

# W. BENJAMIN Y LA FOTOGRAFÍA DEL S.XX

*David Hamilton y Nan Goldin*

AUTORA:  
ANABEL  
ALCÁZAR

---

1. "LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA". W. BENJAMIN. 2008

" Sería posible representar la historia del arte como confrontación de dos polaridades en la obra de arte misma y contemplar la historia de su curso en los desplazamientos del centro de gravedad desde un polo a otro de la obra, unos polos que son valor de culto y valor de exposición.<sup>1</sup>"

Walter Benjamin, filósofo y crítico literario de origen alemán y de clara tendencia marxista, revolucionó las teorías del arte a principios del siglo XX con la introducción de una serie de conceptos absolutamente novedosos. Esta serie de conceptos, en los que se incluyen términos como *aura*, *estatización* y *politización*, darán lugar a una de las teorías de la historia del arte más rompedoras y politizadas. En su abundante obra, el filósofo alemán fue creando un mundo de términos correlacionados que dividían la experiencia artística en dos polos radicalmente opuestos.

Por un lado se sitúa el arte regresivo (*estatización de la política*) con valor de culto. Siguiendo las directrices de Benjamin, es un arte de recepción cúllica y elitista, orientado a una minoría especializada y glorificada; lo que provoca que se distancien crítica y fruición, y la recepción sea unidireccional. Es un arte ideológico y destinado al entretenimiento, concebido como producto cultural; separa al espectador de su realidad, obviando así su propia destrucción. Por tanto, se desvincula de cualquier función social y tiene como objetivo final evadir al receptor a la vez que aparenta autenticidad mediante el ilusionismo naturalista. Como se puede observar, este es el arte que rechaza Benjamin desde la misma base; lo considera el arte al servicio de los fascismos, capaz de crear una masa acrítica y engañada que se refugia en la mentira mientras el mundo se derrumba a su alrededor. Es un arte anclado en el pasado

y en la tradición, y en él el proceso mecánico e industrial se oculta bajo el nombre de “arte”, como si surgiese de forma espontánea. Un claro ejemplo de este tipo de arte son los documentales propagandísticos de Leni Riefenstahl como *Olympia*.

En el polo contrario, y como alternativa deseable, se encuentra el arte progresivo (*politización del arte*) o valor de exposición. Es un arte destinado a un público experto que, a diferencia del anterior, es capaz de criticar de manera reflexiva y colectiva; e incluso a veces comparte el papel de creador. Su objetivo es enseñar y educar mediante contenidos relacionados con la experiencia del receptor, que conecta directamente con la experiencia artística. Este arte muestra su proceso mecánico y su carácter construido, a diferencia del arte regresivo que lo esconde intentando aparentar una realidad ilusoria. En el arte progresivo es necesario tomar partido, se rechaza la tradición y los nuevos creadores quieren despertar las conciencias de la masa. En contraposición a los documentales de Riefenstahl, *El acorazado Potemkin* reúne todas las características que el teórico consideraba necesarias para la formación de este nuevo arte.

Las teorías del arte a veces se mantienen tan alejadas de la realidad e incluso del propio arte, que su efectiva aplicación es una quimera. Sin embargo, las teorías del alemán siguen vigentes hoy, casi un siglo después, y tan vivas como en el momento de su creación.

La fotografía del siglo XX es un campo que, debido a su diversidad, se muestra muy fértil para la aplicación de las teorías de Benjamin. En este caso se analizará de forma particular, la obra de dos artistas, que siguiendo las pautas analíticas de dicho teórico, representan los dos polos del arte.

David Hamilton es un fotógrafo londinense nacido en 1933. Debido a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial se vio obligado a abandonar la ciudad antes de concluir sus estudios, para mantenerse refugiado en el campo. Esta estancia lejos de la ciudad y rodeado de naturaleza le influyó mucho en su obra posterior. Tras la guerra, abandona Inglaterra y se marcha a París, ubicación que alterna con Saint Tropez, el paraíso natural que, al igual que el retiro campestre, influyó mucho en su trabajo y su percepción.

Su obra fotográfica es de las más influyentes y significativas de la fotografía del siglo XX. Es una obra muy unitaria, con un estilo claro y contundente -al igual que posteriormente veremos con Nan Goldin-. Principalmente se compone de fotografía de moda: Hamilton publicó para muy variadas revistas, entre las que se encuentra Vogue<sup>2</sup>, Elle o Queen.

2. EDITORIAL DEL VOGUE UK DE JUNIO DE 1971, REALIZADO POR DAVID HAMILTON. SIGUIENTE PÁGINA.



3. "EN LA ÉPOCA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA, LO QUE QUEDA DAÑADO DE LA OBRA DE ARTE, ESO MISMO ES SU AURA". "LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA". W. BENJAMIN. 2008

4. MOVIMIENTO ARTÍSTICO FOTOGRÁFICO DE FINALES DEL SIGLO XX QUE EL MISMO WALTER BENJAMIN NOMBRA Y ANALIZA EN SU ENSAYO "PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA".

Sus fotografías se componen de un imaginario que se repite sin cesar: jóvenes y bellas adolescentes que posan con increíble naturalidad ante su cámara, representando escenas de la más estricta intimidad de las muchachas. Estas fotografías tienen un claro objetivo: el culto a la belleza lozana, la contemplación y el deleite de las muchachas en actitudes cotidianas, la invasión de su mundo más privado. Hamilton nos sitúa delante de dichas adolescentes -en muchos casos casi niñas sin desarrollar- para que como espectadores nos sumerjamos en su mundo, de belleza, de flores, de desnudez, con la única finalidad de deleitar la vista y la imaginación: Una muchacha contempla su cuerpo desnudo frente a un espejo, dos jóvenes pasean por un prado recogiendo flores silvestres con grandes sombreros de paja, la intimidad de una adolescente se deja a la vista bajo las sábanas blancas de una confortable cama; estas escenas se sitúan prácticamente en su totalidad en el campo, en un ambiente bucólico inspirado en la poesía y su propia estancia lejos de la ciudad.

Todas estas características son propias de lo que Walter Benjamin llamaba arte regresivo. Sus fotografías no tienen ninguna intención crítica, sino simplemente hedonista, distanciándose crítica y fruición; el fotógrafo se acerca al pintor en el manejo de la imagen y el tratamiento de la luz, y sus fotos aparecen repletas de lo que el teórico llamaba "aura"<sup>3</sup>. Este aura es muy similar a la que se puede encontrar en las fotografías del movimiento *Pictorialista*<sup>4</sup>, con autores como Margaret Cameron o Nadar.

Hamilton crea un mundo nuevo, alejado de la realidad mundana y de los universos en los que habita el espectador, su propia realidad, su propia experiencia. Como contraposición ofrece un maravilloso mundo habitado por ninfas, donde todo es belleza, creando mediante el naturalismo una ilusión de realidad que carece por completo de ella. Este mundo nuevo nos alcanza las bondades de un mundo anterior, perdido, en añoranza con el pasado y acogida de la tradición; y es una promesa de ese paraíso en el futuro. Sin embargo, estos sueños inventados muestran la propia decadencia de los ojos que miran, buscando universos mejores.



Se inspira claramente en la pintura (contornos, color, luz, composición), y podríamos encontrar referencias en pintores románticos como Pierre Auguste Cot o neoclásicos como Lawrence Alma Tadema. El fotógrafo trabaja hábilmente con una técnica depurada conocida como *Soft Focus*, “foco suave”, en referencia al tratamiento de la imagen, neblinosa, granulada, como si de un sueño se tratase. Esta apariencia de sueño es la que otorga a Hamilton la categoría de “pintor onírico”, y libra su obra de toda carga técnica, convirtiéndolo en una realidad alejada del mundo mecánico.

Al observar las imágenes de Hamilton, el espectador se abstrae y aleja de su propio universo, olvida el árido mundo en el que habita, carente de belleza y posibilidades, y pasa a poblar su mente de imaginaciones cuya única función es la de albergar unas esperanzas bajo la apariencia de una realidad inexistente. Aparta a un lado la crítica y el pensamiento objetivo, y por tanto, la respuesta que se exige del espectador en un arte más comprometido. En el encuentro espectador-obra no se produce la alienación propia del arte progresivo; no provoca experiencia puesto que la obra no muestra las circunstancias en las que se encuentra el espectador: no hay relación entre ellos, sólo una enorme atracción e influjo que empuja al receptor a caer en sus redes, a olvidar, a evadirse y a soñar.

Como el mismo artista explica, su obra es un sueño permanente, y su única finalidad es mantener la belleza eterna: “*A todas mis pequeñas, que entre estas páginas siempre serán jóvenes*”<sup>5</sup>

Además, Hamilton crea sus imágenes con un objetivo: las publicaciones de moda. Son mercancías, productos con una finalidad comercial -qué puede haber más acorde a ese mundo capitalista donde todo lo reclama el dinero que el propio *Vogue*- destinados a ofrecer a su público un mundo imaginario e ideal donde refugiarse.

5. DEDICATORIA DE  
DAVID HAMILTON  
EN SU LIBRO *THE  
AGE OF INNOCENCE*,  
1995.



*Lawrence Alma Tadema, Ask me no more*

En cuanto a la recepción de su obra, existe una clara dicotomía: por un lado se sitúa la crítica, una élite “capacitada” para evaluar la obra y criticarla; por otro el público que recibe sin más las imágenes que los dirigentes de las publicaciones de moda deciden enviar a las capas del pueblo para su venta y difusión. Esta clara separación entre público y crítica, con un tipo de recepción elitista e individual es otro de los puntos claros del arte regresivo: no es un arte para las masas -aunque pudiésemos pensar todo lo contrario de un fotógrafo que publica en grandes revistas-, sino que es un arte destinado a ser visto, analizado y criticado por una élite social y económica, y a ser consumido y devorado por la masa de un público acrítico, analfabeto en el lenguaje de la moda.

En contraposición a Hamilton se encuentra Nan Goldin. Otra de las fotógrafas más influyentes del siglo XX, que sin embargo se distancia enormemente de Hamilton en su realización, su concepto, su base y su contenido.

Nan Goldin nació en 1953 en Washington, EEUU. Las décadas en las que se enmarca su trabajo son prácticamente las mismas que los años de Hamilton, aun teniendo en cuenta sus veinte años de diferencia. Creció en varias familias de adopción en lugares alrededor de Nueva Inglaterra, y cuando tuvo edad suficiente se trasladó a Boston a realizar sus estudios. Trabajó sobre todo a partir de los años 70 en Nueva York, y esta ciudad fue determinante en la evolución de su obra.

Su fotografía se podría calificar como fotografía documental. Sin embargo, se aleja mucho de los orígenes de este género como Cartier Bresson o Capa, e incluso podría decirse que ella misma reinventa el género, creando algo completamente nuevo. Toda su obra, de un carácter muy coherente, unitario, en la que su autoría es innegable, es un retrato de la sociedad neoyorquina de los años 70 y 80. Al contrario que Hamilton, las fotografías de Goldin son documentos de una realidad, de su propia realidad.



La innovación que realiza respecto al *foto documentalismo* de los años 40 y 50 es que ella muestra su propia vida: sus vivencias, los personajes que la componen, su sociedad.

6. AUTORRETRATO  
DE GOLDIN.  
SIGUIENTE PÁGINA.

Su obra, siguiendo la doctrina de Walter Benjamin, es un claro ejemplo de arte progresivo. A pesar de situarse en las mismas décadas que Hamilton, su concepción frente a la fotografía es radicalmente diferente. Sus fotografías están plagadas de una fuerte crítica social, mostrando las miserias y tristezas de su propia vida, extrapolable a las vidas de sus contemporáneos. El espectador comparte la realidad del creador, por lo que se produce el contacto del arte con la experiencia propia.

Goldin realizó abundantes autorretratos de ella misma y de sus amigos: la imagen de la fotógrafa<sup>6</sup>, con la cara desfigurada tras la paliza que le propinó uno de sus maridos, no puede ser sino una voraz crítica que, con la inocencia del que no puede hacer más que realizarse una fotografía, muestra la realidad del machismo afincado fuertemente en la sociedad. La cámara es su única arma para despertar esa conciencia de masas necesaria para el cambio. Por ello, el cambio de receptor aquí está claro: se pasa de la recepción culta, de una minoría elitista especializada, a una recepción colectiva formada por toda la sociedad capaz de colocarse ante sus fotos y reflexionar. Se exige por tanto una recepción crítica, que analice la obra y piense sobre ella, para provocar un cambio interno. El público se considera un igual, e incluso está formado por artistas comparables a la propia fotógrafa que se enriquecen con las piezas y son capaces de opinar sobre ellas.



7. "MI OBRA PROVIENE ORIGINALMENTE DE LA ESTÉTICA DE LAS INSTANTÁNEAS... LAS INSTANTÁNEAS LAS TOMO CON AMOR PARA RECORDAR GENTE, LUGARES Y MOMENTOS ESPECIALES. ÉSTAS CREAN HISTORIA AL DOCUMENTAR LA HISTORIA." CITA EXTRAÍDA DE UNA DE SUS BIOGRAFÍAS.

Por otro lado, este tipo de fotografía comienza desde cero: Goldin rechaza la tradición existente, y comienza a fotografiar como lo haría un niño, sin elementos previos, sin adornos ni florituras, con la visión pura y limpia de herencias para hacer algo completamente nuevo. Esta nueva visión es contemporánea, hija de su misma época. Sin embargo, esto no quiere decir que Goldin no tuviese referencias visuales ni artísticas en el momento de fotografiar; al contrario, ella misma afirma que su intención era convertirse en fotógrafa profesional, inspirada en las editoriales y revistas de moda. Sin embargo, esta inspiración no pesa en su obra, que se convierte en una perspectiva completamente nueva.

Su fotografía es un constante alarde provocativo. Goldin, en su interés por "captar el momento"<sup>7</sup>, mostró su más estricta intimidad, creando así uno de los más fabulosos diarios visuales de la historia del arte. Dirigió su mirada hacia aspectos de la intimidad que hasta entonces eran un tabú social, provocando así un shock en el espectador. Uno se extraña quizás cuando puede introducirse de tal manera en la vida del artista, observando aspectos de su sexualidad y de su amor que se mantienen velados en la vida del resto. Así caben en todo este repertorio fotos de ella misma en la cama con su marido, amigos suyos teniendo sexo o incluso el momento de la muerte de uno de ellos. Al saltarse los límites impuestos por el pudor y la sociedad, muestra sin tapujos su realidad y la de su generación, la conserva y la transforma.

Su obra no tiene aura, no muestra nostalgia por tiempos pasados, ni añora las benevolencias del arte anterior. Reivindica el aquí y ahora, su momento, su sociedad. Por lo tanto, despoja al arte de ese halo de misticismo y le arranca sus velos



de ilusionismo; muestra el proceso técnico, como cuando ella misma se retrata con la cámara, y toma claro partido. Hay necesidad de poco más para ser un claro referente de todo aquello que Benjamin llamaba arte progresivo, adaptado a una sociedad que convive casi un siglo después.

Observando a ambos autores y con el análisis de cada una de sus obras, de sus intenciones y de los conceptos que encierran, el espectador puede darse cuenta de lo radicalmente diferentes que son: muestran dos perspectivas frente al mundo, dos maneras de enfrentarse a la realidad.

Por un lado, el individuo puede abstraerse, creando nuevos universos y huyendo de la realidad más dura, refugiándose entre bellos parajes y bellas muchachas que le aseguran que el mundo es igual de bello que sus cuerpos. Por otro, ante esa misma dura realidad, el individuo puede coger una cámara y retratarla de forma directa: en sus momentos más horribles y en los más bellos.

La teoría de Walter Benjamin sigue viva, y sirve para separar, desde las mismas entrañas del arte, a dos fotógrafos que la historiografía mete en el mismo cajón •