cita” (cap V) y “La traducción” (cap. VI) en *Walter Benjamin. La Lengua del Exilio* (1° Edición). Chile: ARCIS – LOM.
- Colorado Nantes, O. (2012). Eugene Atget, el documentador. Cd. De México: Oscar en Fotos. Recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2012/06/03/eugene-atget-el-primer-fotografo-moderno/>
- Jay, Martin (1999). “¿Está aún en crisis la experiencia? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Frankfurt” en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol. 43. N°176.
- Kossoy, Boris: *Fotografía e historia*, La marca, Buenos Aires, 2001.
- Nesbit, Molly (1988). “Fotografía, Arte y Modernidad (1910-1930)” en *Historia de la fotografía* (comp.): Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André. Barcelona: Martínez Roca.
- McCauley, Anne (1988). “Una imagen de la sociedad” en cap. 5: “Primera madurez de la fotografía (1879-1914)” en *Historia de la fotografía* (comp.): Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André. Barcelona: Martínez Roca.