

EUGÈNE ATGET, EL CYBORG DE PARÍS Y SU RELACIÓN DOBLE VINCULAR

EUGÈNE ATGET, PARIS'S CYBORG AND HIS DOUBLE BIND

Daniel Monje Abril
Natalia Ortegón Cifuentes
Universidad Manuela Beltrán (Colombia)

Recibido: 6 de Junio de 2016
Aceptado: 20 de Septiembre de 2016

Resumen:

El fotógrafo Eugène Atget se identificó toda su vida profesional como fotógrafo, nunca como artista. Es a través de su interacción con Berenice Abbott y Man Ray que sus imágenes comienzan a ser consideradas artísticas. La responsabilidad de decidir quién es un artista generalmente recae en las mentes de los artistas mismos, sin embargo esto no sucede en la fotografía. Como entes sociales, la fotografía y el arte difieren en un aspecto estructural, mientras la primera se trata de un sistema completamente abierto, el arte tiende a cerrarse sobre sí mismo. Esta apertura se produce como resultado de la relación doble vincular que existe dentro de la fotografía donde las intenciones de fotógrafos y máquinas se oponen constantemente mientras fotografían el mundo.

Palabras clave: *Fotografía, Eugène Atget, Cyborg, doble vinculo.*

Abstract:

Eugène Atget used to identify himself as a photographer not an artist. Through his interaction with American photographers Bernice Abbott and Man Ray his images were begin to be consider as works of art. Usually the responsibility of selecting who is an artist and who is not falls in the hands of the artists their selfs. This is not the case for photographers. Considered as social bodies, art and photography differs from one to other in a structural element. While photography is a complete open system, art tend to close on itself. The openness of photography is the result of the double bind inside photography, a creature where the intentions of machines and humans collide while photographing the world.

Keywords: *Photography, Eugène Atget, Cyborg, double bind*

* * * * *

1. Eugène Atget, el cyborg de París y su relación doble vincular

En la historia de la fotografía existe una famosa leyenda alrededor de la peculiar relación entre el artista surrealista Man Ray y el fotógrafo Eugène Atget. Este último es considerado por la mayoría de fotógrafos del mundo como el mejor que alguna vez ha vivido, como un héroe de la fotografía en su lucha por convertirse en una forma de arte independiente de la pintura y la gráfica. Esta leyenda está anclada en el hecho de que Atget era un mártir que, al igual que Van Gogh, murió sin conocer fama y fortuna. Al contrario Man Ray era un elegante y sofisticado artista moderno, una de las jóvenes promesas del proyecto surrealista, un norteamericano intentando regentar la París que pronto pasaría a ser propiedad de Picasso. Cuenta la leyenda que Man Ray, al mudarse a París, descubrió el taller del desconocido fotógrafo y convenció al mundo artístico de reconocer la obra de Eugène Atget como arte. Para el mitológico momento en el que estos inusuales colosos se conocieron, Atget ya era un anciano que había dedicado casi 30 años de su vida a capturar imágenes fotográficas de París. Era un productor de imágenes que no se consideraba a sí mismo un artista.

El fotógrafo estaba absolutamente convencido de que las imágenes que producía con su antigua cámara no formaban parte de lo que debe ser mostrado en una galería. Atget no hacía obras, capturaba imágenes, en la misma forma que actúan un entomólogo o un cazador. Inclusive es sabido que “usaba la palabra colección tanto para sus negativos como para sus sujetos¹,” pues él se veía a sí mismo como un coleccionista de escenas y escenarios de la París que estaba extinguiéndose a manos de la renovación del Barón Haussmann. El anciano se pensaba como el verdadero dueño de la vieja ciudad, esa que estaban derribado para ser reemplazada por la Ciudad Luz. No obstante para subsistir económicamente aceptaba comisiones de pintores, arquitectos e historiadores, quienes gustosos pagaban por estas particulares capturas. En la puerta de su taller se podía apreciar el letrero “Documents pour Artistes²,” como evidencia de que no percibía su trabajo como una obra, de que para él no se trataba de imágenes artísticas, sino por el contrario, de fragmentos de realidad fijados bidimensionalmente a través de la tecnología fotográfica. Esta actitud es apreciada por Walter Benjamin cuando asegura que la fotografía de Atget atrapa a París como la escena de un crimen, siempre desierta; pues esta “se fotografía con el propósito de reunir pruebas³” de hechos históricos con una significación política oculta. La fotografía forense de la vieja ciudad aniquilada a manos de Haussmann sirve de testimonio, catálogo, diorama y evidencia de lo que está siendo destruido con la inminente llegada del siglo XX.

Man Ray y su joven asistente Berenice Abbott tardaron mucho tiempo persuadiéndolo de que sus imágenes podían ser consideradas artísticas. Las fotografías de Atget eran entendidas por los surrealistas, no solamente como la obra de un competente fotógrafo, sino también como las visiones espontáneas de un primitivo urbano, casi comparables con la obra de los pintores naif, imágenes de un artista que no necesitaba de escuela, reconocimiento o contactos para ser aceptado en el campo del arte. Abbott pasó incontables horas catalogando la obra, estudiando la técnica y personalidad del anciano maestro, hasta convencerlo y convencerse de que este trabajo podría ser de valor en el juego del arte.

¹ LIFSON, Ben. *Aperture Masters: Eugene Atget*, Londres, Konemann, 1997, p.10.

² MOORE, Camille, “An Analytical Study of Eugène Atget’s Photographs at the Museum of Modern Art”, *Topics in Photographic Preservation*, Vol. 12, p.196.

³ BENJAMIN, Walter, *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press. 1999, p.527.

En su juventud Atget fue actor de teatro, oficio en el que el éxito le fue esquivo pues los directores de reparto siempre lo contrataban para interpretar papeles de villano a causa de su apariencia física. En palabras de Benjamin “Atget fue un actor que, asqueado de su oficio, lavó su máscara y se puso luego a desmaquillar también la realidad⁴.” Esta situación lo animó a dejar las tablas y a probar suerte con la pintura, pero acá tampoco encontró el éxito. Finalmente opta por la fotografía, a la cual le dedicará 30 años de su vida, practicándola como un negocio, un hobby y una forma de conocer el mundo. Sin la pretensión de convertirse en un hombre famoso, dedica su existencia al aparato fotográfico, quien lo recompensa con inigualables imágenes. Algunos historiadores estiman que Atget completó 10.000 fotografías⁵ de increíble calidad estética que nunca fueron apreciadas por él como obras de arte. Finalmente, después de mucha presión por parte de la encantadora Abbott accede a entregar parte de su obra para una exposición en los Estados Unidos. Lastimosamente, Atget nunca vio su nombre en la galería, pues murió meses antes de iniciarse la muestra.

En toda interacción social hay momentos donde se asignan roles y momentos donde se asumen roles dentro del campo. En el caso particular de las artes se trata de los artistas con mayor capital simbólico y cultural quienes, como en el caso de Man Ray, se encargan de asignar los roles y la cantidad de poder que un integrante del campo tiene. Esto es sabido por todos los integrantes de este y se ve manifiesto en apoyos, reseñas, críticas y diplomas que certifican la confianza del campo en un artista. Para Atget Man Ray estaba equivocado, pues él nunca había asumido el rol de artista. Se había acostumbrado a través de muchos años a recorrer la ciudad usando su vieja cámara como una prótesis que le permitía capturar el mundo de una forma en la que sus manos no sabían cómo hacerlo. El anciano tenía como interés principal documentar “paciente, furtivamente, un París menudo y marchito que estaba desapareciendo⁶.” Esa forma de trabajo, entomológica o forense, produce imágenes de tipo diferente, unas que no podrían ser nunca comparadas con un Goya o un Rembrandt, pero que podían ser comparadas con los cometas y estrellas retratados por el astrónomo escocés David Gill en 1882.

En este caso al legendario Atget nadie debidamente acreditado le había asignado el rol de artista anteriormente, por esa razón tenía problemas para asumirse como productor de imágenes artísticas. No obstante Atget nunca tuvo problemas para asumir su rol como fotógrafo, durante 29 años de su vida había construido su identidad alrededor de esta profesión. ¿Por qué le fue tan fácil asumirse como fotógrafo y tan difícil hacerlo como artista? Y sobretodo ¿Quién le asignó el rol de fotógrafo a Atget?

Para responder a estas preguntas es necesario asumir que la fotografía no puede ser descrita simplemente como la técnica que permite obtener imágenes bidimensionales fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor. Esta definición está incompleta puesto que la respuesta que se busca debe considerar que la fotografía está compuesta tanto por la técnica y la tecnología, como por los sujetos que crean y operan esta tecnología y las imágenes que produce. Para el investigador pensar este conjunto de personas y cosas puede ser de ayuda para

⁴ *Ibid*, p.518

⁵ LIFSON, Ben. *Aperture Masters: Eugene Atget*, Londres, Konemann, 1997, p.6

⁶ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México D.F., Santillana Ediciones Generales, S. A. de C. V., 2006, p.102.

comprender la forma en la que existe la fotografía. Sin embargo, para poder responder a estos dos interrogantes planteados anteriormente es necesario asumir que lo más importante en la fotografía no son ni las personas, ni las tecnologías, ni las imágenes, lo más importante en la fotografía son las relaciones que existen entre estas tres⁷.

Vista desde esta perspectiva, como conjunto de relaciones, la fotografía puede ser analizada como algo similar a lo que Pierre Bourdieu denomina campo. Para este sociólogo francés cualquier organización social puede ser analizada usando los campos electromagnéticos como alegoría. En un campo de este tipo resulta más importante el potencial electromagnético del objeto que su forma, color, tamaño o cualquier otra característica visible a los ojos y sin embargo podemos siempre ver los efectos del electromagnetismo. En la teoría de Bourdieu los campos están compuestos por individuos que intercambian sus potenciales de una forma similar a la que lo hacemos cotidianamente con el dinero. Por esta razón en la teoría de campos sus integrantes no intercambian potenciales electromagnéticos, sino que tienen capitales, que pueden ser económicos, simbólicos o culturales. Para este sociólogo un campo es un espacio social de acción y de influencia en el que relaciones sociales, determinadas por sus integrantes, confluyen. Estas relaciones quedan definidas por la posesión o producción de una forma específica de capital, propia del campo en cuestión, en el caso de las artes el prestigio de un artista puede verse como su capital simbólico⁸. Cada campo está cerrado sobre sí mismo y es, en mayor o menor medida, autónomo; la posición dominante o dominada de los participantes en el interior del campo depende en mayor medida de las reglas específicas del juego que se juega en el campo. Vistos así como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias⁹,” un campo como el de las artes resulta tener las mismas propiedades que campos tan diferentes como el campo de lo económico, lo político, lo científico, el literario, el educativo, lo deportivo, etc.

En los campos artísticos son los artistas quienes permiten la entrada de un jugador nuevo y le asignan un rol, un capital inicial y una posición. Tal es el caso de los jóvenes pintores que deben comenzar a mostrar sus pinturas para obtener la aprobación de otros artistas y críticos quienes le asignan un valor a su arte. Esto es particularmente notorio en casos como el de Van Gogh, un pintor que no alcanza la fama a pesar de su innegable destreza. Esto se debió, principalmente, a que en el corto tiempo en el que Van Gogh se dedicó a la pintura, no estuvo en París intentando entrar al campo de las artes. Si Van Gogh o Cézanne hubiesen estado asistiendo a todas las fiestas de Montmartre, su obra hubiese triunfado en el campo del arte mucho más rápido. Eventualmente, y a través de terceros, estos dos grandes maestros de la pintura alcanzaron el estatus que merecían, e influenciaron a incontables artistas en las décadas venideras. Su obra y ellos mismos fueron finalmente reconocidos como parte importante del campo de las artes. Sin embargo, desde el principio de su actividad en el campo, Cézanne y Van Gogh eran considerados como artistas por jugadores de la talla de Gauguin, Degas y Pissarro. Son los artistas quienes definen quién es un artista, y que

⁷ BERTALANFFY, Ludwig, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1976, P.27.

⁸ BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010, p.39

⁹ GUTIÉRREZ, Alicia, “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu.” en BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010, p.11.

hacen los integrantes del campo del arte, así mismo son ellos los únicos que pueden decir que imágenes forman parte del campo del arte y cuáles no.

Esto no sucede en la fotografía, pues esta no es un campo, es un cyborg. Se trata de un sistema abierto¹⁰, en constante crecimiento y evolución, donde es el mismo cyborg quien asigna los roles. Nadie necesita que los otros fotógrafos lo reconozcan como uno de los suyos para interactuar en la fotografía, solamente es necesario sostener la cámara en las manos y apretar un botón. En los campos la interacción es exclusiva entre seres humanos, las redes que se trazan a través de los procesos de intercambio de capital se hacen exclusivamente entre artistas, compradores y espectadores; por el contrario en la fotografía la relación es entre seres humanos y máquinas. Esto se debe a que no es posible tomar fotografías sin cámaras, igualmente resulta imposible capturar imágenes sin humanos, el aparato y el ser humano forman un conjunto que produce imágenes del mundo. Este conjunto entre lo orgánico y lo maquínico, compuesto por cientos de millones de aparatos fotográficos alrededor del mundo, sostenidos por cientos de millones de seres humanos, fue quien le asignó el rol de fotógrafo a nuestro anciano francés. La respuesta a la pregunta por la identidad de quien le asignó a Eugène Atget el rol de fotógrafo tiene una única respuesta, el cyborg de la fotografía.

Los fotógrafos no son simples personas de carne y hueso como el obrero, el economista o el campesino, los fotógrafos son cyborgs. Son cyborgs y a su vez parte del gigantesco cyborg de la fotografía. La definición que Donna Haraway utilizó en el Manifiesto Cyborg, es ideal para ubicar a estas extrañas criaturas en el contexto del presente artículo. La autora describe estos entes a través de una precisa selección de palabras: “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción¹¹.” Si tomamos la definición de Haraway como una lista de chequeo, podemos encontrar que: los fotógrafos son híbridos entre máquina y organismo, pues no existe fotógrafo sin cámara y no existe fotografía sin personas; los fotógrafos son criaturas de realidad social, como muchos sociólogos lo han demostrado previamente, y su realidad social se entrecruza con todas las otras realidades sociales, pues son sus imágenes una de las principales formas de las adoptadas por los aparatos ideológicos contemporáneos; y, aunque no sea el tema de este artículo cabe siempre resaltar que los fotógrafos son criaturas de ficción, una que no es literaria sino visual. La fotografía es un cyborg que es necesario estudiar por cuatro características fundamentales en su existencia: La fotografía fue el primer cyborg de la historia y por lo tanto es el modelo de todos los cyborgs; la fotografía existe esporádicamente como individuo y constantemente como macro-organismo; por tratarse de sistemas abiertos, los cyborgs se mantienen siempre actuales y potenciales, contrario a los sistemas cerrados que tienden hacia su propia aniquilación; y la más problemática para la investigación en curso, la fotografía asigna y asume roles sin interferencia externa.

Vilém Flusser en su ensayo “Filosofía da Caixa preta¹²” postulaba que la fotografía sirve de modelo para todas estas realidades sociales compuestas de humanos y

¹⁰ BERTALANFFY, Ludwig, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1976, P,28.

¹¹ HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” en *Socialist Review*, N° 80, 1985, p.65.

¹² FLUSSER, Vilém, *Filosofía da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Huitet, 1985.

máquinas a la vez, en gran medida porque fue la primera en ser inventada, pero también por tratarse de un poderoso agente social que no ha conocido parangón durante toda su existencia. Hoy en día el cyborg de la fotografía existe en medio de otros de su clase igualmente complejos como el cyborg de la telefonía, o el internet. Así mismo fue el primer cyborg que alcanzó la escala planetaria, pues desde finales del siglo XIX encontramos fotógrafos recorriendo el planeta entero, tratando de capturar la mayor cantidad de imágenes posibles. En el siglo XXI tenemos cámaras en todas partes y la gran mayoría de seres humanos toman fotografías constantemente. La fotografía es un súper cyborg que cada milésima de segundo produce una nueva imagen de toda la sociedad contemporánea. Esta imagen es tan compleja y basta que ningún ser humano puede acceder a ella con los ojos, es una foto que el cyborg toma del cyborg mismo. Puede construir recursivamente en los ojos del espectador y del cyborg la memoria colectiva. Entender la naturaleza de esta imagen nos puede iluminar el camino para entender la novedosa psique de estas criaturas y por consiguiente nos ayudará a comprender la realidad social contemporánea.

El cyborg de la fotografía es una criatura descentralizada, tiene millones de ojos y una cantidad igual de mentes, aunque solamente se trata de un individuo. Este individuo necesita crecer constantemente para completar de la manera más efectiva y rápida el algoritmo con el que ha sido programado. Es un solo ente, compuesto de miles de conjuntos fotógrafo-aparato alrededor del mundo con la única misión de fotografiar todo lo que sea fotografiable. Para esto el cyborg debe constantemente hacer dos cosas: buscar crecer involucrando cada día a más personas en su particular modo de existencia y someterse a un proceso de mejora continua, debe aprender de la experiencia y evolucionar de acuerdo al ecosistema en el que se encuentra. Esta es la razón por la que el cyborg de la fotografía asigna roles, porque es parte de su proceso crecimiento identitario.

Para el cyborg de la fotografía el proceso de asignar este rol es bastante simple. En las primeras décadas del nuevo medio, para convertirse en fotógrafo era necesario aprender de química y física, además de invertir un considerable capital en materiales y libros. Con el pasar del tiempo esto se fue volviendo más fácil y para el año de 1900 cualquier persona que pudiese invertir 25 dólares por cada 100 fotos podría ceder su corporeidad al cyborg. Ahora, en el siglo XXI, las cámaras vienen integradas a nuestros teléfonos y lo único que se requiere para ser fotógrafo es levantar el Smartphone y presionar el botón.

En el cyborg la parte que es aparato ha evolucionado en un ratio más acelerado que la parte que es humana. Durante los pasados 150 años se ha evolucionado desde una caja de madera y emulsiones de betún de judea a sensores electrónicos de alta resolución, su contraparte, por el contrario, aun sigue concentrada en entender la diferencia entre pintura y fotografía. En esta simbiosis, destinada a producir las imágenes con las que describimos nuestro mundo, cada día hay menos participación humana y más control maquínico.

Todos los seres humanos, en el momento en el que obturan sus cámaras, se convierten en parte del cyborg. Al mismo tiempo es este quien los identifica como fotógrafos y les asigna su rol en la sociedad como productores de imágenes. Esta es una situación que a mediados del siglo XIX, cuando solamente había unos cuantos cientos de cyber ojos en el planeta, no representaba problema alguno, sin embargo para 1930 había ya varios

millones de estos ojos produciendo imágenes constantemente cada segundo en todo el planeta. El cyborg le dice a Atget que es un fotógrafo, pero Atget es parte del cyborg.

Como es evidente al interior del cyborg de la fotografía se constituye lo que los psicólogos sistémicos definen como una relación doble vincular¹³. Una de sus mentes, la orgánica, está constantemente tratando de aprender de crear cosas nuevas, de experimentar y hasta de equivocarse. La otra mente, la maquínica, trata de ser efectiva, rápida, exacta, perfecta. Mientras una se encuentra buscando la otra se encuentra realizando. Mientras una se encuentra viviendo la otra se encuentra redefiniendo lo que es la vida en el siglo XXI.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter, *Selected Writings*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BERTALANFFY, Ludwig, *Teoría General de los Sistemas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1976
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010
- FLUSSER, Vilém, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Huitec, 1985.
- GUTIÉRREZ, Alicia. “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010
- HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. En *Socialist Review*, N.º 80, p.65-107.
- LIFSON, Ben, *Aperture Masters: Eugene Atget*, Londres, Konemann, 1997
- MOORE, Camille, “An Analytical Study of Eugène Atget’s Photographs at the Museum of Modern Art”, *Topics in Photographic Preservation*, Vol. 12, p.194-210
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. México D.F., Santillana Ediciones Generales, S. A. de C. V., 2006
- WATZLAWICK, Paul. *Teoría de la Comunicación Humana*, Barcelona, Editorial Herder, 1985.

¹³ WATZLAWICK, Paul, *Teoría de la Comunicación Humana*, Editorial Herder, Barcelona, 1985, p.196.