

Las tipologías fotográficas: el archivo y la fisiognomía en la Alemania de Weimar

Eirini GRIGORIADOU*

Universidad de Barcelona
Departamento de Historia del Arte
e_grigoriadou@hotmail.com

RESUMEN

En el contexto cultural de los años veinte y treinta en la Alemania de Weimar, el uso de la fotografía dio lugar a estudios socio-políticos por tipologías y organizados en estructura de archivo. El artículo examina las condiciones que han posibilitado la emergencia de tipologías y archivos fotográficos y el modo en que, en estos estudios, la pseudociencia de la fisiognomía adquiere dos perspectivas diferentes: humanista y racial. A través de estas formas de representación, proponemos estudiar el *uso* de la fotografía en este período para examinar los límites que se trazan entre estas dos perspectivas, así como su relación con las formas de poder y conocimiento.

Palabras clave: fotografía; archivo; fisiognomía; tipologías; Alemania de Weimar.

The Photographic Typologies: The Archive and the Physiognomy in Weimar Germany

ABSTRACT

The use of photography in the cultural context of the 1920s and 1930s in Weimar Germany, lead to the existence of socio-political studies organized in typologies under the structure of the archive. The article explores the conditions that have made possible the emergency of typologies and photographic archives and the way by which in these studies the pseudoscience of physiognomy acquires tow different perspectives: humanist and racial. We propose to see through these forms of representation the *use* of photography during this period, in order to examine the limits that traced between these two perspectives, as well as, its relationship with the forms of power-knowledge.

Key words: photography; archive; physiognomy; typologies; Weimar Germany.

* Investigadora Asociada en el proyecto de investigación *Global Art Archive* (GAA) del grupo de investigación *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global: Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos* (HAR2010-17403) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona dirigido por la Dra. Anna María Guasch Ferrer.

Introducción

El arte de la fotografía se desarrolló en paralelo al sueño utópico del positivismo, a saber, la construcción de un archivo universal y ello está en la base del discurso fotográfico, justificando la creencia en la universalidad de su lenguaje y en la propia noción de archivo. En efecto, desde su invención la fotografía se ha manifestado como testimonio fiel de la realidad, como documento legítimo de autoridad, como instrumento científico indisoluble de la “verdad” que rodea su naturaleza. Recordemos que la creencia en el lenguaje universal de la fotografía ligada al modelo de inventario, de los archivos globales establecidos por los museos, las bibliotecas o los archivos policiales, en fin, ligada a los sistemas de conocimiento positivista del siglo XIX, deja en evidencia dos aspectos importantes: 1. Los archivos fotográficos permiten identificar el documento como instrumento mnemónico o remitir a su uso en los archivos de la memoria. 2. Los archivos también permiten su vinculación con instrumentos de poder y conocimiento, situando el uso de la imagen en los aparatos de Estado.

Los términos como “Archivo” y “Tipologías”, que figuran en el título del presente estudio se examinan bajo el prisma del *uso* de la fotografía. Dicha problemática tiene su base en procedimientos de acumulación del material fotográfico, en las formas de establecer tipologías seriales, comparaciones tipológicas que organizan el conocimiento. En este estudio la fotografía se aborda en su vinculación con el archivo y en qué condiciones se interrelacionan ambos durante la República de Weimar (1919-1933).

Sugerimos examinar el uso de la fotografía en ejemplos concretos, tomando como marco las circunstancias históricas y socio-culturales que han posibilitado en este período la reintroducción de conceptos como «fisiognomía», un factor fundamental al analizar los términos anteriormente mencionados. Plantear una propuesta centrada en las tipologías fotográficas significa hacer especial hincapié en los distintos enfoques de esta cuestión. Destacamos la aportación de proyectos de fotografía históricamente paralelos aunque ideológicamente diferentes que definen dos extremos de la teoría de la pseudo-ciencia de la fisiognomía. Me refiero al ambicioso e inacabado proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del siglo XX)*, de August Sander, y a la obra de Erna Lendvai-Dirksen, ambos representantes de la tradición fotográfica de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) de los años veinte y treinta.

Históricamente, todas estas intersecciones reflejan la omnipresencia de la estructura racional de archivo señalando que el *concepto de tipo* no sólo se integraba en los debates artísticos del período en Alemania de Weimar, sino que también tenía una historia definida por los procesos sociales, culturales y políticos. Está claro que en el contexto artístico de las décadas de 1920 y 1930, la creencia en la “objetividad” de la fotografía y la aproximación científica a la realidad había proporcionado, una base idónea para reflejar de modo directo la sociedad moderna, y para diseminar y dar fundamento a las teorías que en este período predominaban. No es casual que, a finales de los años veinte, se hayan publicado estudios visuales en los que, sobre todo, el retrato fotográfico constituía la *legitimación de la identidad nacional*. Precisamen-

te, es en el género de retrato donde encontramos esta contribución estableciendo los preliminares de una visión *jerárquica* de las capas de la sociedad alemana.

La tipología social de August Sander y la tipología racial de Erna Lendvai-Dircksen

Una de las estrategias que debe ser considerada en la labor del crítico, según el filósofo alemán Walter Benjamin, es la crítica fisiognómica de su época¹. ¿Qué significa para Benjamin la liquidación del “aura” en el género de retrato fotográfico? ¿Cuál es el nuevo significado que de repente concibe al observar las fotografías de retratos de August Sander? ¿Es un retrato tradicional, o acaso es un estudio de la estructura de la clase social en Alemania de los años veinte y treinta?

Si Benjamin ve en las fotografías tempranas, una mirada melancólica, una mirada distanciada por próxima que sea, en las fotografías de Sander, al igual que en las del artista francés Eugène Atget, ve una mirada que *educa*. En otras palabras, una mirada que se ocupa de desenmascarar el rostro aurático investido de su autonomía, de su ideología progresista, poniendo de relieve las condiciones sociales, políticas que hasta ahora permanecían ocultas bajo el velo de misterio, de “culto” y “ritual”. Si la *unicidad* aurática del rostro humano había sido la que ocupó la fotografía pre-industrial, en Sander, ésta se transforma en un análisis tipológico de la fisiognomía sociopolítica de su época.

Observando que la *resurrección* de la teoría de la fisiognomía en el siglo XX, en Alemania fue considerada como la “teoría universal del conocimiento”², pensamos que la relación entre el archivo y las tipologías ha dado lugar a toda una acumulación de informaciones y registros frente a lo desconocido. La fisiognomía, el estudio de los rasgos del carácter humano había sido divulgada durante el siglo XVIII y XIX, mediante los escritos del poeta y teólogo suizo Johann Caspar Lavater. La creencia de Lavater en la “verdad” fisiognómica, su interés en obtener el conocimiento de las cualidades interiores examinando las características o la apariencia física del rostro, había reducido la fisiognomía a una ciencia positivista empírica. Tomando en consideración estas circunstancias, nos resulta fácil reconocer que las tradiciones fisiognómicas que Sander introduce en el siglo XX, a través de su proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts*, cuyo primer volumen sería el *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* publicado en 1929, no es la única evidencia que pone de manifiesto la influencia de éstas en la cultura de Weimar. Su intención de construir un “archivo fisiognómico” de la sociedad alemana, en que uno podría comparar sus diferentes tipos, equivale a la creencia común en la *verdad* fisiognómica típica de ese período³.

¹ Vid. BENJAMIN, Walter, “The Task of the Critic”, en JENNINGS, Michael W., EILAND, Howard y SMITH, Gary (ed.), *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 2, part 2, 1931-1934, Cambridge, Mass., London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 548-549.

² GRAY, Richard T., *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 181.

³ Sobre este aspecto *vid.* AIKEN, Edward A., “Some Reflections on August Sander and His Physiognomic Portraits”, en PERCIVAL, Melissa y TYTLER, Graeme (ed.), *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on*

En 1931 Sander, dio una serie de conferencias en la radio alemana en Colonia sobre el tema “La esencia y el desarrollo de la fotografía”. La relación entre la ciencia de la fisiognomía y la fotografía adquiere una atención especial en su quinta lectura titulada “La fotografía como un lenguaje universal”: “Los seres humanos (...) viven en sociedades que cambian constantemente (...) la fisiognomía significa la comprensión de la naturaleza humana (...). Pero el campo en que la fotografía tiene el mayor poder de expresión que el lenguaje nunca podrá igualar, es la fisiognomía”⁴. De esa forma, podemos ver el énfasis del fotógrafo en el empleo de una metodología sistemática, una metodología que le permitiría realizar un estudio social a partir de clasificaciones archivísticas⁵. La selección de sesenta retratos fotográficos y su meta de conseguir un total de cuarenta y cinco portafolios cada uno constituido por doce imágenes, forman parte de su proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts*. En dicho proyecto, Sander organiza sus fotografías de retratos en siete grupos diferentes, divididos, a su vez, en subgrupos representativos de la clase social y profesión de la República de Weimar: «El agricultor», «Oficios especializados», «La mujer», «Clases y profesiones», «El artista», «La ciudad» y «Los últimos hombres». Esta inmensa compilación de retratos, que alcanzaría un número alrededor de 500 a 600 imágenes, era un intento de fijar la historia y transmitir la verdad a las generaciones posteriores.

No obstante, debemos examinar otro aspecto de la ciencia de la fisiognomía, que adquirió un peso particular en el campo social y político en Alemania, y tuvo su correspondencia extrema en las teorías y prácticas raciales del programa nazi, para trazar a continuación los límites que se dibujan en el proyecto de Sander.

Un ejemplo destacado, sería la tipología «racial» que Hans F. K. Günther, (considerado como el principal teórico proto-fascista) promocionó en sus libros *Rassenkunde des deutschen Volkes* (Elementos raciales de la gente alemana) y *Rassenkunde des jüdischen Volkes* (Elementos raciales de la gente judía) ambos publicados originalmente en 1922⁶. En ellos, se expone una amplia galería de retratos fotográficos de carácter policial -en su mayoría de frente y perfil- que Günther obtuvo de antropólogos, así como de expertos de la higiene racial que utilizaban esta colección fotográfica para instruir al pueblo alemán en las nociones de la raza ideal. Aparte de las fotografías, se proporcionaba información sobre el color de piel, del pelo, de los ojos y la estructura facial, así como de la forma de cráneo, de ahí la interrelación de su estudio con los métodos antropométricos⁷.

En dicha tipología, la “superioridad” fisiognómica de la raza “Nórdica” se yuxtapone a la fisiognomía “inferior” de otras razas incluyendo los judíos (**fig. 1**). El

European Culture, Newark, University of Delaware Press, 2005, pp. 198-216.

⁴ SANDER, August, “Photography as a Universal Language”, en LIEBLING, Jerome (ed.), *Photography: Current Perspectives*, New York, Light Impressions Corporation, Rochester, 1978, pp. 46-47.

⁵ Rosalind Krauss encuentra en el método de Sander un “ritmo repetitivo de acumulación”. Un aspecto fundamental que además caracterizó la tradición fotográfica de la *Neue Sachlichkeit* y sirvió en el empleo del modelo de archivo, en la imagen seriada. KRAUSS, Rosalind, “Los espacios discursivos de la fotografía”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 158.

⁶ GÜNTHER, Hans F. K., *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München, J. F. Lehmanns Verlag, 1930.

⁷ Vid. MAXWELL, Anne, *Picture Imperfect: Photography and Eugenics, 1870-1940*, Brighton, Sussex Academic Press, 2008.



Fig. 1. Hans F. K. Günther, *Judíos y nórdicos*, 1922.

individuo, en la investigación de Günther, se subordina en categorías que permiten su “distinción racial”, superior o inferior, categorías que Caspar Lavater, distinguía en su teoría. En ella se entiende que el hombre y la equivalencia entre aspectos físicos y facultades, debía ser el tema de la observación. La fisiognomía como señala Lavater “es la ciencia o el conocimiento de la correspondencia entre el hombre exterior e interior, las superficies visibles y los contenidos invisibles”⁸. En esta generalización del archivo, se observa que el cuerpo se integraba en un sistema *comparativo*: lo “civilizado” y lo “primitivo”, lo “normal” y lo “anormal”, lo “visible” y lo “invisible”, allí donde lo monumental y lo documental, o lo “honorífico” y lo “represivo”⁹ coexistía

⁸ LAVATER, Caspar Johann, *Essays on Physiognomy: For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, vol. I, London, G. G. J. and J. Robinson, 1789, p. 19.

⁹ Sobre la institucionalización de la fotografía y el modelo de archivo, *vid.* SEKULA, Allan, “El cuerpo y el archivo”, en RIBALTA, Jorge y PICAZO, Glória (coord.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003; TAGG, John, *El Peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

en un mismo cuadro taxonómico. De este modo podríamos hablar, citando a Michel Foucault sobre la emergencia de una nueva “anatomía política del cuerpo”¹⁰. Es en este marco social de control que la representación “represiva” del sujeto se inscribe en una *colección* inacabable de *registros*, que asigna nuevos objetos de conocimiento.

Partiendo de estas consideraciones, diremos que tanto la fisiognomía como la frenología –esta última catalogaba a los individuos en tipologías, esta vez determinadas por las facultades de cerebro y del cráneo– han situado al ser humano en un sistema *comparativo* interpretándolo en términos físicos, morales e intelectuales. Ambas generaban estereotipos raciales a través de una evaluación predeterminada. Por tanto, nos encontramos con una finalidad concreta, en que la categoría del “Otro”, de lo que se *desvía* del orden social, se convierte en objeto de análisis y catalogación. La interpretación de este archivo comparativo y taxonómico para dichas disciplinas era fundamental para la adquisición del «conocimiento» mediante una acumulación de *evidencias*, que proporcionaba la fotografía. En este sentido, cabe apuntar que estas disciplinas tendrán una influencia determinante en la emergencia de la pseudo-ciencia de la eugenesia durante la República de Weimar.

En los estudios de la eugenesia, la “inteligencia” y el “talento” del hombre se consideraban facultades innatas, y que debían transmitirse de una generación a otra. De hecho, la eugenesia pretendía *incidir* en la mejora de la sociedad alemana supuestamente amenazada por la degeneración. Como señala el antropólogo inglés y fundador de la eugenesia Francis Galton, hay que dar a las razas “más aptas una mejor oportunidad de prevalecer más rápidamente sobre los menos aptos de lo que de otra forma habría hecho. La palabra eugenesia expresaría suficientemente esta idea”¹¹. Estas creencias que implican la “jerarquía racial” entre superiores e inferiores, son las que bajo el régimen nazi se aplicarán en su práctica catastrófica con el exterminio de razas ejemplificadas como inferiores. Evidentemente, el uso de la fotografía para estas disciplinas, era un instrumento que proporcionaba *evidencias visuales* sobre sus teorías de las razas “más aptas”¹².

Volviendo al proyecto tipológico de Sander, podemos ver que su interés en el estudio de la especie humana y la comprensión de ésta a través de la verdad fisiognómica y fotográfica, no viene dado por un análisis caracterológico encaminado a *juzgar* la “superioridad” o “inferioridad” del individuo. En contraste, el archivo de Sander se centra en un análisis social donde las *diferencias* individuales *se disuelven* en la imagen de un retrato colectivo, y si existen, no son determinadas *biológicamente* sino establecidas por su entorno social¹³. Más que un libro de imágenes, su proyecto, como

¹⁰ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 198.

¹¹ GALTON, Francis, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, J.M. Dent & Co., 1907, p. 17.

¹² Sobre el uso de la fotografía en la teoría de la eugenesia *vid.* GREEN, David, “Veins of Resemblance: Photography and Eugenics”, en *The Oxford Art Journal*, vol. 7, nº 2, 1985, pp. 3-16.

¹³ En la introducción del primer y único volumen *-Antlitz der Zeit-* publicado durante la vida del fotógrafo, el escritor alemán Alfred Döblin, define del siguiente modo la intención de su proyecto: “La verdad ha sido expuesta (...) cómo escribir una sociología sin escribirla, sino presentando al contrario fotografías, fotografías de rostros”. DÖBLIN, Alfred, “About Faces, Portraits and their Reality”, en MELLOR, David (coord.), *Germany: The New Photography 1927-33*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 58. Sobre la



Fig. 2. De izquierda a la derecha: August Sander, *Judío perseguido. Herr Leubsdorf*, 1938. Grupo VI, «La ciudad». Subgrupo «Judíos perseguidos». *Miembro de las Juventudes Hitlerianas*, 1938. Grupo IV, «Clases y profesiones». Subgrupo «Nacionalsocialistas». *La víctima de una explosión*, 1930. Grupo VII, «Los últimos hombres». *Desempleado*, 1928. Grupo VI, «La ciudad». Subgrupo «Caracteres de la ciudad».

señala Benjamin, constituye un “atlas” comparativo que adquiere una “insospechada actualidad”¹⁴ bajo la condición política del fascismo.

Sin duda, el atlas de Sander, nos entrena para confrontarnos cara a cara con la fisionomía y las teorías raciales de su época, con las *verdades sociales* que pretende revelar en su archivo fotográfico y, a fin de cuentas, con las jerarquías que dividían la

influencia de la teoría y la práctica fisionómica en el periodo de Weimar, y la posición de Sander, Allan Sekula distingue dos tipos diferentes de recepción en que cada uno ocupa un polo extremo: “Uno está tentado a enfatizar un contraste entre la “buena” ciencia fisionómica de Sander y la “mala” fisionomía de Günther y sus tipos sin desafiar los fundamentos positivistas de ambos proyectos”. SEKULA, Allan, “The Traffic in Photographs”, en BUCHLOH, Benjamin H. D., GUILBAUT, Serge y SOLKIN, David (ed.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Canada, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 135.

¹⁴ BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en MILLANES, Muñoz José (ed.), *Walter Benjamin. Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 46.

sociedad alemana. Sus *Hombres del siglo XX*, no son definidos por sus nombres salvo en algunos casos, como “El judío perseguido, Herr Leubsdorf” (fig. 2). En su mayoría adquieren *papeles* que les hacen representativos de su clase, de su profesión, generación o estado de vida. Por ejemplo, las denominaciones como “El hombre terrestre”, “El filósofo”, “El estudiante”, “La mujer sabia”, “El mendigo”, “El abogado”, “Los gitanos”, constituirán sus escenarios sociales: un rostro sintético que reflejaría según el fotógrafo la “imagen fisiognómica de su tiempo”¹⁵.

Esta observación realizada por Sander, da lugar a la cuestión en torno al uso de la fotografía en la legitimación de la *identidad* de la nación. En el período de desorientación y de crisis de la identidad alemana que siguió a la Primera Guerra Mundial, la teoría de la fisiognomía y su *reintegración* en la sociedad alemana respondía a la necesidad de *reencontrar* la *seguridad* de un orden social derrotado, de re-introducir la jerarquía en el cuerpo político. La seguridad del orden social tradicional ya no existía, y la meta de recuperarlo de nuevo, se reflejaba en la promesa de un futuro próspero. Un futuro que la teoría racial prometía al restablecer los valores, la dignidad y la independencia previamente perdidos por la inestabilidad económica. Los aspectos ideológicos sujetos a la búsqueda de la identidad nacional tendían a traducir la *reestructuración* de su rostro mediante esquemas tipológicos, fisiognómicos que iban a *purificar* la raza alemana.

Podríamos considerar ahora, pasando del estudio fisiognómico humanista del *Rostro de nuestro tiempo* de Sander, a otro tipo de “atlas” de ejercicio fisiognómico de Erna Lendvai-Dircksen, titulado *Das deutsche Volkgesicht (El rostro del pueblo alemán)* producido entre 1932-1945. Su proyecto se compone de numerosos volúmenes que retratan la raza “aria” y su noble vida en diferentes partes en Alemania. Por ejemplo, en *El rostro del pueblo alemán: Tirol y Vorarlberg* (1942), la fotógrafa retrata con vistas *close-up*, los campesinos, sus mujeres, niños y jóvenes, celebrando la pureza y la belleza de la raza alemana en las regiones del sur del Tirol y Vorarlberg.

La mayoría de sus fotografías en su serie *Das Gesicht des deutschen Ostens (El rostro del los alemanes del Este)* producida en 1935, al igual que en sus posteriores series, son retratos de campesinos, de mujeres y jóvenes, fotografiados en perfil y frente, pero a la vez, enfocados en sus trajes tradicionales como símbolo de sus raíces culturales. La concepción del retrato de Lendvai-Dircksen, cumplía la ideología del nacional socialismo del Tercer Reich y su propaganda de la *unidad* del “alma” alemán. Así, nos encontramos con el ejemplo más importante de la propaganda racial en que a diferencia de Günther cuyos sujetos se determinan biológicamente, aquí el espíritu alemán y el fenómeno del “aura” en sus retratos, se resucita. En este sentido, se diría que el uso de la fotografía, retorna a la estética tradicional de los valores *rituales* y *cultos* de la belleza, personificada en este caso, en el retrato de la raza alemana.

Los comentarios de la fotógrafa, que el “*volk*” es “una comunidad homogéneamente natural, conectada con las raíces de la tierra de un paisaje. (...) todo lo que tiene el *volk*, o lo mejor que tiene, es su fisiognomía (...) sus formas externas de la vida, son la expresión del alma”, o que la “cultura del *volk* encuentra su expresión” en el ros-

¹⁵ SANDER, August (1978), *op. cit.*, p. 50.



Fig. 3. Retrato fotográfico de la juventud alemana de Erna Lendvai-Dircksen publicado en la revista *Volk und Rasse*, junio 1942.

tro de la nación alemana, y que “estos rostros poseen una enorme estabilidad”¹⁶, sin duda, remiten a una superioridad racial; a la naturaleza sublime, a la singularidad, a la expresión del alma, en fin, a la belleza aurática de su proyecto *El rostro del pueblo alemán*.

Si en la obra de Sander, la fisiognomía opera como *metáfora* crítica de su época, en la de Lendvai-Dircksen, determina los ideales de la clasificación racial. Aquí el uso de la fotografía tiene otro propósito, el de *crear* un espejo en que el propio rostro alemán se mire a sí mismo, exaltando así el narcisismo racial y cultural. El énfasis en la belleza y la juventud, dos ideas recurrentes en la propaganda nazi, se observa además de modo ejemplar en un retrato fotográfico de cuatro chicas jóvenes que Lendvai-Dircksen publicó en la revista mensual *Volk und Rasse*, en cuya leyenda se puede leer: “Mientras el pueblo alemán tenga hijos preciosos, su futuro está asegurado” (**fig.**

¹⁶ RICHTER, Gerhard, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, New York, Wayne State University Press, 2000, pp. 102-103.



Fig. 4. Retratos fotográficos de la comunidad alemana nacional y racial de Erna Lendvai-Dircksen, 1935. Archivo Stoedtner.

3). La fotógrafa, creó una imagen “deseada” que cumplía los requisitos de su tiempo: la “expresión del alma” reflejada en el paisaje alemán¹⁷.

No es extraño que en 1936, las fotografías de Sander fueran confiscadas y destruidas por el partido nazi. En contraste, las tipologías fotográficas de Lendvai-Dircksen, exhibían una supuesta *singularidad unificada* de la nación y se consideraban ejemplares al promover el “verdadero” rostro de su época, un rostro moldeado en los valores de la “raza aria” e identificado con su propia imagen (fig. 4). Podríamos señalar brevemente, al concluir, que en esta imagen narcisista que subyace a la identificación del “yo” con su reflejo mediatizado como “unidad imaginaria”, la teoría del fascismo apoyó su manipulación estética. Así, se podría argumentar que el uso de los medios tecnológicos que la política del fascismo llevó a cabo, se basaba en una estrategia de espejismo que otorgaba a la masa “un papel doble: el de observador tanto como el

¹⁷ La comparación que hace Erna Lendvai-Dircksen entre la “expresión del alma” y el “alma de paisaje”, está claramente implícita en su serie fotográfica *Reichsautobahn* (1942). Esta serie fue encargada por el Gobierno alemán en 1937, como una propaganda que celebraba la yuxtaposición entre la tecnología –la autopista– y los trabajadores, enraizados con dignidad en el paisaje nacional. Sobre la visión del paisaje como símbolo nacional en Alemania, *vid.* JÄGER, Jens, “Picturing Nations: Landscape photography and National Identity in Britain and Germany in the Mid-Nineteenth Century”, en SCHWARTZ, Joan M., y RYAN, James R. (ed.), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London, Tauris, 2003, pp. 117-140.

de la masa inerte que es moldeada y configurada”¹⁸. El “efecto” masivo diseñado y exhibido a través de la tecnología, reflejaba un “yo” narcisista; un “yo” que miraba a su propia masificación, o a su reproducción masiva identificándose con una imagen ilusoria que reclamaba su *unidad*; con una imagen que reivindicaba el ideal de una nación unificada, y no fragmentada, de un rostro estable y no inestable, fuerte y no débil.

Teniendo en cuenta como el documento encarnó la idea de estas colecciones fotográficas dando lugar a la producción de archivos proponemos *repensar* la objetividad y la verdad *neutra* que la fotografía reivindica. Algo que nos lleva a los usos y métodos específicos que hacen de ella un evento histórico.

La vinculación del archivo con las tipologías fotográficas, es inseparable del desarrollo *histórico* de la fotografía y debe entenderse como parte central de éste. Tanto la fotografía como los sistemas taxonómicos empleados por la ciencia posibilitaron el acceso al conocimiento de las cosas y la posesión del mismo, el acceso al orden y a la organización del conocimiento. Sin embargo, no podríamos hablar de un conocimiento autónomo, establecido fuera de su contexto, dado que éste es producido por procesos sociales y sirve a intereses específicos. Si queremos defender esta posición debemos ver la fotografía en relación a sus *funciones* y *usos* en los procesos sociales que facilitan los objetivos concretos y los intereses ideológicos. Las metodologías positivistas de control de la desviación social, nos permiten verificar que: 1. El estatus de la fotografía como evidencia, como prueba de la realidad no es algo inherente, determinado en sus propiedades. 2. El significado de la fotografía no es autónomo y tampoco neutro.

¹⁸ BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 218. Sobre la estetización política del fascismo y el papel de la fotografía, *vid.* BENJAMIN, Walter “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en MORENO SOTO, David (ed.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.