

La experiencia sustituida: Hacia la construcción tecnológica de la nostalgia

Elkin Rubiano¹

“Cuando sentimos miedo, disparamos un arma. Pero cuando sentimos nostalgia, sacamos fotografías” (Sontag, 1996, p. 25).

“La vida es tan fea que se ve mejor por Instagram” (Anónimo, tuit sin huella).

Recibido: 2013-02-15
Envío a pares: 2013-02-24

Aprobado por pares: 2013-04-15
Aceptado: 2013-05-20

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Rubiano, E. Agosto de 2013. La experiencia sustituida: Hacia la construcción tecnológica de la nostalgia. Palabra Clave 16 (2), 541-558.

Resumen

En el artículo se hace una reflexión sobre la relación entre técnica y experiencia a partir de Walter Benjamin (y algunas actualizaciones teóricas), quien aborda la cuestión de manera ambivalente: posibilidades y riesgos simultáneos. A partir de allí se plantean algunos interrogantes con respecto al aura, la autenticidad, la memoria y la construcción tecnológica de la nostalgia mediante la simulación de imperfecciones en la imagen, esfumados y grano de película, entre otras posibilidades. La valoración final de tal práctica resulta ambivalente: tanto las posibilidades reflexivas en la construcción de un relato autobiográfico como la imposibilidad de relatar la historia (política, social, cultural) sustituyéndola por simulacros del pasado (la imagen nostálgica que tiene la potencia de romantizar la infamia presente).

Palabras clave

Fotografía, experiencia, historia de las técnicas, relato. (Fuente: Tesoro de la Unesco).

¹ Profesor asociado, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia. elkin.rubiano@utadeo.edu.co

Substituted Experience: Towards the Technological Construction of Nostalgia

Abstract

This essay reflects on the relationship between technology and experience based on Walter Benjamin (and several theoretical updates), who addresses the matter in an ambivalent way: simultaneous possibilities and risks. From there, a number of questions are raised concerning the aura, authenticity, memory and technological construction of nostalgia through the simulation of imperfections in the image, blur and grain of film, among other possibilities. The final assessment of such a practice is ambivalent: both the reflective possibilities in the construction of an autobiographic tale as well as the impossibility of recounting history (political, social, and cultural) by substituting it with simulations of the past (the nostalgic image that has the power to romanticize the infamy of the present).

Key words

Photography, experience, history of technology, tale (Source: UNESCO Thesaurus).

A experiência substituída: rumo à construção tecnológica da saudade

Resumo

Neste ensaio faz-se uma reflexão sobre a relação entre técnica e experiência a partir de Walter Benjamin (e algumas atualizações teóricas), que aborda a questão de maneira ambivalente: possibilidades e riscos simultâneos. A partir disso, apresentamos alguns questionamentos a respeito da aura, da autenticidade, da memória e da construção tecnológica da saudade mediante a simulação de imperfeições na imagem, esfumados e granulação de filme, entre outras possibilidades. A avaliação final de tal prática resulta ambivalente: tanto as possibilidades reflexivas na construção de um relato autobiográfico quanto a impossibilidade de relatar a história (política, social, cultural) substituindo-a por simulacro do passado (a imagem nostálgica que tem a potência de romantizar a infâmia presente).

Palavras-chave

Fotografia, experiência, história das técnicas, relato. (Fonte: Tesouro da Unesco).

El problema de la experiencia es central en el trabajo de Walter Benjamin. Sin embargo, no resulta clara la valoración que Benjamin realiza sobre la experiencia en la modernidad. Pero es precisamente esta ambigüedad la que hace que los problemas planteados por Benjamin sigan interpelándonos, pues, a diferencia de los diagnósticos catastrofistas con respecto a la pérdida de la experiencia, en las reflexiones de Benjamin nos encontramos con un diagnóstico en el que la relación arte-técnica supone pérdidas y ganancias simultáneas, es decir, no hay un balance final, ni festivo ni catastrofista. En este sentido, la perspectiva benjaminiana está escrita en clave ambivalente.

No hay, por ejemplo, ningún tipo de lamento en la siguiente afirmación: “(...) por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin, 1989^a, p. 26). Sin embargo, no debe pasarse por alto la evidente melancolía de Benjamin hacia los primeros registros fotográficos: “En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable” (p. 31). Para Benjamin hay allí una potencia aurática que se resiste aún al valor exhibitivo de la imagen producida y reproducida mecánicamente. Y junto a esa melancolía se deja ver, al mismo tiempo, una relación causal pesimista entre el desarrollo técnico y el empobrecimiento de la experiencia: “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente - ¿o más bien que se les vino encima?” (Benjamin, 1989^b, p. 168). Es decir, Benjamin señala que la reproductibilidad técnica libera a la obra de arte de su existencia parasitaria y, al mismo tiempo, que el desarrollo de la técnica moderna imposibilita la irrupción de experiencias. A partir de esta ambivalencia, ¿cómo es posible hacer un balance sobre la relación entre técnica y experiencia?

Algo clave en Benjamin es que la presencia aurática en la obra de arte no se desliga de la construcción de un tipo de valor; al aura, desde el punto de vista de la recepción de la obra de arte, le corresponde un *valor cultural*. Aquí resulta difícil no encontrar equivalencias entre esta noción de valor con el análisis que hace Marx sobre el *valor de uso*: si al valor cultural le co-

responden el rito, la unicidad, la autenticidad y lo irrepetible, al valor de uso le corresponden el trabajo concreto, la cualidad y la significación. No es un azar que el análisis marxista de corte ortodoxo recurra a este tipo de relaciones, es decir, la correspondencia entre el trabajo artístico y la producción de valor de uso:

El trabajo artístico que se encarna en la obra de arte, como *objeto útil* que satisface una necesidad específicamente humana de expresión, objetivación y comunicación, es un trabajo concreto y, por lo tanto, no puede ser indiferente a los *aspectos individuales*, cualitativamente distintos de esa actividad. No podemos por ello, comparar dos trabajos artísticos entre sí estableciendo entre ellos una relación cuantitativa (...) no podemos valorar las obras de arte haciendo abstracción de lo que hay de *peculiar*, de *cualitativo* e *irrepetible* en cada una de ellas (Sánchez Vásquez, 2005, p. 191. Las cursivas son mías).

De modo que la noción de aura (que el marxismo ortodoxo criticó por considerarla ajena al materialismo) en verdad no se aleja de las reflexiones del propio Marx. Hay en el valor de uso una verdad sobre las *cosas* que el capitalismo ha destruido mediante la construcción de los equivalentes abstractos del *valor de cambio*. De hecho, podría afirmarse que hay en Marx una verdadera nostalgia por el valor de uso que no está presente en Benjamin con respecto al valor cultural. En efecto, el valor exhibitivo no es la pérdida del valor cultural sino su transformación. Sobre la nostalgia de Marx, a propósito de la pérdida del valor de uso, vale la pena recoger esta observación de Agamben:

El límite de la crítica de Marx es que no sabe apartarse de la ideología utilitaria, según la cual el goce del valor de uso es la relación originaria y natural del hombre con los objetos, y se le escapa por consiguiente la posibilidad de una relación con las cosas que vaya más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio (Agamben, 1995, p. 95).

Esa ideología utilitaria que señala Agamben se encuentra, igualmente, en Heidegger. Y así como hay equivalencia entre el valor de uso y el valor cultural, también hay equivalencias entre el valor cultural y la *cosa* heideggeriana. Podemos comprender esta relación a partir de una suerte de lamento heideggeriano:

Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen (...). El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto (...). La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones (...). Ahora bien, esta apresurada supresión de las distancias no trae ninguna cercanía; porque la cercanía no consiste en la pequeñez de la distancia (...). Una distancia pequeña no es ya cercanía (Heidegger, 2001, p. 158).

Si el antagonismo del valor de uso es el valor de cambio, el antagonismo de la cosa es el objeto.² No podemos señalar lo mismo en Benjamin, pues el valor exhibitivo no es el antagonismo del valor cultural. Si bien es cierto que el aura (valor cultural) es “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”, también lo es que la reproductibilidad (valor exhibitivo) “emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin, 1989^a, p. 26). La ambivalencia benjaminiana permite no atascarse en las idealizaciones sobre una *cosa* perdida portadora de verdad.³ La crítica marxista considera que la fetichización de la mercancía es una fantasmagoría que oculta las relaciones de producción (el trabajo abstracto),⁴ pero, como bien lo señaló Baudrillard (2002), el valor de uso es también una relación social, es decir, aunque Marx no se percató de ello, el valor de uso también está fetichizado, no hay una verdad perdida en el valor de uso.⁵ Quizás tampoco haya una verdad perdida en la cosa heideggeriana,

2 En oposición a la banalidad de los objetos, Heidegger reivindica la esencia de las cosas: “Cosas son también, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, la corza y el reno, el caballo y el toro. Cosas son, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, el espejo y la abrazadera, el libro y el cuadro, la corona y la cruz (...). Modestas y de poca monta son, sin embargo, las cosas, incluso en el número, en contraste con el sinnúmero de los objetos indiferentes (que dan lo mismo) que hay en todas partes” (Heidegger, 1994, p. 134).

3 Douglas Crimp afirma: “Aunque a primera vista parezca que Benjamin lamenta la pérdida del aura, la verdad es más bien lo contrario. Escribió sobre la reproducción que su ‘significación social, en concreto en su forma más positiva, es inconcebible en su aspecto destructivo, catártico, sin su liquidación del valor tradicional del patrimonio cultural’. Para él la grandeza de Eugéne Atget consistía en eso: ‘Inició la liberación del objeto de su aura, lo que es el logro más incontestable de la escuela fotográfica reciente’. ‘Lo más destacable de Atget es su vacío’” (2005, p. 41).

4 Aquí, el fetiche psicoanalítico se solapa en el fetiche marxista. El fetichista colecciona y acumula sus fetiches sin realizar jamás aquello que le resulta ausente, una fantasmagoría que es, finalmente, lo que se oculta en el fetichismo de la mercancía. El desocultamiento de tal fantasmagoría parece ser una tarea que los teóricos y artistas críticos se han propuesto. Una tarea que solo pareciera cumplirse mediante la concientización de las masas: hacerles ver aquello que no pueden ver (estrategia que desde luego pasa por el adoctrinamiento, no lejana en todo caso al propio Benjamin).

5 El valor de uso “es también una *relación social*. Así como en el valor de cambio el hombre/productor no aparece como creador, sino como fuerza de trabajo social abstracto, así en el sistema del valor de uso, el hombre/‘consumidor’ no aparece jamás como deseo y goce, sino como fuerza de necesidad social abstracta (...). El productor social abstracto es el hombre pensado en términos de valor de cambio. El individuo social abstracto (el hombre de las ‘necesidades’) es el hombre pensado en términos de valor de uso” (Baudrillard, 2002, p. 151).

pues tal vez la vasija de los griegos era ya una mercancía (un objeto) y esa es la razón por la cual estaba vacía en el centro, como ha indicado Žižek.⁶

Ahora bien, no quiere decir lo anterior que Benjamin no vea algunos peligros con la transformación de valor en la época de la reproductibilidad técnica. Me interesa particularmente señalar el siguiente: la sustitución de la experiencia por el registro. Se recuerda sólo lo que se graba. Recordar ya no significaría ‘volver a pasar por el corazón’ –según su etimología: *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón)–, se recuerda, más bien, ‘aquello que ha sido registrado’ (*recorded*).⁷

Construcción y sustitución de la experiencia

La sustitución de la experiencia por el registro es un tema reiterado en algunos fotógrafos y teóricos. Susan Sontag, por ejemplo, señala que si bien la fotografía se ha convertido en una estrategia para certificar la experiencia, su práctica es, al mismo tiempo, una forma de negarla (la ambivalencia benjaminiana): “(...) al limitar la experiencia a una busca de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, en un *souvenir* (...) la mayoría de los turistas se sienten constreñidos a poner la cámara entre ellos y cualquier cosa notable que encuentren. Al no saber cómo reaccionar, fotografían” (1996, p. 20). En lugar de actuar, contemplar o, mejor aún, en lugar de contemplar, registrar. Esta perspectiva es recurrente en la tradición de teóricos críticos, una actualización permanente de la tesis número 11 de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que comprender de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, 1975, p. 94). La actualización de Sontag, señala: “Los fotógrafos, operando dentro de los términos de la sensibilidad surrealista, insinúan la vanidad de intentar siquiera comprender el mundo y en cambio nos proponen que lo coleccionemos” (1996, p. 92). El coleccionismo que se manifiesta en el *furor de archivo* fotográfico. Aquí se presenta el polo catastrofista en la relación entre técnica y experiencia.: “Frente a las mayores maravillas

6 “(...) tal vez sería conveniente arriesgar la hipótesis de que, históricamente, la vasija griega a la que se refiere Heidegger ya era una mercancía y que esa es la razón por la cual estaba vacía en el centro; esta explicación da a ese vacío su verdadera resonancia: en su condición de mercancía, una cosa no es sólo la cosa misma, sino que apunta *más allá de sí misma*, hacia otra dimensión inscrita en la cosa misma, como vacío o la nada central” (Žižek, 2005, p. 203).

7 *Record* no como verbo (‘to repeat, to report, to recite’) sino como sustantivo (‘disk on which sounds or images have been recorded’).

de la tierra (...) la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos” (Agamben, 2007, p. 10).

Una versión del peligro señalado por Benjamin se encuentra en el crítico de arte Robert Hughes, quien se lamenta sobre la educación que reciben los estudiantes de arte con respecto a la adquisición de su capital artístico: “Nuestros estudiantes de arte condenados, como pollos de granja, a una dieta de diapositivas” (1997, p. 467). Tal vez Hughes tenga razón, quizás la enseñanza del arte en nuestros días elimina el encuentro directo con las obras y lo sustituye con la reproducción de imágenes, cuya rutina no es ajena a los efectos soporíferos de la imagen fragmentada: una sala oscurificada, un haz luminoso proyectado en la pantalla y el monótono pasar de una imagen tras otra. No obstante, si bien la sustitución de la experiencia por el registro es una posibilidad, también lo es que con la reproducción de imágenes se puede dar una apertura de universos simbólicos, el acceso a obras antes enclaustradas en los templos sagrados del arte al que solo tenía derecho de entrada una minoría.⁸ A pesar de la potencia presente en la reproducción digital de obras de arte a las que puede accederse en tiempo real, no faltan los lamentos por la negación de su recepción aurática. Frente a la iniciativa Google Art Project, no dejan de escucharse algunos reparos. Por ejemplo, Juliana Restrepo, directora del Museo de Arte Moderno de Medellín, ha señalado lo siguiente con respecto a la presentación de las imágenes en el proyecto de Google: “Es un poco inocente. El arte permite ir más allá, experimentar. En esto tiene que ver que las obras sean todas clásicas. Internet da muchas posibilidades: jugar, dibujar, interactuar, aquí no pasa nada de eso” (*Semana*, 2011). En valoraciones como estas se muestra una animadversión con respecto a las nuevas tecnologías, en este caso, las de la información y la comunicación. En algunos casos, de hecho, se llega a añorar las ahora viejas tecnologías mecánicas: el piñón del reloj que deja ver la estructura de su funcionamiento frente al reloj digital que muestra

8 Los resultados del clásico estudio de públicos de museos realizado por Bourdieu a finales de la década de los sesenta resultaban lapidarios: “Si una persona con nivel de estudios primarios tiene 2,3 probabilidades sobre cien de acudir a un museo a lo largo del año (...) será preciso aguardar 46 años para que se cumpla la esperanza matemática de verle entrar a un museo” (Bourdieu, 2003, p. 47). Desde luego, la apertura de los museos en la construcción de nuevos públicos ha cambiado esa tendencia, teniendo que transformarse, igualmente, la misma naturaleza del museo.

un dato sin saber cuál es su procedencia.⁹ Con respecto a la recepción de las imágenes digitales en tiempo real, como Google Art Project, es evidente que la cultura visual está transformando el modo en el que se adquiere la herencia cultural; en este caso, no estaríamos hablando de una adquisición de la historia del arte sino, de modo más preciso, de una adquisición de la historia de las imágenes del arte que circulan globalmente en tiempo real: excesivas, alteradas, mezcladas y apropiadas, transformadas y tergiversadas por artistas, publicistas, diseñadores y consumidores. La reproductibilidad sobre la que reflexionó Benjamin en la década de los treinta estaba dada en dosis homeopáticas si se la compara con la profusión de imágenes de nuestros días. De hecho, es probable que la reproductibilidad mecánica no sea el modelo más apropiado para comprender el modo en el que nos relacionamos con las imágenes en la actualidad. En lugar de reproductibilidad mecánica, productibilidad digital; en lugar de serialidad (que siempre supone un límite), modificación permanente de las imágenes.¹⁰

Teniendo en cuenta la crítica de Hughes, tal vez pueda afirmarse que el aura de la obra de arte permite, propiamente, la construcción de una experiencia, pues ésta, como aquella, es única, irrepetible y auténtica. No puedo tener la experiencia de otros, aquello que puedo considerar mi experiencia sucede una sola vez, y una vez acontecida, se ha ido, es irrepetible. La experiencia es pretérita, siempre remite al pasado y, por lo tanto, no puede anticiparse una experiencia futura, así como tampoco puede archivar en un dispositivo una experiencia pasada. Ahora bien, aunque la experiencia es irrepetible, puede transmitirse de boca en boca mediante la palabra y el relato (la figura central del narrador en Benjamin).

9 Considerese, por ejemplo, la siguiente reflexión de Albrecht Wellmer: "(...) el hecho de que hoy las construcciones en hierro del siglo XIX a menudo nos parezcan hermosas no es mera nostalgia (... es) una consecuencia de la *visibilidad* de su esquema de construcción; también en el caso de las locomotoras de vapor y hasta de las bicicletas el elemento expresivo depende de la visibilidad de su construcción (...). Ciertamente, esa forma de belleza está en trance de desaparición en la era de la tecnología electrónica; cuyos productos no dicen nada o son monstruosos, sólo visibles ya como superficies pulidas que ocultan algo imposible de captar sensorialmente, al igual que los objetos cotidianos ocultan los procesos de su núcleo atómico" (1992, p. 127).

10 Estos tránsitos los ha señalado bien José Luis Brea: "Las imágenes que ahora irrumpen –en ese escenario de las mil pantallas, al llamado de lo electrónico– convocan su cifra de diferencia justamente de este modo secreto, interiorizado, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable. Cada una de ellas es un *cualsea* que, siendo un uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces (...). No estamos ya en el orden de la mera re-productibilidad, sino en otro de una productibilidad infinita que su contenido innumerablemente –y sin gasto añadido–. Los territorios de las economías de escasez –y las regulaciones interesadas que a su servicio se disponían en los órdenes de lo simbólico– empiezan a quedar atrás. Y el alardear de aquellas imágenes que se infatuaban de irrepetibilidad –casi en puro ridículo–" (2010, p. 76).

Es probable que un peligro aceche en el registro. Aunque habría que matizar: más que en el registro, en el afán de registrar; más que en el dispositivo (la cámara), el deseo de convertirse, uno mismo, en el dispositivo: no que la cámara sea una extensión del cuerpo sino que el cuerpo se convierta en una extensión de la cámara. El peligro no se hace presente en la posibilidad de archivar un dato en un dispositivo sino en la disposición a creer que el archivo mismo es la memoria, una memoria tecnológica, una prótesis que archiva datos que, aunque íntimamente arraigados en nosotros, sustituye la posibilidad de hacer experiencia. Sin embargo, giremos hacia el otro polo de la ambivalencia, completando la reflexión de Agamben citada líneas arriba:

Frente a las mayores maravillas de la tierra (...) la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. Naturalmente, no se trata de deplorar esta realidad, sino de tenerla en cuenta. Ya que tal vez en el fondo de este rechazo en apariencia demente se esconda el germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura (Agamben, 2007, p. 10).

La captura fotográfica presente (y su archivo) puede ser la fuente para la construcción de la experiencia futura. Sociológicamente, por ejemplo, se constata la prolongación de la fiesta vivida en el registro de la fiesta archivada: “Es vivida por todos como después será vista, y el buen momento lo parece aún más porque ella se encarga de revelarlo como un buen recuerdo. Será vista como fue vivida, con todo el coro de risas y bromas que prolongan y despiertan las risas y las bromas de la fiesta” (Bourdieu, 2004, p. 65). El registro de la fiesta en el álbum familiar testimonia los momentos culminantes de la vida en familia y permite su visita continua. En ese sentido, el fragmento fotográfico posibilita la construcción de sentido colectivo. Podría pensarse, igualmente, en la construcción de sentido individual, es decir, en la posibilidad de construir un ‘yo’ mediante el relato autobiográfico. El registro obsesivo de sí mismo realizado por el fotógrafo Noah Kalina en *Everyday*,¹¹ un video que muestra la sucesión cronológica de 4514 autorretratos tomados durante 4514 días (en su última actualización), no puede interpretarse simplemente como un gesto narcisista de Kalina. El registro

11 El proyecto puede verse en <http://www.noahkalina.com/36/44#2>

constata un trayecto y un tiempo capturado tecnológicamente. Encapsulada en siete minutos, parece que una vida se relatara; algo parece relatar-se en la sucesión del rostro 'inexpresivo' de Kalina. Millones de usuarios han visto *Everyday* porque algo cautiva, y cautiva porque interpela, porque esa vida que allá se sucede es cualquier otra vida que ya ha sido relatada y que también está encapsulada en algún álbum familiar, en un archivo electrónico, en alguna comunidad virtual. La imagen del pasado parece interpelar el tiempo presente. Esa es la fascinación por los retratos y, desde luego, por los autorretratos: la imagen del pasado me devuelve algo que ahora es reconocido y actualizado. "El *re-conocer* capta la permanencia de lo fugitivo", dice Gadamer (1991, p. 113). La mirada de Kalina repetida 4514 veces durante doce años y medio deja ver esa permanencia. Como espectador de su trayecto, digo: "Ahí está Kalina", independientemente de la ilusión del 'yo'. La obsesión de Kalina por el autorretrato es una obsesión extendida y 'democratizada' por la producción digital de las imágenes. Cada quien se ha convertido en su propio retratista y en su propio biógrafo, y si 'ser es ser visto', nunca como antes se había posibilitado la construcción y la escenificación de ese 'ser'.

Captar la *permanencia de lo fugitivo* es una de las promesas de la fotografía. Cuando Krakauer observa una fotografía de su abuela lejanamente joven, dice:

Hace tiempo que la imagen original está ajada (...). La joven sonrío y sigue sonriendo siempre igual (...). Los maniqués situados en los salones de belleza sonríen del mismo modo terco e incesante (...). Los maniqués se encuentran ahí, para exponer los trajes históricos e incluso la misma abuela de la fotografía es un maniqué arqueológico que sirve para presentar el traje de la época (2008, pp. 20-21).

En la fotografía, por un lado, se reconoce a la abuela situada en el pasado y, por el otro, se tiene conciencia de ese pasado no sólo por lo registrado sino también por la huella material del registro: "Hace tiempo que la imagen original está ajada". El testimonio no sólo está en lo fotografiado sino también en su soporte envejecido, es decir, el testimonio se presenta en el contenido y en el continente. En esa fotografía de 1864 no sólo está el rostro de su abuela sino también el rastro del tiempo en el papel fo-

tográfico; no sólo su huella material (ajada) sino también cierta atmósfera del pasado, la pose, la iluminación, el decorado: “Debido a que las fotografías son parecidas, esta también lo debe haber sido. Fue producida con cuidado en el taller de un fotógrafo cortesano” (p. 20). Acaso en fotografías como esta, las de la *fase primitiva*, el aura aún está presente para Benjamin: “El aura de estas fotografías no radica en la presencia del fotógrafo en la fotografía del mismo modo en que el aura de la pintura está determinada por la presencia inconfundible de la mano del artista en su cuadro. Más bien, es la presencia del sujeto, de lo que es fotografiado” (Crimp, 2005, p. 41). El aura está presente en aquella vida vivida en el pasado que se presenta en el registro fotográfico y su soporte envejecido: el aura, en Benjamin, no se desliga de la autenticidad grabada en el material: “Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad” (1989a, p. 21).

Desde luego, independientemente del aura de las fotografías en su *fase primitiva*, la naturaleza misma de la fotografía pone en duda la noción de autenticidad (“El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica”, señala Benjamin, p. 21) y, por lo tanto, no es un azar que en la historia de la fotografía se constata desde su nacimiento una nostalgia por el aura triturada y, correlativamente, las estrategias técnicas para restaurarla: el pictorialismo fotográfico (la primera versión de Photoshop, podría pensarse). Sobre esta ambivalencia entre la tritura y la recuperación del aura en la fotografía, Douglas Crimp señala:

(...) parecería que, si bien el marchitamiento del aura es un hecho inevitable de nuestros tiempos, resultan igualmente inevitables todos esos proyectos para recuperarla, para intentar que el original y el único resulten todavía posibles y deseables. Y esto no resulta tan aparente en ningún otro campo como en el de la fotografía, el auténtico culpable de la reproducción mecánica (2005, p. 39).

El pictorialismo, tendencia estética antagónica del purismo fotográfico, se propuso producir ‘cuadros fotográficos’. “En 1855 una exposición de Franz Hanfstaengl en París mostró por primera vez obras con retoque, y

Nadar llegó a decir que con estas intervenciones manuales se marcaba una nueva era en el desarrollo de la fotografía” (Fontcuberta, 2010, p. 28). Tal vez el pictorialismo es el intento de incorporar la mano del maestro (única e irrepitible, como en la pintura) en el registro fotomecánico, y hacer que aparezca en el público la sensación de estar viendo una pintura, un rastro auténtico en un registro de imágenes inauténticas. Retrospectivamente vemos esas fotografías no sólo como si fueran pinturas, sino, de modo más preciso, como si fueran pinturas *pompier*, *naive* o *kitsch*. Hoy vemos los cuadros fotográficos de Henry Peach Robinson, quien en 1869 escribió el manual “Propósito pictorial en fotografía”, cargados de amaneramientos y sentimentalismo *pompier*. Es la confrontación contra la inautenticidad de la reproducción fotográfica lo que inspira el proyecto pictorialista; una insatisfacción con respecto al puro registro fotográfico al que algo se le escapa (el aquí y el ahora, lo único, lo irrepitible, lo auténtico, la experiencia; en una palabra, el aura). El pictorialismo ya es nostálgico,¹² considera que algo se ha perdido y trata de recuperarlo de modo sentimentalista.

Una nostalgia de tipo pictorialista sigue presente en nuestros días, pero tal vez su motivación sea diferente. La nostalgia pictorialista del siglo XIX añora la destreza manual del maestro; la nostalgia visual contemporánea añora el pasado, desea hacer memoria mediante la museificación del presente, quiere dejar o dar testimonio de un tiempo vivido, experimentado. Ninguna época ha estado tan interesada por la memoria como la nuestra. Andreas Huyssen plantea una paradoja con respecto a ese giro hacia la memoria:

Cada vez más, los críticos acusan a la cultura de la memoria contemporánea de amnesia, de anestesia u obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad para recordar y lamentan la falta de conciencia histórica. La acusación de amnesia viene envuelta invariablemente de una crítica a los medios, cuando son precisamente esos medios (...) los que día a día nos dan acceso a cada vez más memoria. ¿Qué sucedería si ambas observaciones fueran ciertas, si el boom de la

12 Su adversario estético, la fotografía purista, también busca hallar algo perdido (ya no nostálgico sino acaso místico), pero no lo hace mediante el retoque sino a partir de las posibilidades que tiene la propia fotografía, aquello que Benjamin llamó el ‘inconsciente óptico’, que permite ver aquello que no podemos ver, recogidos en el siguiente canon: “Extraordinaria densidad de pequeños detalles, riqueza de textura, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, gradación tonal sutil, fidelidad de las luces y sombras, delicadeza exquisita, sensación tangible de realidad, verdad” (Borcoman, citado en Fontcuberta, 2010, p. 39).

memoria fuera inevitablemente acompañado por un boom del olvido? (2002, p. 22).

La lucha contra el olvido se libra, entonces, mediante el afán memorialista (no sólo institucional: el monumento y el museo) y mediante la museificación y la monumentalización del presente y de la vida cotidiana: registrar, catalogar y archivar cualquier gesto o cualquier cosa por insignificante que parezca (monumentalizar, por ejemplo, la efímera taza de café servida en la mesa). Es clave, sin embargo, dignificar lo insignificante, dotarlo de un aura cuya autoridad 'natural' se escenifica en el pasado, en la experiencia, en el tiempo vivido testificado en una imagen auténtica.

Si en la cultura contemporánea se dificulta la constatación de tal autenticidad (toda pasa y se desecha velozmente), parece inevitable que 'aparezcan' entonces mecanismos para su construcción: las imágenes que simulan el tiempo pasado mediante dispositivos tecnológicos. Por ejemplo, las aplicaciones fotográficas como Hipstamatic e Instragram, que crean tecnológicamente una imagen que simula el tiempo pasado por medio de algunos efectos visuales: las imágenes esfumadas (especialmente en los bordes), los contrastes de color sub o sobresaturados, la exageración de la profundidad de campo, la simulación del grano de la película, los rasguños y otras imperfecciones que simulan la impresión en papel y, desde luego, su paso por el tiempo: el deterioro, la imagen ajada cuyo envejecimiento artificial simula la huella de la autenticidad en el soporte de la imagen. Hipstamatic e Instragram permiten una construcción inmediata de la nostalgia (la nostalgia del presente). La nostalgia a un clic de distancia, tanto en el tiempo como en el espacio.

Pero ¿hay algo de reprochable en la construcción tecnológica de la nostalgia? ¿Hay algún tipo de peligro? ¿No será tan sólo un juego que reprochan puritanamente los catastrofistas? Y si fuera un juego, ¿no habría en tal práctica, justamente, una posibilidad: la de liberarse de las necesidades prácticas e instrumentales mediante la monumentalización de lo insignificante? Si la construcción tecnológica de la nostalgia se agotara en el juego, la vida cotidiana y el ocio, sería una gratificante manera de capturar el mundo y una gozosa forma de percibirlo: la visión del mundo transfigura-

da juguetonamente por cientos de filtros. Sin embargo, cuando se hace nostalgia del dolor, el sufrimiento y la violencia, ¿qué sucede?

Demasiado bello para un mundo feo

Toda imagen fotográfica embellece el mundo, aun lo que pareciera no poder embellecerse. Sontag señala: “Nadie exclama ‘¡Qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo’. Aun si alguien lo dijera, sólo querría dar a entender: ‘Esa fealdad me parece... bella’” (1996, p. 97).¹³ Ahora bien, si “la vida es tan fea que se ve mejor por Instagram” ¿es legítimo que todo dato visual deba embellecerse o estetizarse, que es lo que finalmente se busca mediante la construcción tecnológica de la nostalgia? Aquí resulta difícil dejar de lado una reflexión de Theodor Adorno, quien considera que el embellecimiento de lo feo integra al mundo precisamente aquello que debería denunciar. En ese sentido la estética de la fealdad tendría la función de denunciar la fealdad del mundo y las condiciones que hicieron posible su existencia. Dice Adorno: “El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen” (1983, p. 71).

Las aplicaciones fotográficas *vintage*, sin embargo, no integran la fealdad del mundo mediante el humor sino mediante la nostalgia. Toda nostalgia es bella. ‘Todo tiempo pasado fue mejor’, suele decirse de manera nostálgica. Desde la perspectiva adorniana, esta integración nostálgica resultaría repulsiva: no todo dato sensible resulta apropiado para su captura mediante una disposición nostálgica. Basta pensar, por ejemplo, en la exitosa reportería de guerra que realizó para *The New York Times* el fotógrafo Damon Winter. Mediante un iPhone y la aplicación Hipstamatic, Winter

13 “(...) no existe un conflicto inherente entre el uso mecánico o ingenuo de la cámara y la belleza formal de orden muy elevado, ninguna clase de fotografías donde semejante belleza pudiera no surgir: una instantánea funcional y sin pretensiones puede ser visualmente tan interesante, elocuente y bella como las fotografías artísticas más aclamadas. Esta democratización de las pautas formales es la contrapartida lógica de la democratización de la noción de belleza impuesta por la fotografía. Las fotografías han revelado que la belleza (...) existe por doquier” (Sontag, 1996, p. 113). El fotógrafo Carl Georg Heise escribía en 1928: “Admitámoslo o no, el hecho de que el mundo sea hermoso es una condición previa para cualquier tipo de arte (...). Dejando a un lado la cuestión de si los nuevos horizontes de la creación fotográfica pueden ser justificadamente considerados como arte, en el más exacto y profundo sentido de la palabra, queda el hecho de que el mundo de estas fotografías es hermoso” (2010, p. 133).

hizo un cubrimiento de la guerra de los Estados Unidos en Afganistán. Esas imágenes nostálgicas parecían remitir a una guerra del pasado, una guerra siempre heroica y necesaria construida a imagen y semejanza del set cinematográfico, como bien lo ha señalado Nathan Jurgenson (2001): “El peligro de las fotos de guerra Hipstamatic es que pueden transmitir la guerra como nostálgica, hermosa y distante. Sin embargo esta no es una guerra granulada que se desvanece con el gusto por lo antaño, sino que está ocurriendo aquí-y-ahora”. La imagen de la guerra nostálgica hace pensar (o creer) que la guerra es una guerra lejana en el tiempo y en el espacio. Algo que fue (una guerra exhibida y no vivenciada; una imagen de la guerra con valor exhibitivo). El embellecimiento de la miseria y el dolor mediante la imagen retro, *vintage*, nostálgica, convierten en inauténticos la auténtica miseria y el dolor (su aquí y su ahora).

Y, desde luego, no sólo se hace nostalgia de la guerra presente, sino también del presente en sentido estricto. Este es un tema afín a Jameson (1996), para quien el cine de la nostalgia evidencia la imposibilidad de narrar la historia; en lugar de historia, hay una fetichización de las cosas (o de los objetos): la ilusión de que en las mercancías se hace presente el pasado.¹⁴ La disposición *vintage* del presente tal vez evidencia esa imposibilidad: no poder leer la propia historia personal sino encapsularla en una imagen que simula el pasado; la simulación sería la evidencia de la imposibilidad de hacer experiencia: el registro nostálgico como sustituto de la experiencia. La imagen retro del presente como una evidencia de la construcción tecnológica de la experiencia no experimentada.

Referencias

Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.

Agamben, G. (1995). “La obra de arte frente a la mercancía”. En: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (pp. 69-101). Barcelona: Pre-Textos.

14 “Las fotografías, que transforman el pasado en objeto de consumo, son una reducción. Cualquier colección de fotografías es un ejercicio de montaje surrealista y el resumen surrealista de la historia” (Sontag, 1996, p. 78).

- Agamben, G. (2007). "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". En: *Infancia e historia* (pp. 5-91). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudrillard, J. (2002). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1989a). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-57). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). "Experiencia y pobreza". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 165-173). Buenos Aires: Taurus.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Crimp, D. (2005). "La actividad fotográfica de la posmodernidad". En: *Posiciones críticas. Ensayos sobre políticas de arte e identidad* (pp. 37-48). Madrid: Akal.
- Fontcuberta, J. (2010). "Introducción". En: *Estética fotográfica* (pp. 15-48). Barcelona: Gustavo Gili.
- Heidegger, M. (2001). "La cosa". En: *Conferencias y artículos* (pp. 121-138). Barcelona: Ediciones del Sebal.
- Hesie, C. G. (2010). "El mundo es hermoso". En: *Estética fotográfica* (pp. 133-144). Barcelona: Gustavo Gili.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hughes, H. (1997). "Arte y dinero". En: *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas* (pp. 461-467). Barcelona: Anagrama.

- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jurgen-son, N. (2011). “Aux-Vintage Afghanistan and the Nostalgia for War”, Disponible en: <http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/08/02/faux-vintage-afghanistan-and-the-nostalgia-for-war/> [fecha de consulta: 8 de agosto de 2012].
- Krakauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.
- Marx, K. (1975). “Tesis sobre Feuerbach”. En: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Sánchez Vásquez, A. (2005). “El arte como trabajo concreto. Valor estético y valor de cambio”. En: *Las ideas estéticas de Marx* (pp. 186-194). México: Siglo XXI.
- Semana* (2011). “El gran museo Google”. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/gran-museo-google/152854-3.aspx> [fecha de consulta: 11 de diciembre de 2011].
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Wellmer, A. (1993). “Arte y producción industrial: de la dialéctica entre modernidad y posmodernidad”. En: *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (pp. 113-131). Madrid: Visor.
- Žižek, S. (2006). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós.