

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

La fotografía como novedad.

Lucia Pisciotano.

Cita:

Lucia Pisciotano (2015). *La fotografía como novedad. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/944>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI Jornadas de Sociología
"Coordenadas contemporáneas de la Sociología: tiempos, cuerpos, saberes"
Carrera de Sociología
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
13 al 17 de Julio de 2015

Mesa 77: "Fotografía, Sociología y Ciencias Sociales"

La Fotografía como Novedad

Lucia Pisciotano

Facultad de Ciencias Sociales (UBA)

lupisciotano@gmail.com

Resumen

La fotografía se ha gestado como una técnica cuya pretensión última era representar lo más fielmente posible esa realidad puesta delante del objetivo de la cámara. Sin embargo esta impronta naturalista no agota el sentido de la misma ya que es luego recapturada para ocupar un lugar de suma importancia dentro del campo artístico.

El trabajo recorre el debate de este antagonismo desarrollado en el nacimiento e infancia de la fotografía, para luego acompañar su desarticulación y reinterpretar en clave benjaminiana por qué es más importante pensar los caminos posteriores que la fotografía habilitó y las rupturas que introdujo con la reestructuración del inconsciente óptico, de su aparición en adelante.

Por último, tras este giro y bajo una óptica adorniana, propondremos una lectura que desobture las limitaciones anteriores y abra la perspectiva de pensar en qué aspectos la fotografía surge como *novedad* estética.

Palabras Clave: fotografía, reproductibilidad técnica, pintura, crítica, arte

*“El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía.
Inversamente, sin aventura no hay foto.”*

Roland Barthes - La cámara lúcida

Introducción: hacer foco

Durante años se ha intentado dominar una técnica que hoy nos es cotidiana. Durante años, tras prueba y error, se ha querido fijar la imagen en papel. Tanto el fenómeno de la cámara oscura como la fotosensibilidad de algunos elementos fueron conocidos y utilizados desde hace muchos siglos, paralelamente. Sin embargo, no se había conseguido aunarlos en la fijación de una imagen hasta comienzos del siglo XIX.

La fotografía surgió en un contexto particular, de plenitud inventiva, de desarrollo técnico. Apareció como una técnica que disputaba lugar al arte pictórico, con pretensiones de perfeccionar el naturalismo pero que, por el contrario, terminará por contribuir a un sinfín de novedades en el campo estético que transformaron la historia del arte así como las maneras de mirar y percibir el mundo.

Si pensamos en nuestros días, la imagen se constituye como imperante para nuestro pensamiento y nuestros relatos. La imagen hoy forma parte de casi todo lo que transitamos. Se ha vuelto la herramienta eficaz para reflejar la inmediatez de los signos que nos interpelan día a día y en este contexto, las múltiples acepciones y usos de las imágenes fotográficas ya no demandan el debate acerca de si la fotografía tiene lugar entre las artes; pero en sus comienzos, trajo esta polémica casi de manera intrínseca.

La invitación que propongo se remonta a los comienzos de la fotografía, no para otorgarle un significado actual, con la era digital y el consumo masivo, sino más bien para pensar la introducción de esta técnica que tuvo lugar en el campo de la estética, modificando las formas de reproducción y expresión del arte y la propia experiencia estética. Para ello volveremos sobre su nacimiento, para retomar los debates entre la fotografía y la pintura y sostener, entre otras cosas, que surge con pretensiones de perfeccionar la *mímesis* más realista, como una técnica que buscaba reflejar especularmente la realidad cósmica, pero que paradójicamente adviene en *novedad estética*.

El por qué seguir pensando el comienzo de la fotografía se contesta solo cuando al retomar su historia damos cuenta del carácter revolucionario de la misma, no sólo para la historia del arte sino para la propia percepción y formas de expresión humanas.

La producción teórica sobre la fotografía es vasta. Volveremos particularmente sobre

Kracauer, Benjamin, Barthes y Sontag para reconstruir los comienzos de esta técnica y los debates que en torno a ella se desataron con la pintura; para luego atravesar el análisis con el concepto adorniano de *novedad* y reinterpretarlo en esos términos.

Exposición: la luz como pincel

En ese preciso instante en el que tras incontables intentos Niepce¹ logra perpetuar una imagen en el papel podemos ubicar el inicio de una técnica que modificó rápidamente la historia de la humanidad y de la teoría estética.

En un contexto de Revolución Industrial en el que patentar inventos era el desafío del momento, eran varios los químicos que intentaban desde hacía tiempo lograr la forma de grabar las imágenes en papel sin necesidad del pincel. La técnica de la cámara oscura es algo que se conocía desde hace muchísimos siglos y que ha influido en la pintura durante muchos años con la intención de lograr un mayor realismo de la imagen. Sin embargo, no se lograba de ese modo fijar la figura y aunque existían técnicas como la litografía para grabar contornos, solían ser más perjudiciales que fructíferas a la obtención de una imagen artística (Benjamin: 2008).

La pintura de retratos estaba en boga en el círculo artístico desde hacía tiempo y cada vez se expandía más, por lo cual se buscaban formas de acelerar la producción de retratos acorde a las máximas del momento de optimizar los costos por medio de una mayor productividad.

Para pensar el nacimiento de la fotografía podemos apropiarnos de las tres variables evolutivas que Benjamin usa para el nacimiento del cine para dar cuenta de que, si bien la misma surge efectivamente con el invento de Niepce, se da en un contexto que la habilita.

Retomando entonces el planteo de que toda forma artística se encuentra en el cruce de tres líneas de evolución (Benjamin: 2011), para pensar la aparición de la fotografía debemos tener en cuenta:

1- Por un lado la técnica, que trabaja en favor de una determinada forma de arte. En este caso, la fotografía surge por la unión de dos técnicas: a) El método de la cámara oscura, que ya

1 Joseph-Nicephore Niepce (n. 1765) fue el primero en conseguir imágenes negativas en 1816 pero él quería a toda costa conseguir imágenes directamente positivas. Para ello usa el mecanismo heliográfico, con el cual tiene éxito recién en 1826 con una vista del patio de su casa que fue la primer fotografía permanente. Pero la imagen seguía quedando en negativo por lo cual antes de patentar su invento prefirió seguir investigando cómo conseguir positivos directos. Niepce no había publicado sus métodos, ni los patentó, pero paralelamente a él otros estaban intentando descifrar la técnica y así, unos años después aunque con distintos métodos los otros inventores de la fotografía fueron Daguerre, con el daguerrotipo y Fox Talbot, con el calotipo.

habían conocido distintos científicos de distintas épocas, entre ellos Aristóteles, pero sin precisión de quién fue que lo descubrió o dio nombre. Lo que sí sabemos es que este método fue por primera vez descrito e ilustrado detalladamente por Leonardo da Vinci y luego mejorado durante el siglo XVIII, cuando pasa a convertirse en instrumento de dibujo. b) Las sustancias sensibles a la luz, fotosensibles, que también habían sido descubiertas hacía muchísimos siglos sin éxito en los intentos de unirla al fenómeno de la cámara oscura.

Una vez que esto se logró, comenzaron a mezclarse distintas técnicas de las que se venían intentando para optimizar el invento. Así, el mecanismo heliográfico de Niepce se combinó con el daguerrotipo, que lograba tiempos de exposición más cortos y el calotipo de Fox Talbot que lograba positivar la imagen por contacto con otra placa fotosensible. La fusión de estas técnicas dan comienzo a la fotografía clásica.

2- En segundo lugar, las formas artísticas tradicionales, que trabajan en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir los efectos que luego alcanzará la forma artística nueva. En este campo podemos situar todas las técnicas que venían queriendo acercarse a este invento, como la litografía o el fisionotrazo y por otro lado las modificaciones que en pintura ya venían surgiendo a raíz de la cada vez mayor demanda de retratos, que requerían de formas que aceleraran el producto final.

3- Por último, las modificaciones sociales que cambian la recepción que favorecerá a la nueva forma artística. Así, a medida que estos inventos se incorporan se hace cada vez más visible la proximidad del surgimiento de la fotografía, aunque no se tenía ni la mínima noción de los efectos que luego produciría.

Entonces la fotografía surge con ánimos de suplir la necesidad de retratar con mayor velocidad y mayor exactitud, como una extensión del realismo que se presenta como el deseo consumado de este naturalismo pictórico.

Durante sus primeros años el invento fue terreno de químicos, científicos y expertos expandiéndose luego hacia aficionados y comenzando su masificación en 1888 con la primer cámara Kodak que era un cubo negro cuyo revelado implicaba mandar la cámara entera para que le quitaran la película que traía dentro y la volvieran a cargar bajo el lema “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”. El avance de la fotografía es muy veloz e imparable; para 1936, tras un siglo de su nacimiento, ya había llegado a las películas de 35mm que serían el formato adoptado universalmente hasta la llegada de la era digital.

Lo que en sus comienzos impactó fuertemente, además de la pretendida exactitud de la representación, es que abrió las puertas a un universo nuevo de visiones y expresiones. Por primera vez se podía tener imágenes certeras de figuras en movimiento que nunca antes

habían sido detenidas y a la vez, con su perfeccionamiento, se pudieron obtener imágenes de lo más macro y lejano como de lo más microscópico, fuera del alcance de todo ojo humano². Nace a la par, entonces, todo un medio de expresión con potencialidades hasta el momento inimaginables, que abrirán paso a un nuevo inconsciente óptico e influirá además todas las formas de representación que existían hasta el momento. Con esta nueva posibilidad de registrar cosas que antes no era posible, surge una nueva objetividad ya que con cada nueva técnica, surge una óptica nueva (Bejamin: 2008).

Kracauer (1989) sostiene que cada medio de expresión tiene una naturaleza específica que estimula cierto tipo de comunicación por sobre otros y quiere buscar la naturaleza del medio de expresión fotográfico. En un camino similar, Barthes (2012) quiere dilucidar la esencia de la fotografía, aquello que la hace única y especial.

De este modo, lo que Kracauer (1989) emprende es una breve historia de las concepciones e ideas que surgen a partir y al respecto de la fotografía. Como mencionábamos anteriormente, en sus comienzos la asociación con la capacidad para registrar y revelar la realidad física fue unánime. Después de todo, la fotografía había sido buscada con estos fines, los de reproducir fielmente la realidad empírica. “En su ardor, los realistas destacaban un punto esencial: que el fotógrafo debe invariablemente reproducir, de algún modo, los objetos que se encuentran ante su lente; que carece, decididamente, de la libertad del artista para disponer las formas e interrelaciones espaciales al servicio de su visión interior” (Kracauer: 1989, 23).

En el terreno del arte el realismo venía quitándole progresivamente cada vez más lugar y preponderancia al romanticismo y en el terreno científico, el estimulado desarrollo de la técnica traía aparejado un reconocimiento cada vez mayor del positivismo, que excluía cualquier concepción metafísica, y buscaba leyes naturales capaces de dar explicaciones verdaderas a través de la ciencia. En este mismo sentido, la fotografía aparecía con pretensiones de retratar fielmente la realidad, donde el fotógrafo no expresara su particularidad sino que fuera objetivo e impersonal. Según Kracauer (1989) es este giro en favor del realismo en el arte y en la ciencia lo que ponen a la fotografía en un lugar central, como el método por excelencia para representar el mundo sin distorsiones.

El retrato era el lugar de crecimiento y rentabilidad de la fotografía porque ya no se fotografiaba únicamente a celebridades sino que con el creciente advenimiento de la

2 Este potencial registrador de la cámara se ejemplifica por lo general en la historia de la fotografía con la anécdota de las cámaras puestas una secuencialmente al lado de la otra, en el lateral de una pista de carreras, sincronizadas diferencialmente para fotografiar distintos momentos del correr de un caballo; tras lo cual se dio a conocer que en el galope del caballo hay un instante en que las cuatro patas se mantienen en el aire, dato que era desconocido hasta ese entonces.

burguesía eran cada vez más quienes querían tener su fiel retrato. Hacia 1840 los retratos en miniatura abrieron paso a toda una generación de pintores que se volcaron a la fotografía y que lo que buscaban sobre todo era lograr un retrato que fuese acorde a las características del retratado, que diera la misma impresión y para ello se utilizaban técnicas para embellecer a los clientes (Benjamin: 2008).

Dentro de los artistas-fotógrafos hubo también otras inclinaciones que se basaban en que el arte no se limita a la representación mimética sino que implica la creatividad del sujeto. Desde este ángulo, el fotógrafo no debía buscar la representación de la Verdad, sino de la Belleza.

En esta vertiente se aglutinaban los fotógrafos experimentales, que no buscaban la mera representación sino las figuras y formas, libremente expresadas. Querían indagar en el nuevo aparato haciendo uso de sus potencialidades artísticas. El problema para la innovación era que de todos modos se basaban en los principios estéticos de belleza y representación de las artes pictóricas, por lo cual imitaban a las otras artes (Kracauer: 1989).

Frente a este nuevo invento, muchos eran los que desconfiaban y no le otorgaban reconocimiento entre las artes. Entre ellos, Baudelaire (2009) la concibió como una mezcla adúltera. Él formaba parte de quienes defendían lo Bello por sobre lo Verdadero y objetaba que el que busca la verdad no es artista sino filósofo. Por eso no puede defender el arte naturalista que implica una mala mezcla de la búsqueda de la Verdad y el intento de sorprender, característico del arte. “Así, la industria que daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto. Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esa multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: «Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡eso creen los insensatos!), el arte es la fotografía». A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal” (Baudelaire: 2009, 81).

La visión que tenía Baudelaire en 1859 era que esta nueva industria había contribuido a la degradación del arte y al empobrecimiento del genio artístico. De esta forma, la intromisión de la industria en el arte contribuiría a la masificación del mismo y, en este sentido, a su devaluación. Para él el problema estaría en extender el arte simplificándolo, lo que sería la muerte de la creación y la disolución de los límites entre arte e industria. Por eso el lugar de la fotografía debe ser el de servir a las artes y a la ciencia, por la inspiración y la documentación, respectivamente (Baudelaire: 2009).

En este contexto en el que algunos defienden las capacidades de la cámara de reproducir y documentar imágenes, frente a otros que se vuelcan a experimentar sobre la expresión por medio de las nuevas posibilidades técnicas, la polémica fuerte es el carácter o imposibilidad

de la fotografía como medio artístico en comparación a la pintura, con la que dialoga constantemente.

Pero este debate, cuyo momento de auge se da a mitad del siglo XIX, acarrea un supuesto desde ambos lados de la escena: que las fotografías eran copias de la naturaleza (Kracauer: 1989).

Desde una visión realista, la fotografía no podía nunca ser un arte porque sólo se dedicaba a capturar un momento que estaba puesto ahí. No había entonces instancia de invención alguna. En todo caso podía funcionar una inspiración para la creación artística de otras formas de manifestación.

Por otro lado los artistas-fotógrafos, los que renegaban de la reproducción como única función de la fotografía, usaban técnicas de desenfoque para la distorsión de la imagen o pintaban los negativos para añadirles efectos pictóricos. Pero al partir también del realismo, quedaban a mitad de camino para explorar y explotar todas las posibilidades que traía este nuevo invento (Kracauer: 1989).

Lo que todavía no se percibía con claridad era la enorme influencia que estas transformaciones estaban teniendo en las formas tradicionales de percibir. Con el paso del tiempo el realismo fotográfico fue fundamental para contribuir a la ampliación de la visión que de a poco irá ayudando a los hombres a amoldarse a la era moderna tecnológica con la relativización de los ángulos y perspectivas de visión. Esto ayudó a la erradicación de puntos de vista estáticos disolviendo las perspectivas tradicionales y es por ende gracias a la fotografía que pudimos sincronizar nuestra percepción al mundo en el que vivimos (Kracauer: 1989).

Siguiendo a Kracauer esta modificación de las tradiciones perceptivas hizo que la fotografía influyera enormemente en el arte. “Resulta paradójico que, de entre todos los medios de expresión, fuera la fotografía realista la que contribuyese así al nacimiento del arte abstracto; pero el mismo avance tecnológico que permitió a la fotografía actualizar nuestra visión, por decirlo así, dejó también su impronta en los pintores y los impulsó a apartarse de esquemas visuales que jugaban obsoletos” (Kracauer: 1989, 29 y 30).

Estas nuevas formas abstractas están ya muy lejos de las formas de percepción anteriores y es sólo por la fotografía y la necesidad de innovación que ésta trajo, entrelazada al debate en torno a la representación, que fueron posibles.

A la par de las vanguardias estéticas, que nacían por esta necesidad de distanciarse de la fiel representación fotográfica contra la cual la pintura tenía ya pocos fundamentos, la fotografía también se lanza a la búsqueda por el reconocimiento artístico, en muchos casos imitando las

nuevas técnicas de la pintura. Fotógrafos como Atget, cuya obra mostraba las calles de París, anticipaban el surrealismo, sacando a la fotografía de la ya saturada representación de rostros. Recién allí se empieza a emancipar del objeto del aura (Benjamin: 2008). En cambio para Sontag la fotografía no se vuelve surrealista mediante la adopción de un estilo sino que “el surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado” (Sontag: 2012, 58).

Estos nuevos fotógrafos que eran la continuidad de los artistas-fotógrafos anteriores pero usaban distintas técnicas. Lejos de retocar las imágenes buscaban los efectos por las posibilidades del instrumento y lo que querían lograr era combatir la idea de representación dando mayor importancia a las formas de la composición de la imagen. Pero una vez más caían en los mismos parámetros de la pintura y las artes de la época, imitando la abstracción surrealista (Kracauer: 1989). Los fotógrafos surrealistas fueron la contrapartida de los realistas, trayendo consigo una nueva forma de extrañamiento del entorno (Benjamin: 2008).

En este contexto, los fotógrafos que se lanzan a la experimentación siguen argumentando que la fotografía que se encarga de documentar no cumple la condición de arte, porque se encarga de la mera reproducción de la contingencia. Sin embargo no tienen en cuenta que las pretensiones de objetividad realistas, de neutralidad y desapego emocional, son en esencia inalcanzables. No hay manera de que las fotografías sean iguales desde la visión de un fotógrafo u otro; por lo cual, éstos no son el ojo de la cámara, transforman la realidad mediante una síntesis de su inconsciente óptico y la realidad externa.

Barthes (2012) también hace alusión a esta cuestión del referente, por la cual no se inventa de la sola imagen interna una foto sino que siempre es necesario un referente frente al objetivo. Pero a la vez, el retrato de este encuentro bifronte deviene en la reproducción de lo que nunca más sucederá.

En ese sentido, en el momento de fotografiar nace algo nuevo, un instante perpetuado en una nueva representación, a la vez que muere el momento y se va para no volver jamás.

En la misma línea Sontag (2012) afirma que con la invención de la cámara se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo ya que una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.

Lo que Barthes (2012) agrega es que la fotografía no es únicamente el encuentro de la imagen interna del fotógrafo con esa realidad azarosa, sino que es también el encuentro entre la posterior imagen con el espectador. La fotografía aparece aquí como una reconciliación del arte y la sociedad.

Para Kracauer (1989) las fotografías son una expresión fragmentaria que se relaciona a la

infinitud del mundo, no son nunca totalidades. Además, tienden a la indeterminación, lo que las hace factibles de múltiples interpretaciones. Tanto él como Barthes postulan que lo interesante de las fotografías son, a fin de cuentas, aquellos detalles que logra atrapar y que son descubiertos *a posteriori*. Esos detalles no intencionales que le añaden nuevas formas de significación a la imagen.

Estos detalles mínimos nos permiten añadirle a la foto algo que no estaba en ella y son el referente de la distancia entre el momento en que fue capturada la imagen y su consumo (Barthes: 2012). El camino que abre la incorporación de la fotografía, es una nueva relación entre la realidad y el tiempo, porque es el saber que tuvo que existir un objeto fotografiado, un algo delante del objetivo que constata la realidad a la vez que enuncia una temporalidad pasada perdida, una temporalidad efímera en relación al infinito.

Barthes además cree que hay un componente por el cual la fotografía nos permite constatar por primera vez un pasado existente, por el cual el mero hecho de la existencia de una foto manifiesta la existencia de una empiria y de la visión humana que la capturó. Por eso “es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo” (Barthes: 2012, 135).

Por otro lado, Benjamin (2008) le otorga esta calidad revolucionaria a la fotografía pero viene por este potencial que, en disputa con la pintura, se entremezcla con ella y la lleva a explorar terrenos de la expresión nunca antes alcanzados.

Para él también es imposible pensar a la fotografía como copia exacta porque ésta registra un momento en el tiempo que ya no volverá y en donde se pueden percibir ciertas marcas de temporalidad que unen al pasado con un futuro que ya se estaba gestando. Por eso no hay realismo en términos estrictos ya que la naturaleza que habla a la cámara es distinta a la que ve el ojo (Benjamin: 2008).

El giro interesante que él añade es que, en torno al debate entre fotografía y pintura, da cuenta de la modificación en el arte y en la apreciación de las obras que posibilita la fotografía al representar obras artísticas. Se incorpora una nueva forma de contemplación. Esto es lo que él expresa como que en el debate entre fotografía y pintura el eje está puesto en la fotografía como arte pero no en el arte como fotografía. “Sin embargo la reproducción fotográfica de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la cual la vivencia no es más que el «botín de la cámara»” (Benjamin: 2008, 48).

De este modo, planteando nuevos términos para el problema, se ponen en juego nuevos elementos. Las obras de arte, por medio de la fotografía, dejan de ser únicas y con ello

empieza el progresivo desmoronamiento del aura.

“¿Qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin: 2008, 40). Es la posibilidad de traer cerca de nosotros las cosas y repetir lo irrepetible, reproduciéndolo infinitamente. Singularidad y permanencia se entrelazan igual que la fugacidad y la posibilidad de repetición. Lo que se pone en juego, en otros términos, es la *autenticidad* de la obra de arte (Benjamin: 2011).

Siguiendo esta línea, lo que Baudelaire ya había advertido acerca de la degradación del arte, pero no llegó a plantear por su asombro y miedo frente a esta novedad, no era nada más ni nada menos que la pérdida aurática de las obras de arte (Benjamin: 2008). Esto lo que genera, en conjunto a la crisis de la representación artística, es la crisis de la percepción misma que pide ser transformada.

Para Benjamin (2008) la pintura se había alejado de los problemas públicos convirtiéndose en una elite para aficionados, en museos y exposiciones, con técnicas muy refinadas. Por el contrario, la fotografía acercó el arte a las masas, reconciliándolas con lo artístico y modificando masivamente su percepción.

Esta capacidad de la fotografía de acercar lo lejano y de representar el mundo, hace que en su misma afirmación como mercancía, haga del mundo una mercancía: alcanzable, controlable, representable, capturable.

Las obras de arte siempre fueron susceptibles de ser reproducidas, pero la innovación de la fotografía fue su capacidad de reproducción técnica. Antes de ella había obras que jamás podrían ser reproducidas, que eran únicas. Eso hacía de la obra de arte una existencia irrepetible, original y auténtica. Ello es justamente lo que la reproducción técnica no puede reproducir: el aquí y ahora de las obras, su singularidad (Benjamin: 2011).

Pero no sólo la reproducción técnica no puede repetir la autenticidad de una obra sino que, como comentábamos anteriormente, la va atrofiando y depreciando, poco a poco, cada vez más. A su vez, la desliga de su materialidad e historicidad, librándola de su tradición. “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario” (Benjamin: 2011, 100).

El aura de la obra de arte se asimila a una tradición contextual que proviene de su espacio-tiempo. En él prima una percepción estética que también se añade a la unicidad de la misma. Esto es lo que la reproducción técnica desliga, quedando atrás el ritual o valor cultural del que se proveía a la obra artística (Benjamin: 2011).

De esto se desprende una nueva concepción de la fotografía como revolucionaria ya que por esta secularización del valor cultural de las obras de arte, se aumenta inversamente el valor exhibitivo de las mismas. La obra de arte se emancipa por primera vez en la historia de su valor cultural. La obra de arte reproducida se va convirtiendo en reproducción de una obra dispuesta a ser reproducida. Esto transformará la historia del arte radicalmente así como la función del mismo. (Benjamin: 2011)

Con la reproducción técnica hay mayor disposición a la exhibición, porque hay más medios para ello. Cambiará entonces su valor cualitativo ya que el arte será ahora producido para su exhibición masiva y reiterada, dejando atrás la pregunta por el original.

En vez de pensar en si la fotografía es efectivamente un arte, lo que Benjamin (2011) nos propone es pensar las influencias que la misma tuvo en el arte, que es de un alcance mucho mayor. Desde su lectura, la crisis de la pintura venía de la mano con las pretensiones de masificación que el arte venía acuñando. Así, el problema de la pintura es que no es para las masas y no hubiera podido cumplir este requerimiento. Para ello era necesaria la fotografía que dio posterior nacimiento al cine, el arte exhibitivo por excelencia.

Las limitaciones de la pintura cedieron lugar en la escena al arte que llevaría a la masificación de una nueva percepción, juntamente a la democratización del arte que promueve la fotografía. Con estas transformaciones se abre paso al surgimiento de nuevas vanguardias artísticas y empieza a politizarse el arte, con premisas y estilos que se presentan como combativos. Por esto se hace necesaria la intervención del arte crítico (Benjamin: 2008). La nueva función del arte, desde una perspectiva benjaminiana, es la de ser combativo al fascismo y politizarse con exigencias revolucionarias (Benjamin: 2011).

La Fotografía como Novedad

Hasta el momento hicimos un recorrido del nacimiento de la fotografía y de los efectos que la misma tuvo tanto para la percepción estética como para la visión y la historia del arte. Ella nació en el seno de transformaciones a nivel social que dejaban atrás un mundo para devenir otro, que traía nuevas ideas y propuestas.

La llegada de la modernidad requería de esta técnica que revolucionó la visión del mundo y promovió la inmediatez a la vez que fue parte de los debates fundamentales: usando la fotografía como grilla podemos cuestionar las nociones de verdad, velocidad, temporalidad, de la representación, de belleza, de historia, narración, la concepción de totalidad o relaciones como la que se establecen entre ciencia o filosofía y verdad.

Del mismo modo que Kracauer, debemos tener en cuenta que las distintas formas artísticas traen consigo una forma de visión y apreciación de las mismas que es parte del contexto que ocupan. Porque no hay un arte o experiencia del arte en general.

Por eso si bien en un principio la fotografía apareció enlazada a las visiones más positivistas, no tarda demasiado en insertar dudas e incertidumbres que generan disputas y dinamizan a la vez que dinamitan toda concepción estática.

La fotografía no representa el mundo tal cual éste se nos presenta a nosotros sino que hace recortes de él para proponerlo de una manera distinta, transformada, aparente o mentirosa que nunca es veraz. Crea dentro del mundo un mundo nuevo, el de las imágenes, y nos da el fundamento de un pasado que fue un momento, siempre en vínculo al presente. Ella no es nunca el espejo sino que es la copia de realidades, que imita miméticamente de forma refractaria. Por un lado nos miente y por el otro produce nuevas verdades mediante la transformación de la materialidad empírica.

En este sentido, el arte existe en la realidad y es dentro de ella que tiene una función y, a la vez, existe en el terreno del arte en tanto tal, contraponiéndose a la realidad de hecho. “El arte, frente a lo meramente existente, es por naturaleza esencia e imagen, salvo cuando es antiartístico o se queda en simple reproducción” (Adorno: 1982, 55). Así, las obras de arte crean un mundo de esencia propia que se contrapone al empírico y que niega y rechaza la realidad (Adorno: 2011).

Volviendo al planteo de que en el arte no hay una generalidad, podemos pensar con Adorno (2011) que no hay tampoco homogeneidad y en ese sentido el arte, que incorpora y hace de lo heterogéneo parte de él, no precisa límites que lo definan o delimiten su alcance. Preguntarse acerca de la condición de arte de la fotografía, así como del cine, no tendría sentido desde esta postura ya que “que el arte haya llegado a ser remite su concepto a lo que el arte no contiene” (Adorno: 2011, 11).

Más bien al identificar el arte con una fisura, con un desgarró, una herida, nos da pie a pensar en la melancolía de la fotografía, que vive de un pasado que se va constantemente y que vuelve también incansablemente.

Con esa idea no podemos pensar igual que Barthes que la fotografía reconcilia la sociedad con el arte, o como Baudelaire que los artistas deben enfocarse en lo Bello. Esas visiones del arte donde la composición de la forma es armónica dejan de lado las tensiones y diferencias que componen a las obras y remueven la herida misma del arte (Adorno: 2011).

Cada fotografía es una ruptura en la temporalidad, a la que disgrega entre un pasado que contiene al futuro y un futuro que contiene al pasado; y con la totalidad, a la que fragmenta en

mónadas que están acabadas en sí mismas y nunca acabadas al fin.

Si junto a Adorno (2011) concebimos el arte como una herida de la existencia misma, y no una trascendencia de ella, aquello que Benjamin lamentaba y celebraba a la vez -la atrofia del aura- es la herida de la obra de arte clásica. El arte, al oponerse a la sociedad dentro de ella, denuncia las opresiones por medio de la desigual identidad estética. “La identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad” (Adorno: 2011, 13). Para ambos autores, entonces, el arte tiene potencial crítico y emancipador, dándonos lugar para cuestionar la dominación. Sin embargo Benjamin sostenía la necesidad del arte de devenir concepto; para él una de las introducciones más importantes de la fotografía es su necesidad de ser explicada, de la nota al pie. En cambio Adorno concibe que cuando se fuerza a la obra de arte a adquirir un contenido interpretable, se la anula.

El potencial transformador de la fotografía está puesto en que ésta nos cuestiona la propia forma de mirar el mundo que tenemos, interviene sobre nuestra mirada.

En este transformar de la percepción óptica, la fotografía habilitó el escenario para nuevas búsquedas en el terreno de la pintura y siembra las bases para la posterior llegada del cine. En este sentido podemos afirmar que la fotografía encarna la idea de *novedad estética*, no por su aparición sino por su posterior redefinición no-realista.

Para pensar la novedad en términos adornianos tenemos que volcarnos hacia la negatividad misma que se asocia a una función crítica de la normatividad. Si lo nuevo son las obras que realizan la crítica social, la novedad de la fotografía reside en que dio pie, al quitarle la función realista a la pintura, a que ésta se lanzara a búsquedas distintas de representación. La fotografía irrumpió en las técnicas y procedimientos artísticos de modo novedosamente revolucionario.

La fotografía se impuso reformando las normas del arte y trazando nuevas líneas de demarcación que no estaban en la temporalidad de la historia del arte, ni en sus formas de expresión, ni en sus temas. La fotografía obliga violentamente a la actualización, dejando tras de sí a quienes no modificaron sus formas.

No es novedosa porque intervenga algo que antes no estuviera, es novedosa porque transforma la tradición artística anterior y se convierte en la nueva forma. Queda atrás el aura de las obras de arte y se impone la reproductibilidad técnica y el imperio del valor exhibitivo.

Con esta transformación en la funcionalidad del arte, que por abocarse a la exhibición se abre a la masificación, Benjamin planteaba la necesidad de politización del mismo para usos críticos y para no terminar por servir intereses fascistas. En el esquema adorniano podemos coincidir al concebir la novedad artística como una crítica y al arte como una denuncia. “Los

antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma” (Adorno: 2011, 15).

Podemos pensar que las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas podrían coincidir, aunque las vanguardias políticas tengan distintas formas de uso del concepto que las vanguardias estéticas. Mientras que las primeras precisan definir una línea de acción política y conceptualmente clara, las segundas se imponen mediante la constante búsqueda de aquello que irrumpe, con una crítica no discursiva. Con la novedad estética hay una transformación de la concepción de temporalidad que no coincide con la novedad política, que implica un camino para llegar a ella. Por lo cual las vanguardias son críticas pero no es la misma crítica la estética que la política y si bien tienen su afinidad, son irreconciliables (Adorno: 2011).

En tanto lo nuevo es el deseo de lo nuevo, todo arte novedoso está destinado también a su fracaso. Por ello, si bien las vanguardias surgieron imponiendo nuevas formas que dejaron atrás el tradicionalismo, son sólo una instancia en la historia del arte que no termina allí, sino que por el contrario busca renovarse continuamente. Esto es parte de una de las transformaciones de la modernidad, que llegan con sus nuevos estilos artísticos, ya no hay en las obras una posibilidad de duración. “Lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse. Para esto hay tanto menos motivo si se repara en que muchísimo de lo que alguna vez estuvo previsto de los atributos de la duración (a eso tendía el concepto de clasicidad) ya no abre los ojos: lo duradero desapareció y se llevó consigo a la categoría de duración” (Adorno: 2011, 44).

Por eso con el advenimiento de la fotografía y la posterior llegada del cine, las formas del arte siguen constantemente renovándose en sus estilos y formas; buscando nuevos *cómo* en los medios expresivos. Así, siguen transformando las propias miradas sobre el mundo con nuevas introducciones y nuevos instrumentos que nos permiten también ver el mundo de un modo distinto.

Es por estas transformaciones estéticas que el resto de las esferas del mundo moderno también se estetizan de formas distintas. El gran imperio de la fotografía y el cine en el mundo moderno, desde la heterogeneidad artística pero también desde la industria cultural, que nos invaden e interpelan reiteradamente, una y otra vez, encuentran su semilla en estas transformaciones que propuso la fotografía desde su aparición en la escena estética.

“Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido una visión tan imperial. La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes” (Sontag: 2012,

17).

Reflexiones finales: el revelado

Benjamin sostiene que había llegado un momento de la historia en que era obvio que la fotografía tenía que surgir y que es por eso que la estaban buscando muchos hombres por separado.

Cuando apareció era difícil su expansión porque requería de precisiones químicas muy específicas y, por otro lado, en un principio había horrorizado por su capacidad de detalle frente a la realidad. Hoy estamos muy acostumbrados a que la imagen forme parte de nuestra cotidianeidad habiéndose masificado al extremo con los celulares con cámara de fotos y las redes sociales; pero es sus inicios el sólo hecho de utilizar la iluminación del flash produjo incertidumbre y confusión en las personas que por primera vez veían un destello que no terminaban de comprender de dónde salía o cómo funcionaba.

En 1855, en la primera exposición de fotografía, Wiertz publica un artículo donde le asigna el cometido de iluminar filosóficamente a la pintura y no está lejos de lo que luego sucedería cuando afirma que: *Hace algunos años nos nació una máquina, gloria de nuestra época, que cada día asombra nuestro pensamiento y llena de horror nuestros ojos. En menos de un siglo esta máquina será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, el hábito, la paciencia, el golpe de vista, el toque, la pasta, la veladura, el modelado, el acabado, lo expresado por la pintura... Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte... Cuando el daguerrotipo, esta criatura colosal, haya alcanzado la madurez; cuando toda su fuerza y su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello, exclamando: «¡Mío! ¡Tú eres ahora mío! Vamos a trabajar juntos».*

Es en la pintura que encontramos la semilla de la fotografía y en su necesidad de acelerar sus técnicas de retrato. Con este fin se utilizaban artefactos cada vez más complejos para lograr la representación exacta. Como también sostiene Benjamin, la fotografía es pues el resultado de la modificación de la relación entre el arte y la técnica.

Pero la misma surgió con un impulso novedoso que no se redujo a la mera reproducción sino que rápidamente comenzó a buscar nuevas formas y estilos de representación, exigiendo un lugar entre las artes.

Como Adorno, pensamos en que la heterogeneidad misma del arte desarticula el sentido de esa pregunta y buscamos otros caminos para transitar la aparición de este invento.

Así, dimos cuenta de que la fotografía es una novedad en términos adornianos en tanto se

impone frente a las formas tradicionales y modifica las miradas sobre el mundo imponiendo nuevos códigos visuales.

La fotografía es una especie de espejo dotado de memoria pero que nunca nos devuelve el mundo tal cual es sino que nos devuelve la imagen refractada, aparente, mentirosa de una visión del mundo de un momento único y azaroso que fue parte de la historia.

Por medio de los debates que generó la fotografía se hizo necesaria una nueva búsqueda de la pintura que introdujo formas abstractas y distintas a toda la tradición anterior; a la vez que se abrió paso a la llegada del cine y su imagen-movimiento.

La fotografía es entonces un punto de inflexión en la historia estética que modificará no sólo la historia del arte sino la historia universal. El desafío del trabajo era fundamentar este camino y dejar abierta la posibilidad de reflexión frente a los nuevos cambios que advienen continuamente en nuestras sociedades de las que el comienzo de la fotografía es sólo el principio de una historia que sigue en movimiento y en continua transformación.

Bibliografía

- Adorno, T. W.: *Lukacs y el equívoco del realismo en Polémica sobre el realismo* – Ediciones Buenos Aires, España, 1982, pp. 39-89
- Adorno, T. W.: *Teoría Estética* – Akal, España, 2011
- Barthes, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* – Paidós, Argentina, 2012
- Baudelaire, C.: *El público moderno y la fotografía en Arte y modernidad* – Prometeo, Argentina, 2009, pp. 77-83
- Benjamin, W.: *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* – Taurus, España, 1980
- Benjamin, W.: *Sobre la fotografía* – Pre-textos, España, 2008
- Benjamin, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Conceptos de filosofía de la historia* – Agebe, Argentina, 2011, pp. 95-128
- Kracauer, S.: *Fotografía en Teoría del cine. La redención de la realidad física* – Paidós, España, 1989, pp. 21-46
- Sontag, S.: *Sobre la fotografía* – Debolsillo, Argentina, 2012