

ARTE, FOTOGRAFÍA Y NOVEDAD. HACIA UNA REVISIÓN DE ASPECTOS TEÓRICOS QUE ATAÑEN LA RELACIÓN ENTRE LA IMAGEN PICTÓRICA Y LA FOTOGRÁFICA

Prof. Natalia Giglietti (FBA - UNLP)

En la sociedad de consumo, la categoría de lo nuevo según Adorno no es substancial sino que sólo se queda en la apariencia. Lo nuevo en las mercancías no es propio de ellas sino que es una etiqueta que se le agrega superficialmente, es el retorno de lo viejo que aparenta ser nuevo. De este modo, la novedad en los bienes de consumo, son una estrategia que sirve para ofrecer a los consumidores las mismas mercancías bajo un rótulo innovador. El arte no se encuentra por fuera de esta lógica del mercado, pero ante ésta debe oponerse y volverse en contra, sino según Adorno, su destino final será convertirse en estilo. El estilo al que caen numerosas obras, debe negarse ya que condena al arte a la eterna repetición y sistematización. Adorno, en *La dialéctica del iluminismo* menciona,

En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre semejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a puro estilo, traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social¹

Aquí es donde reside la llamada “negatividad” del arte para Adorno, en su fuerza de resistencia y protesta contra todo poder y tradición. No resulta descontextualizada su postura si se toma en cuenta el momento histórico en el que escribe y las manifestaciones artísticas a las que apunta, las vanguardias históricas. Así, la pretensión de novedad que plantea, concierne directamente al arte moderno de principios de siglo XX donde la ruptura al poder apunta a la institución artística burguesa.

Lo nuevo, en el arte que piensa Adorno no consiste solamente en las transformaciones temáticas (romanticismo, realismo) ni en las transformaciones formales (fauvismo, cubismo...) sino en un quiebre absoluto con la tradición.

La racionalidad instrumental de las industrias culturales reduce al arte a algo previsible y funcional al sistema. El arte sometido al consumismo pierde su posibilidad de transformación y pensamiento crítico por esto mismo desecha la industria cultural, por su carácter alienante que no tiene al hombre como meta sino a la alienación del hombre. El espectador se transforma en un mero consumidor de lo ya dicho, en receptor de un producto liquidado. Así, se recurre al estereotipo, la reiteración común que no requiere una participación activa por parte del receptor, sino todo lo contrario, el reconocimiento inmediato que provoque reacción y no pensamiento. En los productos de las industrias culturales, afirma Adorno, “...El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada”². Es así como el arte, enfrentado a lo existente, por fuera de la regla y desligado del consumo, permite la des-reificación del sujeto, otorgándole un lugar para la reflexión, lo invisible y lo oculto. La inutilidad del arte y su incompletud hacen de él un modelo de transformación, de praxis.

Por otro lado, la novedad para Benjamin se halla en las formas de producción que transforman la imagen pero sobre todo transforman la noción de arte ampliando su concepción tradicional. En el inicio del capítulo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin agrega una cita de Paul Valéry que proporciona indicios para comprender su postura respecto a lo nuevo: “Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte”³

¹ Adorno, T. W. y Horkheimer, M.: *Dialéctica del Iluminismo*. Prólogo a la primera edición alemana (1947). Disponible en: www.philosophia.cl / *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. P, 47

² Op. Cit. P52

³ Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*, I. Madrid, Taurus, 1982. p 17.

Lo que el autor considera como algo históricamente nuevo, es el surgimiento de nuevas experiencias estéticas a través de nuevas producciones artísticas. La nueva mirada sobre el mundo y sobre el arte inaugura para Benjamin nuevas formas de percepción colectiva, de acceso masivo. El impacto de la reproducción técnica en el arte tradicional consiste en la pérdida del aura; su unicidad y su autenticidad. Aquí coincide con Adorno, cuando éste mismo postula que lo aurático se evapora en el arte por el predominio de la tecnología y la reproducción masiva. No obstante, Benjamin despliega un costado positivo, a esta nueva era tecnológica, basado en la posibilidad liberadora, capacidad de exhibir más y por lo tanto democratizar la recepción de las imágenes. De esta manera, el valor exhibitivo en las obras tecnológicas dirime el valor cultural propio del arte que se encontraba ligado a la religión. A fines del siglo XIX, el carácter del arte en la reproductibilidad técnica adquiere una perspectiva política, de praxis dada por la accesibilidad, la amplitud en la recepción y la cercanía. La obra se aleja del espacio-tiempo en el que fue producida y se acerca al espectador. Este acercamiento, aniquila el aura, entendida como la irreplicable aparición de una lejanía.

No obstante, siguiendo la definición de Barthes respecto a la fotografía, entendida como "...una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción pero verdadera a nivel del tiempo"⁴ Se puede entrever que en la fotografía existe todavía un valor aurático basado en la "reproducción mecánica de lo que nunca más podrá repetirse existencialmente"⁵ lo que se observa en una imagen fotográfica corresponde con lo que alguien vio en un momento dado en la historia, esta característica "fúnebre" de sobrevivir y eternizar un momento irreplicable presenta numerosas interrelaciones con el momento aurático postulado por Benjamin.

Este valor mágico de la fotografía permite la recreación de la lejanía y por lo tanto, del aura, no del arte clásico sino del aura del momento fotográfico. Sin embargo, la peculiaridad de la fotografía es, por un lado, la recreación del aura a través de la técnica y por el otro, el acercamiento de "la lejanía" a las masas a través de la reproductibilidad que sin embargo para Benjamin este último punto, atrofiaría el aura. Pero siguiendo a Barthes, más allá de la lectura pública y por lo tanto masiva de la fotografía, ésta es siempre en el fondo una lectura privada.

Por ser testimonio del pasado, la fotografía dice Barthes, sorprende, una sorpresa que dura y se renueva inagotablemente por un sujeto individual. Lo nuevo en la fotografía estaría dado por la técnica que permite un momento de iluminación absoluta, un tipo de conocimiento que ocurre individualmente.

La fotografía para Barthes es una percepción que se escapa de lo que pueda hacer el fotógrafo y es ahí donde interviene el espectador. La nueva percepción que permite la técnica fotográfica según lo describe Barthes, se relaciona paradójicamente con la concepción de arte que plantea Adorno. La novedad de la fotografía se encontraría en el *punctum*, ya que es ese "algo" que sale de la foto como una flecha directamente a punzar al espectador. El *punctum* es el detalle que interrumpe la lectura persuasiva para permitir un momento. Por ese "algo", ese detalle, la fotografía deja ser trivial porque el detalle, lastima, hiere y punza, es el llamado momento Satori. Y justamente, ese momento no pertenece a la intención del fotógrafo, es la técnica la que lo desencadena. El momento Satori, ese pequeño estremecimiento (como el arte transformador, reflexivo y des-reificante de Adorno) se produce según Barthes en la subjetividad absoluta.

No obstante, no todas las imágenes fotográficas como no todas las producciones que se dicen llamar arte, tienen esta capacidad desestructurante y crítica, Barthes hace la distinción entre dos tipos de fotos, aquella que persigue, se podría decir siguiendo a Adorno, las finalidades y los postulados de la industria cultural y aquella que permite reflexionar sobre la técnica misma. La foto pornográfica, el ejemplo que expone Barthes, hace del sexo un objeto inmóvil, un fetiche en este tipo de fotos, no hay *punctum*. En cambio la foto erótica no hace del sexo un objeto central, en algunos casos, ni siquiera lo muestra, lo deja fuera del campo visual. El *punctum* es sutil, crea sorpresa, no está a la vista sino que permanece oculto, invisible. En las fotos sin *punctum*, no hay trastorno, no hay detalle que llegue a "la conciencia afectiva" son fotos que se leen rápidamente, que no se recuerdan, que no interrumpen. Es el *amusement* diría Adorno, el placer que no requiere un esfuerzo, "una pálida fachada de operaciones reguladas".

⁴ Barthes, Roland: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, 5ta reimp., Buenos Aires, Paidós, 2009, p 167.

⁵ Op. Cit., p 30.

Más allá de las distancias entre el componente crítico de la obra de arte que plantea Adorno, el valor aurático de Benjamin y el impacto emocional de la fotografía que propone Barthes, los tres se aproximan en varios aspectos si se hace el esfuerzo de abstenerse al desarrollo de sus conceptos, respecto de las peculiaridades del arte, características que también adquiere la fotografía y la legitiman como un nuevo discurso artístico.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max: *Dialéctica del Iluminismo*. Prólogo a la primera edición alemana (1947). Disponible en: *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS* www.philosophia.cl

ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983.

ADORNO, Theodor W.: "The artist as Deputy" en *Notes to Literature*, NY, Columbia UP, 1992.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, 5ta reimp., Buenos Aires, Paidós, 2009.

BENJAMÍN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1982.