

ERNST JÜNGER. ACERTIJOS VISUALES E INSTANTES PELIGROSOS EN EL OCASO DE LA REPÚBLICA DE WEIMAR.

Nicolás Sánchez Durá¹

“Alguien nos mira”, reza el título del ciclo que nos convoca. Alguien nos mira desde el visor de la cámara, suponemos de inmediato dado el contexto de este ciclo. Así mismo, lo suponemos porque habitualmente tenemos una concepción intencional de la fotografía. Alguna persona, con sus motivos e intenciones disparó para obtener la imagen que ahora observamos. Habida cuenta del azar o la impericia, abordamos el documento fotográfico desde el supuesto de que allí está lo que otro quiso que viéramos; también, que en esa fotografía que ahora contemplamos se subraya algún rasgo que, de no ser por la intención de su autor, no habría fulgurado ante nuestros ojos. La autorización de la fotografía, es decir, la remisión de las imágenes a un autor –y más desde que la fotografía se acredita e institucionaliza como una de las formas de lo artístico– refuerza esta tendencia que llamaré “intencional”. Así, la imagen que una copia fotográfica muestra es el resultado de la voluntad de una persona que con alguna intención miró, vio, tomó sus decisiones, digamos técnicas, ha disparado su cámara y ha revelado la película. No importa que su autor sea anónimo o, habiendo sido conocido, haya caído en el anonimato. Para esta concepción éste último aspecto es irrelevante.

¹ Universitat de València. UVEG. Este texto reproduce mi conferencia del 14 de febrero de 2005 en el ciclo *Alguien nos mira* que tuvo lugar en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM).

No voy a impugnar, a la manera de la filosofía de la sospecha, este punto de vista tan plausible. Pero sí quisiera poner el acento en otro aspecto conexo con el título que nos convoca. No tanto que "alguien" nos mira cuanto que "somos vistos". Quiero decir: el mundo de la naturaleza y de la vida "es visto" fotográficamente –reparen en lo impersonal de la fórmula gramatical– digo, "es visto" a través incontables imágenes fotográficas. Luego, también, "algo" nos mira. Pero, a la vez, "miramos" el mundo –cuestión diferente es si vemos en absoluto o qué es lo que vemos– a través de una abrumadora, inconmensurable cantidad de fotografías y fotografías de fotografías publicadas en libros, revistas, periódicos, etcétera.

Me gustaría pues abordar ese aspecto, una vez puesto entre corchetes el "alguien intencional" que fotográficamente nos mira. Ahora bien, tal asunto no lo voy a tratar de forma sistemática, sino histórica. Es más, lo abordaré ciñéndome tan sólo a un momento preciso de la historia y de la mano de un solo pensador. Un pensador polémico, por cierto, que suscita inmediatas y encendidas pasiones. Un pensador que no suele asociarse a la reflexión sobre la fotografía. Y, sin embargo, creo que a la altura de los años treinta, en el ocaso de la República de Weimar, aportó reflexiones de un interés todavía vigente. Un pensador cuyas meditaciones sobre la fotografía estuvieron siempre mediadas por la experiencia de la guerra –en lo que nos concierne, por la guerra del catorce– y, en general, por la aguda conciencia de que la suya era una época donde se había acabado la seguridad, instalándose lo peligroso no ya en los lejanos países donde se lo solía emplazar, sino aquí entre nosotros. Un peligro debido no sólo a la emergencia súbita de "lo elemental" –como en el caso de las catástrofes naturales o en el de la irrupción volcánica del fondo pulsional y primitivo de los hombres–, sino debido, en mayor medida, al despliegue poderoso e imparable de la técnica. De manera que la saturación peligrosa del espacio de vida no debía considerarse ya un error, una quiebra de la razón instrumental, sino el resultado necesario de su despliegue, es decir, de la tecnificación de ese espacio. Lo cual implicaba, cierto, la apoteosis de lo maquinal en la producción seriada de mercancías, pero igualmente la aparición de las masas como sujeto político, a la vez que la transformación

de los modos de acción política que colisionaban con las concepciones del liberalismo clásico. Así, la experiencia de la guerra y la conciencia del ineludible e inevitable peligro en todos sus estados, incluso en tiempos de paz, son las dos piedras angulares de la inmensa obra escrita que nos legó Ernst Jünger al morir en 1998, a la edad de 103 años. Pues es sobre Jünger de lo que les quiero hablar; o mejor, es a partir de Jünger desde donde quiero abordar ese "somos vistos", ese "algo" que nos mira.

No obstante, acabo de decir "obra escrita" y, sin embargo, no es a ese tipo de obra de la que me quiero servir para glosar el asunto propuesto. Ciertamente, en alguno de sus ensayos como *Sobre el Dolor* (1934) y en su tratado filosófico más conocido, *El Trabajador. Dominio y Figura* (1932), Jünger nos ofrece reflexiones penetrantes sobre la fotografía. Y de hecho tales textos, si bien de manera relativamente reciente, ya se incorporan en las números monográficos dedicados a la historia de la fotografía o en las antologías de textos dedicados a tal fin. Es el caso, por ejemplo, de Revista de Occidente² o de la colección de escritos que en Francia editó Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne (1919-1939)*³. Incluso Susang Sontag, en *Ante el dolor de los demás*, que ha resultado ser su último libro, citaba brevemente un texto poco conocido del escritor alemán: "Guerra y Fotografía", parte del cual, precisamente, era el que incluía Lugon en su antología.

Ahora bien, me interesa subrayar donde se publicó por primera vez este último texto que he mencionado de Jünger, a saber: en un foto-libro de título *El rostro de la Guerra Mundial* (1930), uno de los dos foto-libros que Jünger dedicó a la guerra de 1914-1918.⁴ Porque en los últimos tres años de su periodo berlinés, justo hasta el ascenso de los nacionalsocialitas al poder (1933), y antes de abandonar Berlín definitivamente, Jünger no sólo

² Cf. *Revista de Occidente*, nº 127, diciembre 1991, donde se publica un breve extracto de *Sobre el Dolor* referido a la fotografía.

³ Lugon, O. *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes. 1997

⁴ El otro libro, de 1931, llevaba por título *Aquí habla el enemigo*. Ambos fueron publicados en edición crítica y casi completa en Sánchez Durá, N. (edit.) *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*. PUV. Valencia. 1ª edición 2000.

reflexionó teóricamente sobre la fotografía, sino que elaboró cuatro foto-libros donde de manera efectiva, con la imagen fotográfica y a través de la imagen fotográfica, hizo patentes muy perspicaces, creo que actuales, consideraciones sobre el modo de ver que incoa y propicia la imagen fotográfica. Concepciones sobre el aspecto que he enunciado, es decir, sobre el modo no intencional de considerar la fotografía. Dos de esos foto-libros, ya lo he dicho, estaban referidos a la memoria y comprensión de lo que había sido aquella primera guerra tecnificada donde los principios fordistas de la producción industrial se habían aplicado a la producción en masa de cadáveres: *El rostro de la Guerra Mundial* y *Aquí habla el enemigo*. Pero los otros dos foto-libros ya no versan sobre la guerra, aunque ésta, y sobre todo dos de los conceptos meta-póliticos que Jünger derivó de su reflexión sobre la misma, el concepto de "movilización total" y también el concepto de "tipo", están en su base. Me refiero a *El instante peligroso* (1931) y *El mundo transformado* (1933)⁵

Es sobre –y a partir de– este último foto-libro del que querría hablarles. No tiene más apoyatura escritural que un prólogo no muy extenso de Jünger, los pies de foto y las leyendas o breves textos de unas pocas líneas que cruzan las páginas entre las fotografías [fig. 1 y 2]. En este sentido, la apoyatura fotográfica es mucho mayor que en otro famoso foto-libro de la época que ha quedado como una de las primeras movilizaciones fotográficas de la izquierda alemana, me refiero a *Deutschland, Deutschland über alles* de Kurt Tucholsky, foto-montado por John Heartfield en 1929 [fig. 3 y 4]. *El mundo transformado* está dividido en diez apartados –"El desmoronamiento del antiguo orden", "El rostro transformado de la masa", "El rostro transformado del individuo", "La vida", "Política interior", "La economía", "Nacionalismo", "Movilización" e "Imperialismo"–, y en su confección Jünger se sirve de las fotografías

⁵ Ambos recién publicados en edición crítica completa, Sánchez Durá (edit.) Ernst Jünger, *El Mundo Transformado seguido de El Instante Peligroso*. Pretextos. Valencia 2005. Estos dos foto-libros, como los dos anteriores, no habían vuelto a reeditarse, incluso en Alemania, desde su edición original. Sobre las cuestiones de autoría –y la relación con F. Bucholtz (supuesto editor de *El instante peligroso*), así como con E. Schultz (real co-editor de *El mundo transformado*)–, véase mi ensayo introductorio "Rojo Sangre, Gris de Máquina. Ernst Jünger y la inscripción técnica de un mundo peligroso", en *Ibidem*, especialmente pp. 23-26



384 kilómetros por hora. El Pájaro Azul del capitán Campbell
LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN ASPIRAN A ALCANZAR LA VELOCIDAD DE UN PROYECTIL



El Zeppelin sobre vías



Lanzamiento de un cohete
El empleo de cohetes con los que se espera llegar a espacios desconocidos se encuentra aún en fase experimental

Arriba a la derecha:
Avión cohete

El tráfico aéreo transatlántico, anticipado por una serie de vuelos de audaces pioneros, es ya una realidad inminente

Maqueta de la isla artificial Lenglev, que servirá para realizar escalas

Figura 2

Vorrede

oder: Die Unmöglichkeit, eine Photographie zu textieren



Sehn Sie — das ist nun dieses Bild.

Und solcher Bilder haben wir uns Hunderte und Tausende angesehen; alle aus Deutschland; alle aus dem täglichen Leben, mehr oder minder bezeichnend für eine Klasse, einen Stand, eine Ortschaft, eine Gegend — wir haben sie uns alle angesehen. Und aus diesen Bildern sollte nun ein einziges Bild aufsteigen:

Deutschland

Das ist leicht und schwer.

Es ist leicht: denn wenn du die Bilder ein paar Minuten ansiehst, dann fangen sie an zu sprechen. Die Leute, die darauf zu sehen sind, halten geduldig still — du kannst sie in aller Muße betrachten. Und wenn du ganz in das Bild hineinkrochen bist, dann sprechen sie.

Sie erzählen dir ihr Leben. Sie sagen dir ihre politische Gesinnung. Sie beichten. Sie klagen an. Sie lachen. Sie stöhnen vor Müdigkeit. Sie reißen ihr Herz auf: so lieben wir, sagen sie, und so hassen wir, und deswegen ist aus uns im Leben nichts geworden, und dies ist unsere Jugend, und hier ist unser Machttraum, und so haben unsere Eltern ausgesehen, und hier ist mein schwacher Punkt, und da ist meine Stärke, und ich, sagen sie, bin ein anständiger Kerl, will es aber nicht wahr haben,

10

und ich bin ein Lump im Amt — und immer mehr kommen, und die Bilder nehmen gar kein Ende, Gesichter und Popos und Wohlhabende und Reiche und die Millionen, die arbeiten, und die Plätze, an denen sie arbeiten, und die Häuser, darin sie wohnen, und die Felder drum herum, die Wiesen, die kleinen Seen, das Meer, die Türme der Stadt, der Wald, die Werke, die Hütten, die Äcker, die Fabriken, die Büros, die Kinos . . . ein unendliches Bilderbuch —: Deutschland.

Alle diese Bilder sprechen. Und von den wenigsten kann man den Text aufschreiben. Denn:

Diese Photographien sind immer zweierlei: sie sind typisch für etwas in Deutschland — und sie sind gleichzeitig privat. Da oben auf dem Bild zum Beispiel smüsiert sich der bessere Mittelstand — aber es sind gleichzeitig die Herren A., B., C., D. und ihre Damen. Lasse ich nun die Figuren als Typen sprechen, als Vertreter einer Schicht, als Exempel — so geht das ohne böse Kratzer nicht ab. Die Herren A., B., C., D. hütten vielleicht nichts dagegen; sie sehen so aus, als hätten sie Humor. Aber sie haben nicht nur Humor — sie haben auch Feinde.

Und im Augenblicke, wo man eine Photographie, die einen Bürger, einen Arbeiter, irgendjemand darstellt, der nicht im öffentlichen Leben steht, so textiert, daß diese Figur das ausspricht, was aus der Gesinnung ihrer Gruppe kommt, dann gibt es ein Malheur. Zunächst ein urheberrechtliches. Darauf könnte man allenfalls pfeifen. Aber alle diese fotografierten Männer und Frauen haben Feinde, die sich mit Wonne auf einen Scherz stürzen und sagen: „Hier! So ist Herr Werkmeister Pomechelakopp abgebildet! Da! Das also denkt unser Prokurist!“ Und dann wird die Privatseele, die in diesen Kollektivgeschöpfen wohnt, böse; dann steht der Untertan auf, dann werden die hundertfach Geprügelten frei, recken sich, chartern sich einen Rechtsanwalt — und dann kann dieses Buch nicht eradicieren.

11



elastisch sein muß wie
bester Eisenstahl —
mit Gefühlen allein
kann man keine Revo-
lution machen.

Aber ohne sie auch
nicht.

Wer, wie Frig Ebert
vom ersten Tag an,
gefühllos seine Akten
aufgearbeitet hat, der
ist beileibe kein „Re-
spolitiker“, wie sie
das nennen — son-
dern ein Schreiber.
Die Flamme muß in
einem brennen, sonst
schafft mans nicht;
noch nie ist irgend
etwas auf dieser Erde
ohne Heroismus ge-
stürzt, gewandelt und
wieder aufgebaut wor-
den. Das ist ein deut-
scher Aberglaube.

Schöne Zeiten
Immerhin, die es mit-
erlebt haben, die wis-
sen eines, so wie ich
es weiß, wie wir alle
es wissen:

1918 hat einmal —
ein einziges Mal — in
Preußen die Erde ge-
bebt. Einmal ist eine
Luft durch die Stra-
ßen gesogen, die ihnen
sonst fremd gewesen
ist; einmal hat sich
der Boden unter den

Füßen der Gehenden bewegt, einmal ist hier ein Hauch von Freiheit vorübergezogen, eine Ahnung dessen, was das heißt: Volk. Man vergleiche diese unvergeßlichen Stunden und Tage ja nicht mit der Gassenbesoffenheit von 1914 — das war deutscher Sekt. Und so ist er uns auch bekommen. Was uns 1918 bewegte, war anders, ganz anders. Es war keine schöne Zeit und keine „große“ Zeit — aber Deutschland rührte sich. Dieses starre, überdisziplinierte, straffe Land fing an zu kreiseln. Es waren die Arbeiter, die das vollbracht haben, die zurückkehrenden Soldaten und vornweg die Matrosen. Wir wollen diese Melodie aufbewahren in unserm Herzen. Erstickt in Blut, verraten und niedergeknüpelt, in die Bahnen der „Ordnung“ zurückgeschleucht, so ging das dahin. Liebknecht, Luxemburg . . . vorbei. Die „schönen Tage“ leben, verfälscht, umgedichtet, umgelogen, in den Memoiren jener Sozialdemokraten, die zwar eine Revolution vermasselt, aber wenigstens aus ihren faden Lebenserinnerungen eine bescheidene Rente gesogen haben. Das Blut der im Kriege Gefallenen ist umsonst geflossen — für nichts sind sie gefallen. Das Blut der Revolutionäre soll nicht umsonst geflossen sein. Sie sind für eine Sache gefallen. Laßt sie keimen.



publicadas pertenecientes a los archivos fotográficos privados y públicos (alemanes y no alemanes) que tiene buen cuidado en especificar en los créditos del libro. Es cierto que entre esas fotos encontramos algunas que después han sido muy famosas, casi emblemas de algún movimiento: es el caso de la fotografía de Umbo (Otto Umbehr) del muestrario de medias femeninas en exhibidores de escaparate [fig. 5]. También es cierto, que en alguna ocasión aparece algún fotomontaje que nos recuerda a Renau o Heartfield, como es el caso del "Guardia nocturno del Banco de Inglaterra", asociado a una cita de Heráclito ("Que no os abandone la riqueza, efesios, para que salga a la luz la prueba de vuestra vileza") [fig. 6]. Pero Jünger no estaba interesado en el carácter artístico de la fotografía y, de forma general, se aparta en sus selecciones fotográficas de todo pictoricismo, de las convenciones historicistas y también de los fotomontajes, aunque alguno, como éste último, aparece.

En principio, a Junger le interesa la fotografía por ser acorde con lo que él llama el carácter de "Taller". En su ensayo *El Trabajador* de 1932 había afirmado que nuestro mundo -en todo caso el suyo a esas alturas del siglo- tenía un carácter híbrido de "taller" (a veces emplea el término "fragua") y de "museo". La dimensión de museo supone fetichismo histórico, el almacenamiento y la conservación obsesiva de los "llamados 'bienes culturales'"⁶. Por el contrario, el carácter de "taller" supone la renuncia a la monumentalidad, la impronta de lo efímero debida al limitado lapso temporal de uso de los productos fabricados y la afirmación de la provisionalidad, en tanto opuesta a la admiración que produce toda creación destinada a perdurar en el tiempo. Pues bien, la fotografía forma parte del carácter de taller del mundo y es en ese sentido en el que le interesan, como un producto de la técnica en un mundo dominada por la misma.

⁶ Jünger, E. *El trabajador. Dominio y Figura*. Tusquets. Barcelona. 1990. págs. 190 y ss. Hay aquí claras concomitancias con los puntos de vista de W. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Pero la primera versión de esta obra de Benjamín es de 1935, posterior a las reflexiones de Jünger, y su versión más extensa es todavía más tardía, de 1939.



LA DECADENCIA DE LA FISONOMÍA INDIVIDUAL
GENERA UN EXTRAÑO MUNDO DE MARIONETAS



Maniquí



*Enmascaramiento
cosmético*

Figura 5



"Que no os abandone la riqueza, efesios,
para que salga a la luz la prueba de vuestra vileza"
(Heráclito)

Guardia nocturno del Banco de Inglaterra

283

Figura 6

Ahora bien, tampoco son del interés de Jünger las fotografías una a una consideradas, ni el foto-reportaje propio de las revistas ilustradas de aquellos años saturadas de imágenes fotográficas. Género también éste recién aparecido en su tiempo, debido a los avances técnicos que permitían la captación de instantáneas y su reproducción impresa en todo tipo de publicaciones. Foto-reportajes como el ya famoso referido por Gisèle Freund, cuando explica el nacimiento del fotoperiodismo en Alemania y alude a la primera foto "robada" por Erich Salomón, que se publicó en febrero de 1928 en el *Berliner Illustrierte*.⁷ Salomón captó algo estrictamente prohibido en ese momento: la sala de un tribunal donde se celebraba el juicio de un adolescente acusado de haber matado a otros dos que, junto a él y una joven muchacha, habían participado en un *surprise-party*. Pues bien, es cierto que entre la fuentes de Jünger se encuentran las revistas populares, deportivas... y los archivos que las abastecían. También es cierto que alguna vez utiliza alguna foto del mismo carácter que la recién citada de Salomón. Esa, según Freund, primera foto robada de Salomón estaba tan borrosa como la captada en América un mes antes por el mismo procedimiento, también con el mismo espíritu, y que Jünger utilizó tomándola de la primera del *Dayly News* del 13 de enero de 1928 [fig. 7]. Me refiero a la fotografía de la ejecución de Ruth Zinder, que Tom Howard, presente, robó ocultando la cámara en el tobillo.

Lo que quiero decir, pues, es que a Jünger le interesa todo eso, claro que le interesa, pero no es su intención hacer algo similar cuando elabora sus foto-libros, especialmente *El Mundo Transformado*. Se abastece de todo ello, de los archivos que surten a las revistas populares y deportivas, a los periódicos, se desentiende de la autoría de las imágenes fotográficas y se fija, toma nota y medita sobre ese, afirma, "porcentaje desproporcionadamente alto de imágenes que, simplemente como fotografías, resultan bastante acertadas". Es decir, le interesa una "observación comparativa", a partir de una "gran cantidad de fotos", pues "el instinto", dice, sabrá captar entre ellas una "conexión [que] no será evidente" *ab initio*.⁸ Veamos, para proseguir, esta última afirmación.

⁷ Freund, G. *La fotografía como documento social* [Photografie et Société, 1974]. Gustavo Gili. Barcelona. 1993. pág. 104-105

⁸ Jünger, E. *Prólogo de El Mundo Transformado*. Op. cit. págs.111-113

LA PENA DE MUERTE ES UNO DE LOS CABALLOS DE BATALLA
DE LA CIVILIZACIÓN



Ejecución de una parricida en los Estados Unidos

y en China



En el caso Sacco y Vanzetti vencieron los partidarios de la pena de muerte, a pesar de que, en todos los países del mundo, se organizaron manifestaciones contra la ejecución de la sentencia

[N. del E.: en el cartel de la foto inferior se lee: "Socorro Rojo Internacional (Región parisina). Arranquemos de la muerte a Sacco y Vanzetti!"]

En efecto, desde un punto de vista epistemológico, es decir, desde sus concepciones más generales sobre el conocimiento, Jünger participaba de una concepción muy próxima a la que más tarde desarrollará Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas*, cuando discurre sobre lo que llamaba “el centelleo de los aspectos” (si bien creo que las concepciones de ambos en este punto pueden retrotraerse a Spengler, al cual los dos habían leído, y en definitiva, remitirse al interés de ambos por el concepto de *Gestalt*). Porque el concepto de *Vexierbild* de Jünger, que puede traducirse como “acertijo visual”⁹, implica visión e interpretación, como en el caso de Wittgenstein. Una interpretación de lo real que surge, precisamente, de cómo organicemos lo que se da a ver, pero también de las características formales y relacionales que “centellean” en objetos y procesos de especiales características. Sería muy interesante perseguir los puntos en común y diferencias entre ambos autores, pero no podemos detenernos en ello. Sea como fuere, Jünger considera el acertijo visual un “método” no orientado a la “búsqueda”, sino al “hallazgo” y, en el extremo, un “arte de conducir la vida”.¹⁰ Lo cual, ahora desde el punto de vista ontológico, supone entender que la naturaleza de lo real se *muestra* como superficie cifrada donde lo dado a la vista –antes que al pensamiento y siendo el soporte de éste– son dibujos enigmáticos, imágenes encubiertas, también ocultas relaciones entre las cosas. Objetos y procesos que inesperadamente cambian de aspecto, de manera que en uno de ellos, o a partir de uno de ellos, vemos cosas distintas en principio desapercibidas. Los secretos del mundo, afirmará, “yacen sobre la superficie a la vista de todos y sólo se necesita una mínima acomodación del ojo para ver la abundancia de sus tesoros y milagros”.¹¹

Lo dicho tiene una importancia capital para entender el modo de proceder de Jünger en su foto-libro y, en definitiva, para extraer alguna enseñanza respecto de su concepción no intencional del uso de la fotografía. Sumemos dos de las afirmaciones recién citadas. Hemos dicho que le

⁹ Véase la nota nº 25 y 26 de Enrique Ocaña, traductor de Jünger, E. *El corazón aventurero. Figuras y caprichos*. Tusquets. Barcelona. 2003. págs. 208-209

¹⁰ *Ibidem*, pág. 123

¹¹ Jünger, E. *El corazón aventurero*. Op.cit. pág.122

interesa una "observación comparativa" a partir de una "gran cantidad de fotos" pues "el instinto", nos dice, captará entre ellas una "conexión" que en principio no es evidente; por otra parte, afirma que para ello necesitamos una "mínima acomodación del ojo". ¿Qué obtiene al proceder de tal manera? ¿Qué obtenemos si volvemos setenta años después a su foto-libro?

Un doble página nos pone sobre la pista [fig. 8]. En la sección "El rostro transformado de individuo", la primera imagen es de un autómatas tras una cámara fotográfica de caballete, sobre la parte inferior de ésta se solapa una vista aérea de las calles y tráfico de una gran urbe; el pie de foto reza: "La vida moderna genera imágenes de creciente geometría. Se observa aquí una disciplina automática, a la que los hombres y los medios están supeditados de igual manera". Pero además, en la página opuesta [fig. 9], un cameraman aparece tras su cámara de cine, ambos instalados en un avión, él enmascarado con las gafas de vuelo, el pie de foto dice: "El trabajador"; la foto superior es de un orador del SPD que merece el pie: "El burgués". Creo que esta doble página es todo un manifiesto. Veamos.

La imagen del autómatas que fotografía no debe confundirnos, hay que atender bien a la conjunción copulativa: los hombres y los medios están supeditados de igual manera a una disciplina automática, dice. Un año antes había afirmado en su tratado *El Trabajador*, en el mismo sentido, "no existe...el hombre máquina; hay hombres y hay máquinas –pero sí se da una conexión profunda entre la aparición de unos nuevos medios y la aparición simultánea de unos hombres nuevos".¹² Es decir: la tecnificación del mundo, cuya apoteosis en forma de destrucción se había revelado en la primera guerra mundial, había producido configuraciones del mismo que sólo la fotografía podía captar o poner cabalmente de manifiesto. Lo cual suponía también, en un proceso doble y retroalimentado, una nueva forma de percibir acorde con un nuevo "tipo" de hombre, el trabajador. Pero antes de comentar ese nuevo tipo de hombre y las características de

¹² Jünger, E. *El Trabajador*. op. cit. pp.123-124



La vida moderna genera imágenes de creciente geometría. Se observa aquí una disciplina automática, a la que hombres y medios están supeditados de igual manera



El burgués



El trabajador

la visión que le son propias, volvamos sobre su afirmación de que la vida moderna genera imágenes de creciente geometría.

Jünger no piensa que la fotografía sea un “medio neutral u <<objetivo>>”, pues explícitamente afirma “que en el mero hecho de <<captar>> una imagen tiene lugar una valoración”. Pero, a la vez declara que “la foto posee un carácter <<objetivo>>”. Ambas afirmaciones parecen constituir una llana contradicción. Pero no es así. Ese carácter objetivo no se debe a que refleje los objetos “tal como son”, sino porque la fotografía, en cuanto técnica, “posee el sentido de un medio existencial”, propio de una época, frente al que “la disparidad de opiniones sólo tiene una función subordinada”. Lo cual se muestra en el hecho de que la misma imagen fotográfica pueda servir a propósitos ideológicos muy diferentes. Además –y en este aspecto coincide con algunos teóricos de La Nueva Objetividad¹³– piensa que hay objetos, paisajes, agrupaciones humanas...en definitiva, asuntos que son más acordes con la representación fotográfica que otros. De manera que unos se dejan ver a través de ella o, digamos, son especialmente aptos para revelar a su través su carácter y novedad; mientras que otros asuntos no, o no del todo, o no tan adecuadamente. Sus propios ejemplos creo que explican claramente el sentido de esta afirmación: la voz artificial, su registro radiofónico o su grabación para la posterior reproducción, no es “una mera reproducción de la voz humana, sino como su traducción a un medio muy determinado”.¹⁴ Por ello unas voces concuerdan mejor que otras con esos registros y, para gentes de otras culturas en el pasado distante o en el presente alejado, la voz técnicamente registrada puede tener calidades terribles o misteriosas [fig. 10].

Por semejantes razones, hay “objetos y procesos” que se resisten a la versión fotográfica. También aquí sus ejemplos son ilustrativos: una

¹³ Pero no en otros decisivos, donde es mayor su cercanía con la “fotografía orientada” defendida por Tucholsky y las gentes de AIZ. Véase mi “Rojo sangre, Gris de máquina”, op. cit. págs. 94 y ss.

¹⁴ Jünger, E. *El Mundo Transformado*. Op.cit. 111



Aborígenes australianos en contacto con la civilización

El gran truco de magia

Figura 10

imagen fotográfica de una representación teatral naturalista nos dará la impresión de un teatro de títeres y difícilmente captaremos el significado de ésta a través de aquélla. De manera que en las fotografías –insisto: no estimadas una a una, sino considerando el inmenso magma calidoscópico que nos rodea y siempre tenemos ya ante los ojos–, digo que en las fotografías, se expresan regularidades, especialmente nuevas, como demuestran las fotos de los movimientos revolucionarios al compararse con las fotografías de las monarquías o del orden liberal en crisis de entreguerras; o, como también muestra el aspecto urbanizado de la tierra que adquiere un nuevo rostro técnico tanto en la guerra como en la siempre precaria paz; o, por fin, el dominio del trabajo planificado ahora mejor representado por una urbanización moderna o por las veloces comunicaciones interurbanas de la red de autopistas que por un complejo fabril. [fig. 11 y 12].

Ahora bien, esto es así, como ya he dicho, por un doble movimiento que tiene una común raíz. Recordemos alguna afirmación anterior: según Jünger había una conexión profunda entre la aparición de unos nuevos medios y la aparición *simultánea* de unos hombres nuevos [fig. 13 y 14].



Guerra

LA TÉCNICA DIBUJA



Paz



Ciudad

EL ROSTRO DE LA TIERRA



Campo



Paisaje industrial a la antigua

EL TRABAJO PLANIFICADO...



Urbanización anular en Leipzig



*Vista aérea de la autopista Colonia-Bonn con sus novedosos accesos de entrada y salida
... REPRESENTA EL INTENTO
DE MODELAR LA VIDA DE UNA FORMA NUEVA Y CONSTRUCTIVA*



La normalización y especialización del proceso de trabajo ha encontrado su expresión más significativa en el concepto del "trabajo en cadena"



Vista de una factoría de la Ford



En el imperio de la cosmética

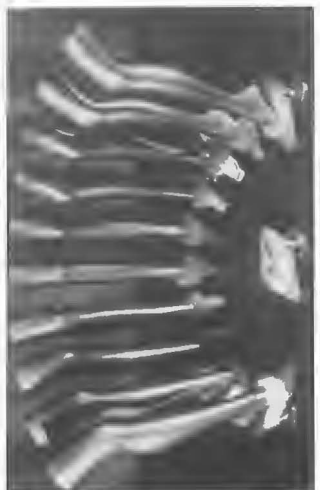


... y las copias



El cliché...

139



**LA DECADENCIA DE LA FISONOMÍA INDIVIDUAL
GENERA UN EXTRAÑO MUNDO DE MARIONETAS**



*Emancipación
comidiero*



Maniquí

138

Figura 14

Lo cual nos lleva a un aspecto pendiente: el “tipo” del trabajador que, precisamente, en una foto anterior estaba representado por un cameraman enmascarado con sus gafas de altura. Desde luego no es la intención de Jünger decir que los cámaras son el mejor ejemplo del trabajador, pero sí indicar que el tipo de percepción del nuevo tipo de hombres es acorde con la fotografía. Vayamos por partes.

En primer lugar, según Jünger, si comparamos la pintura romántica, el impresionismo y los primeros retratos fotográficos la propia inspección de las representaciones pone de manifiesto la aparición de ese nuevo tipo. Pues concluye que hay una tendencia al declive de “la plurivocidad o la ambigüedad” en favor de la “univocidad” de la actitud, de los gestos o indumentaria y de los rostros de las personas singulares. Ese declive de lo personal coincide con una progresiva eliminación “de la nitidez del perfil” en la pintura de los últimos cien años (hay que entender que hasta la década de los treinta, desde donde habla Jünger, pero la historia del pasado siglo no ha hecho más que confirmar esa tendencia). La relación de los seres humanos entre sí, que había puesto ante los ojos la escuela romántica, queda abolida por el ahora incomprensible escándalo de los primeros retratos impresionistas donde se muestra “el ser humano...en una actitud extrañamente relajada e inconexa”. En los cuadros impresionistas hombres y mujeres aparecen bajo la luz tamizada de farolillos en jardines, crepúsculos, paisajes nublados, la recién estrenada luz nocturna artificial de los espacios públicos o la aplastante luz solar. Ahora bien, ese proceso de decadencia de lo individual en las representaciones corre en paralelo con la “muerte del individuo” y culmina en la fotografía. O, por mejor decir, más que un proceso paralelo ambos aspectos son el resultado del carácter absoluto del trabajo y del despliegue técnico: “no es una coincidencia casual que sobre las personas y las cosas empiece a caer...la mirada desapasionada y fría de los ojos artificiales”. Incluso en el retrato fotográfico, piensa Jünger, vemos un progresivo deslizamiento. Los primeros retratos todavía retienen el carácter individual del fotografiado, “como una atmósfera de pintura”. Pero ahora –i.e. cuando escribe en 1932– no es que la fotografía al propiciar la distancia obtenga tipos sociológicos, como decía Alfred Döblin del proyecto

fotográfico de Sander *Antlitz der Zeit* [El rostro de este tiempo]¹⁵, sino que hay propiamente “una degradación de la fisonomía individual”. No es pues una relación de “causa y efecto, sino de simultaneidad”.¹⁶ La aparición de la fotografía y la aparición del tipo van a la par, tienen la misma raíz. [fig. 15 y 16]. El caso es que Anton Kaes enmarca el proyecto de Sander –como la teoría del tipo de Jünger– en “una predilección general, cuando no una obsesión, por la clasificación y organización que puede discernirse a lo largo de toda la República de Weimar”.¹⁷ Por mi parte, añadiré que Walter Benjamin también puede ser incluido en esa tendencia cuando, hablando de Sander y de los comentarios de Döblin sobre su obra, afirma: “los cambios de poder que nos esperan requieren como una necesidad vital el mejorar y afilar el saber fisonómico. Ya se sea de derecha o de izquierda, hará falta habituarse a ser examinado –así como uno mismo examinará a los otros”.¹⁸

Sea como fuere, entiéndase bien, para Jünger el tipo del trabajador no es sólo algo predicable de los varones. También las mujeres pueden formar parte del tipo “trabajador” [fig. 17]. De hecho en algún lugar Jünger afirma que “el descubrimiento del trabajador va acompañado del descubrimiento de un tercer sexo”.¹⁹ Por otra parte, tampoco el tipo es identificable con una raza en sentido biológico, menos aún con una supuesta raza germánica. Hemos visto que como ilustraciones del tipo Jünger pone, unos junto a otros, a un alpinista alemán, a un obrero ruso, es decir un eslavo (en ese momento ya trabajador bolchevique), pilotos belgas, a una trabajadora úzbeca (es decir, asiática), incluso, como vimos,

¹⁵ Sobre el concepto de tipo y su relación con la fotografía que Alfred Döblin desarrolló en “De los rostros, las imágenes y de su verdad”, escrito como prefacio al libro fotográfico *Antlitz der Zeit* [El rostro de este tiempo] del fotógrafo August Sander, epítome de su proyecto *Los hombres del siglo XX*, véase mi “Rojo Sangre, Gris de Máquina”. Op. cit. págs. 28-33.

¹⁶ Jünger, E. *El Trabajador*. op. cit. pp. 123-124

¹⁷ Véase su “The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity”, *New German Critique*, nº 59, 1993, págs. 114-115.

¹⁸ Véase Benjamin, W. *Petite histoire de la photographie* (1931). *Études photographiques*. Tirage a part du nº 1, novembre, 1996. pág. 24 [Hay edición española en Benjamin, W. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia. 2004]

¹⁹ Jünger, E. *Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Tusquets. Barcelona. 1995. pág. 46



El electricista

El mundo laboral ofrece múltiples ocasiones en las que el hombre aparece bajo una máscara



Submarinista cortando bajo el agua corazas de navíos



Trabajador de la AEG



Transeúntes...



... y comandantes de carro



Minero ruso



Alpinista alemán

UN NUEVO ESTILO DE VIDA GENERA YA ROSTROS CON CARÁCTER RACIAL



Pilotos belgas de combate



Una joven uzbeca

La mujer y la máquina¹

LA INCORPORACIÓN
DE LA MUJER

La aviadora Elli Beinhorn.....



las mujeres americanas que masivamente se someten a procesos cosméticos. Es decir: "el tipo no aparece en la naturaleza, ni la figura en el universo. Los dos deben ser descifrados en los fenómenos, como una fuerza en sus efectos o un texto en sus caracteres".²⁰ Podríamos decir pues que el tipo es un modelo, aquí desgajado de aquella visión comparativa que encuentra conexiones no evidentes a primer vista según el método del acertijo visual. Por ello, Jünger afirma que "este desciframiento nos permite desde una armonía visible concluir en otra invisible".²¹ Por ello, igualmente, no todos los individuos o personas singulares encarnan el tipo, o no todos lo hacen de la misma manera o en el mismo grado. Y por ello también, el tipo "vive" mejor, se percibe más nítidamente no en los individuos sino en las pluralidades. O para decirlo de otra manera: el tipo se encarna en la vida y actitudes de las masas, nuevo sujeto social y político, en el ocio y el deporte, en sus duelos y aclamaciones, en sus encuadramientos políticos y militares o en la militarización de la política. [fig. 18, 19 y 20].

Obsérvese que en este asunto las divisiones políticas al uso no apuran, ni agotan el asunto: el tipo trasciende o es transversal a las mismas. Si nos fijamos en los ejemplos, van desde un acto en memoria de Lenin en Nueva York, o la recepción heroica de los aviadores Post y Gatty en la misma ciudad, la concentración en Londres en memoria de los caídos en la guerra, las SA alemanas, hasta los desfiles de trabajadores armados o de las juventudes en el Moscú bolchevique, etcétera. Pues lo común es que "la cantidad de asentimiento, de 'público', está convirtiéndose en el factor decisivo de la política".²²

Pero hay un aspecto que todavía no hemos abordado. Veámos en imágenes anteriores que en una ocasión Jünger elige, para ilustrar el tipo del trabajador, la foto de un cámara aéreo. Dije entonces que la fotografía como forma técnica de percepción era acorde con el tipo de percepción del nuevo tipo de hombre. ¿Por qué? Veámoslo para acabar, aunque el

²⁰ Jünger, E. *Type, Nom, Figure*. Christian Bougeois Éditeur. 1996. págs. 8-9

²¹ Loc. Cit.

²² Jünger, E. *La movilización total*, en *Sobre el dolor...* op. cit., pág. 121

CIRCOS Y
GLADIADORES
DEL
SIGLO XX



DIVERSIÓN
Y



EXHIBICIÓN
DE MASAS





Celebración en Nueva York en memoria de Lenin

LA MASA ESTÁ DE LUTO



Dos minutos de silencio en memoria de los caídos

LA MASA DA LA BIENVENIDA A SUS FAVORITOS



Entrada triunfal en Nueva York de los aviadores Post y Gatty



¿DESARME?

Lo que los profetas
del liberalismo no
supieron prever:

LA
UNIFORMIZACIÓN
VOLUNTARIA

*Desfile de trabajadores
en Moscú*



Las SA

MILITARISMO A LA ANTIGUA...



Londres

... Y A LA NUEVA USANZA



Moscú

tema es extenso y sólo lo esbozaré. También ahora algunas imágenes de *El mundo transformado* nos ponen en la pista [fig. 21 y 22].

En efecto, en *Sobre el Dolor* (1934) Jünger afirma que si quisiéramos caracterizar con un simple rasgo el nuevo tipo de hombre habría que señalar su posesión de una “segunda conciencia”.²³ Esa segunda conciencia no tiene que ver con la *introspección* de la que habla la psicología, sino con la habilidad desarrollada para verse a sí mismo como un objeto. Es decir, esa “segunda conciencia” consiste en la habilidad de considerarse a sí mismo fuera de la esfera del dolor. O por decirlo de otra manera, no es que no exista, o hayan desaparecido las ocasiones del mismo (precisamente ocurre todo lo contrario en la época del dominio de la técnica); lo que sucede es que ha cambiado “la valoración del dolor”. El nuevo tipo, el tipo emergente en la época surgida de la guerra, el tipo perteneciente a la época de la movilización total de las sociedades por el trabajo, donde la seguridad se ha agotado y se multiplican los instantes peligrosos, valora de otra forma el dolor: le parecerá extravagante e indeseable la muerte en un duelo, pero asume las producidas por el tráfico, el deporte, los accidentes aéreos o laborales y asume, incluso, su inevitabilidad predicha y cuantificada estadísticamente.²⁴ Luego esa “segunda conciencia”, propia del nuevo tipo, es más fría, más retirada o distante del mundo y del propio cuerpo, en resumen: es menos “sentimental”. Pues para Jünger en el mundo de la sentimentalidad “lo que importa es...expulsar el dolor y excluirlo de la vida”.²⁵ La clave de esa sentimentalidad moderna, ésa de la que se aparta el nuevo tipo, la constituye el hecho de que “el cuerpo es idéntico al valor”. Por ello, la relación que se establece con el dolor es la de evitación de “un poder”, el dolor, en tanto que este poder se enfrenta a otro, el cuerpo, que es valorado como “poder principal y núcleo esencial de la vida misma”.²⁶

²³ Jünger, E. *Sobre el Dolor*. Op.cit. pág.70

²⁴ “Las víctimas reclamadas por el proceso técnico se nos aparecen necesarias porque se adecuan a nuestro tipo: al tipo del trabajador”. Jünger, E. *Ibidem*. pág. 69

²⁵ *Ibidem*, pág. 34

²⁶ *Ibidem*, pág. 35



Récord

La capacidad de rendimiento de los medios y de los seres humanos se indica con exactitud numérica



Medición, en un simulador de velocidad, de los tiempos de reacción en un cronógrafo de milésimas de segundo



El hombre de cristal (Exposición sobre la higiene, Dresde)

La relación del hombre con su propio cuerpo adquiere carácter objetivo. Su cuidado y el control sobre su rendimiento recuerdan la atención que se presta a los instrumentos de precisión



Sol artificial

Ahora bien, el tipo del trabajador fraguado en el ámbito del espacio peligroso de la técnica no rehuye el dolor, pero aspira y consigue, en cuanto tipo (otra cosa es el grado en que los individuos se acercan a la nitidez del tipo) ponerlo a distancia, dominarlo y, al cabo, resistirlo. Todo ello no depende de la voluntad, ni de ninguna "prédica de cátedra" y, por tanto, Jünger no está aquí pregonando ideal heroico alguno al que las personas singulares tuvieran que adecuarse.²⁷ No, esa nueva relación no evasiva con el dolor depende de una multiplicidad de prácticas disciplinadas que a todos alcanzan, desde el trabajo según los principios tayloristas y fordistas de la producción industrial, los reglamentos y ordenamientos (todos debemos acoplarnos a las normas de tráfico, por ejemplo), pasando por el deporte convertido en profesión "donde no se trata tanto de una competición cuanto un proceso de medición exacta"²⁸, hasta llegar a las nuevas formas de encuadramiento bélico y de combate (recuérdese que en ese tiempo, a partir de la guerra del catorce de forma general, el ejército era de recluta obligatoria). El resultado de todo ello es una nueva relación con el cuerpo, a saber, tratarlo como un objeto. Porque el carácter instrumental de la técnica no se limita a la zona propia de cada instrumento, sino que trae hacia sí, absorbe al cuerpo y le confiere una dimensión instrumental. Incluso la anestesia revela este movimiento nuevo de valoración pues, cierto, por un lado constituye una liberación del dolor, pero, por otro, "trasforma el cuerpo en un objeto abierto a la intervención mecánica de una materia sin vida".²⁹ En cualquier caso, Jünger piensa que a medida que crece ese proceso de objetización, aumenta la cuantía de dolor que es capaz de soportarse. En el extremo, el hecho de que el nuevo tipo sea capaz también de soportar con mayor frialdad la visión de la muerte se explica "porque ya no estamos en nuestro cuerpo, a la manera antigua, como en nuestra casa".³⁰ Quizá ahora podamos comprender mejor el sentido de las dos imágenes anteriores.

Es hora de regresar a la fotografía. La fotografía es una forma de percepción acorde con la "segunda conciencia" propia del tipo del

²⁷ Cf. *ibidem* pág. 36

²⁸ *Ibidem*, pág. 77

²⁹ *Ibidem*, pág. 81

³⁰ *Ibidem*, pág.79

trabajador tal como la hemos caracterizado. Por eso Jünger afirmaba que no era una casualidad que al mismo tiempo que emergía el nuevo tipo de hombre recayera sobre las personas y las cosas “la mirada desapasionada y fría de los ojos artificiales”. Es más, la fotografía no es sólo acorde, sino que *constituye* parte importante, impostergable de “esa segunda conciencia” propia y característica del nuevo tipo del trabajador. Déjenme citar en extenso a Jünger:

“La fotografía se halla fuera de la zona de la sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable. Retiene tanto la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que la explosión lo despedaza. Ese es nuestro modo peculiar de ver y la fotografía no es otra cosa que un instrumento de esa especificidad nuestra”.³¹

Un poco más adelante afirma que ese modo peculiar de ver del nuevo tipo “es ciertamente un modo cruel”.³² No podría ser de otra manera, pues es un modo de ver fraguado por la técnica, una técnica que había posibilitado la espantosa matanza de la primera guerra mundial y que estaba a punto de posibilitar la no menos espantosa y carnífera de la segunda. Desde entonces no hemos parado. De hecho la fotografía retiene una extraña analogía con las armas. En su escrito “Guerra y fotografía”, publicado en su primer foto-libro *El rostro de la guerra mundial* dedicado a la guerra de catorce, afirma que armas y cámaras son por igual “instrumentos de la conciencia técnica”. Además, la intensidad de la mecanización provoca que armas y cámaras sean cada vez “más móviles y de total eficacia a distancias crecientes”. También se dice que armas y cámaras son instrumentos de “especial exactitud”, lo que no las exime de ser progresivamente “abstractas”, como muestra la aparición de los gases venenosos que cubren vastos espacios, el desarrollo de la artillería que al hacer indistinto el terreno lo barre aboliéndolo en tanto

³¹ *Ibidem*, pág. 71

³² *Ibidem*, pág. 73

paisaje natural, o la aparición de la fotografía aérea que reduce todo espacio a su esquema geométrico. Por fin, armas y cámaras se empuñan en los mismos espacios y circunstancias de combate, pues "junto a las bocas de los fusiles y cañones estaban lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla". Y de la misma manera que hay "afortunados impactos de la cámara", afirma que "el obturador instantáneo" fue accionado por manos que por un instante renunciaron a disparar un fusil o lanzar una granada. No podía ser de otra manera, pues "el intelecto que con sus armas de destrucción y a través de grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos en sus mínimos detalles, son uno y el mismo".³³

Para acabar: a través del acertijo visual que exige la gran cantidad de imágenes fotográficas que nos acaparan, Jünger dedujo ciertos rasgos que caracterizan la vida privada y pública bajo el imperio de la técnica. Ello es así porque la fotografía capta un mundo transformado por una raíz común a ambos, mundo y fotografía. En ese sentido la fotografía deja ver el carácter de unos unos procesos y prácticas sociales y políticos mejor que el de otros. Entre ellos, la fotografía permite descifrar, en la variedad de los fenómenos que filtra y registra, la aparición de un nuevo tipo de hombre, el tipo del trabajador. Un tipo perteneciente a unas sociedades configuradas por la movilización total del trabajo pues, como afirma en su ensayo *La movilización total* (1930), de "esa destructora marcha triunfal [del progreso]" los cañones de largo alcance y las escuadrillas de combate son "mera expresión bélica".³⁴ Pero ese tipo tiene un especial modo de ver: minucioso, abstracto hasta en lo concreto, frío, distante, amoral, poco sentimental, no rehuye el dolor pero parece que no le afecta, ni el suyo ni el de los otros; en cualquier caso, es capaz de ver las catástrofes y las masacres en silencio, lo cual indica que es un modo de ver cruel. Ese modo de ver es el de la fotografía. El nuevo tipo del trabajador ve en el modo de la fotografía porque la fotografía es parte de su "segunda conciencia".

³³ Jünger, E. "Guerra y fotografía", en Sánchez Durá, N. (edit.) *Erns Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Universitat de Valencia. 2000. págs. 123-124

³⁴ Jünger, E. *La movilización total*. Op.cit. pág. 120. Subrayados míos

Porque tipo y fotografía son expresiones de la técnica que ha configurado a ambos de esa manera. Creo que Jünger capta y da razón de lo que un fotógrafo como August Sander, desde posiciones ideológicas distantes de las suyas, afirma en el texto de introducción de su exposición *Los hombres del siglo xx* de 1927 en Colonia: “[la fotografía] puede darnos las cosas en su grandiosa belleza, pero también en su *cruel verdad*, también puede engañarnos enormemente. *Tenemos que ser capaces de soportar la visión de la verdad*, pero sobre todo es preciso que la transmitamos a nuestros semejantes y a nuestra descendencia, tanto si nos es favorable como si no”³⁵

¿Alguien nos ve? Sin duda, pero también “algo” nos ve, “somos vistos” por algo de una determinada manera. Por las cámaras fotográficas, que hasta tal punto han llegado a ser carne de nuestra carne que ya no lo vemos.



El trabajador

³⁵ Op. cit. pág. 187. Subrayados míos.



Berenice

1

Vista Nocturna, Nueva York, 1932 © Berenice Abbott/ Commerce Graphics Colección Fnac
Adquisición 1994



Col·lecció
Quaderns
del MuVIM
SERIE MINOR



ALGUIEN NOS MIRA

PRIMERAS JORNADAS DE FOTOGRAFÍA
EN EL MUVIM

ÍNDICE

Primeras Jornadas de Fotografía en el Muvim. A manera de contexto Romà de la Calle	7
Ernst Jünger. Acertijos visuales e instantes peligrosos en el ocaso de la República de Weimar Nicolàs Sánchez Durá	15
Fotografía. Memoria y desmemoria Joan Fontcuberta	63
Rupturas y continuidades en la era de la imagen digital Enric Mira	77
España mirada. La visión fotográfica extranjera y la española Marie Loup Sougez	95
"Fotografía contemporánea española: Difusión y mercado" Pep Benlloch	109