

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Alexander Kluge, por Vanessa Vidal

UT PICTURA POESIS

Adorno, ilustración de la dialéctica, **Artur Heras**

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

Alexander Kluge sobre Adorno

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

ARTÍCULOS

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

Au piano avec Adorno, **Antonio Notario Ruiz**

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

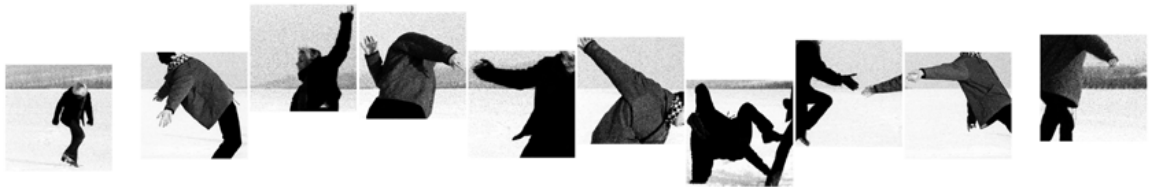


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal (Coordinadoras)	49-61
TEXTOS INVITADOS	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, Michael Schwarz	65-76
Alexander Kluge sobre Adorno	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, Richard Klein	88-108
ARTÍCULOS	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, Sergio Sevilla Segura	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetal” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, Marina Hervás Muñoz	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , Antonio Notario Ruiz	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, Eduardo Maura	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, Antonio Flores Ledesma	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, Jordi Maiso	189-202
RESEÑAS	203
Sin buck-up, Manuel Molina	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, María Luisa Luceño	214-218
Un final que no acaba, Philip Muller	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, Aleix Martínez Comorera	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, Ruth Sanjuán	225-227
Metáforas de la multitud, Wenceslao García Puchades	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, Benno Herzog y Francesc J. Hernández	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, Irene Cárcel Ejarque	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, Everton de Oliveira Moraes	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, Albert Alcañiz	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.

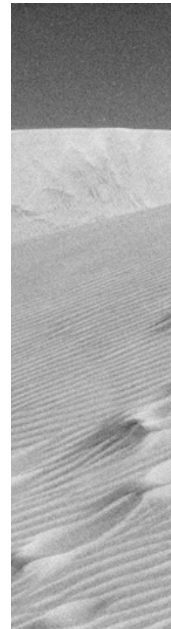


MOOCENTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

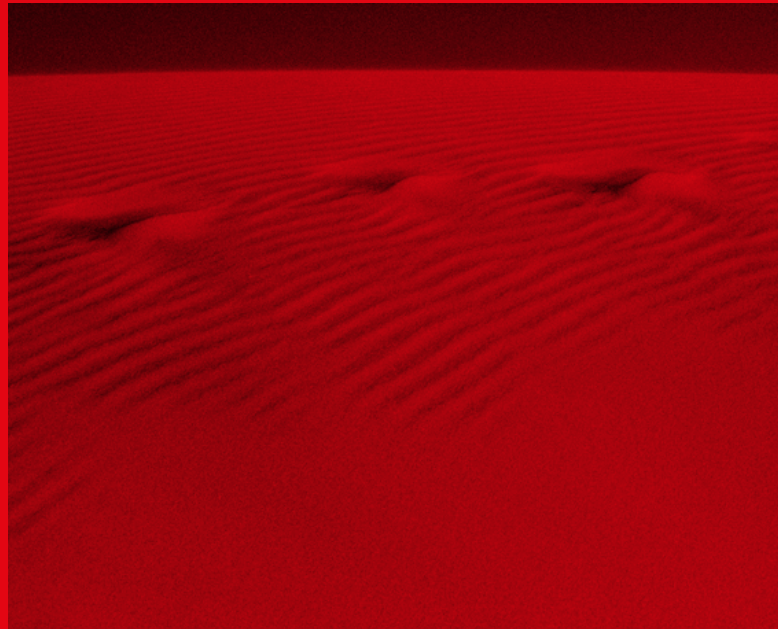
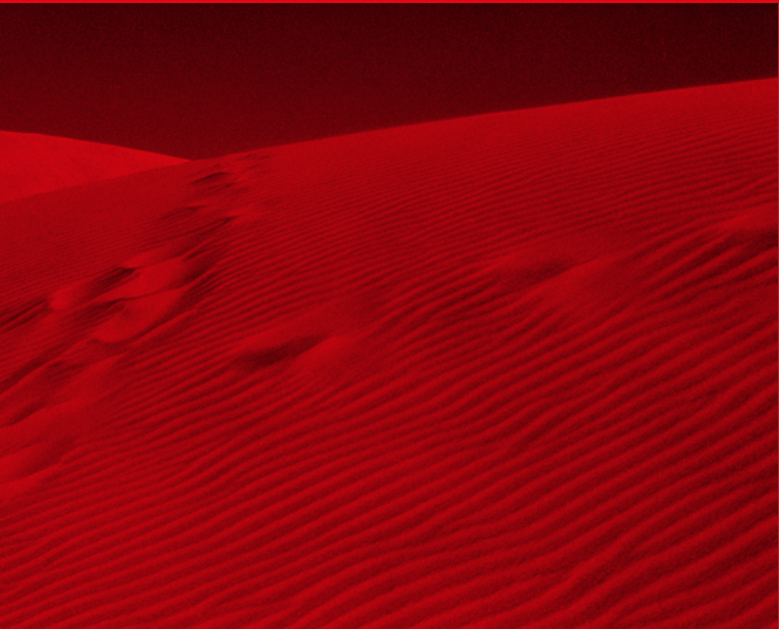
Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

(Coordinadoras)



LOCOONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO
ARTÍCULOS



La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno¹*Theodor W. Adorno's Critical Theory of Photography*

Eduardo Maura*

Resumen

Entre los pensadores vinculados al *Institut für Sozialforschung*, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer son los más reconocidos en los debates sobre la fotografía y lo fotográfico en la cultura y el arte contemporáneo. Estas notas se proponen ampliar este aspecto de la teoría crítica a partir de la lectura de Theodor W. Adorno desde un punto de vista fotográfico.

Palabras clave: Fotografía, Adorno, Teoría crítica, Arte contemporáneo

Abstract

In the debates about photography and the photographic in contemporary art and culture, Walter Benjamin and Siegfried Kracauer are the most recognized *Institut für Sozialforschung*-related thinkers. These notes aim at broadening this aspect of critical theory by reading the works of Theodor W. Adorno from a photographic standpoint.

Keywords: Photography, Adorno, Critical theory, Contemporary Art

En la teoría de la fotografía, el lugar del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt (IfS) es al mismo tiempo central y periférico. Por un lado, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, dos de sus colaboradores más estrechos, son figuras centrales de la misma. Los ensayos de Benjamin “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935-39) se encuentran entre los más citados y leídos, a la altura de clásicos como Susan Sontag, Roland Barthes y John Berger. La recepción de Kracauer ha sido más irregular, y todavía hoy, sobre todo en Estados Unidos y Alemania, es más conocido por sus trabajos sobre cine: *De Caligari a Hitler* (1947) y *Teoría del cine* (1960). Sin embargo, nadie duda del peso de sus ensayos fotográficos, tanto en la etapa de entreguerras como en el exilio norteamericano. Por otro lado, la afiliación de Benjamin y Kracauer no ha dotado al IfS, entendido como institución, de centralidad en el debate fotográfico. De hecho, es habitual leer los ensayos fotográficos de ambos en el marco de las tensiones, no de las convergencias en su seno. En particular, la preocupación benjaminiana por la fotografía se lee como síntoma de una discrepancia fundamental con Adorno y Horkheimer sobre el papel

¹ Este artículo se enmarca dentro de las actividades del Grupo de Investigación Complutense “Estética contemporánea: arte, filosofía, sociedad” (ESCON/970943).

* Universidad Complutense de Madrid, España. emaurez@ucm.es
Artículo recibido: 26 de mayo de 2020; aceptado: 9 de octubre de 2020

de la *Technik* (que en español significa técnica y tecnología) en la cultura europea de entreguerras. Se trata de las llamadas “guerras del aura” (*aura wars*) (Weber Nichol森 1999: 43), en las que la fotografía y el cine aparecen como líneas de demarcación entre las posiciones optimistas de aquel y las pesimistas de estos. Adorno solo es mencionado en los debates fotográficos como herramienta auxiliar para la exposición de las ideas de Benjamin, hasta el punto de que en la actualidad hay más bibliografía específica sobre Horkheimer (Hurm, Reitz y Zamir 2018) que sobre Adorno y la fotografía.²

Dicho esto, no es tarea fácil reconstruir una teoría adorniana de la fotografía, ya que, con la excepción de la reseña de una exposición de Hans Glauber (1965), Adorno no le dedicó ningún texto (AOC 20/2: 511).³ Sin embargo, en su obra abundan imágenes a partir de las cuales es posible delimitar un pensamiento fotográfico, entendiendo por este un conjunto más o menos ordenado de ideas, figuras retóricas y descripciones de la fotografía comprendida como práctica cultural diversa, incluidos sus usos cotidianos, públicos y privados, artísticos, comunicativos, documentales, auxiliares, casuales, individuales y colectivos.

Más que volver a los problemas tradicionales del aura y la reproducibilidad técnica (Hansen 2008; Buck-Morss 2011), este artículo pretende revitalizar la conversación sobre la fotografía en el campo de la teoría crítica a través de la lectura de Adorno desde un punto de vista fotográfico. Para ello, dividiré la argumentación en dos tipos de usos: el uso *positivo*, que atribuye a lo fotográfico alguna clase de identidad concreta, bien para defenderla bien para discutirla; y el *negativo*, en el que impera un tratamiento más especulativo y experimental del mismo. En ningún caso se trata de compartimentos estancos, sino de modos de pensamiento permeables e interconectados.

1. Los usos positivos de lo fotográfico

Para entender estos usos, hay que partir de la conexión entre el nacimiento oficial de la fotografía (1839) y las corrientes positivistas de mediados del siglo XIX (Ramírez 1981; Freund 2017). Para la mentalidad positivista, inspirada en el ideal de objetividad de las ciencias naturales, la fotografía era un avance que hacía posible recortar, fijar y transportar imágenes de la naturaleza y de la vida humana de manera fiel y eficiente (Gubern 1974; Batchen 2004; Crary 2008; Rouillé 2017). La fotografía encajaba con las empresas científicas emergentes porque, además de fidedigna, era más asequible que la xilografía y litografía. Ambas servían para multiplicar y distribuir imágenes, pero con limitaciones evidentes. También porque se entendía que la imagen fotográfica, resultado de un proceso automático, trascendía la condición manual. Se obtenía directamente de la realidad tridimensional exterior a la cámara, de tal manera que la realidad misma se imprimía en la placa, ajena a cualquier proceso subjetivo. El fotógrafo era necesario, pero no como creador, sino como regulador de las condiciones físico-químicas de la toma: toda imagen podía pensarse como una aparición espontánea, incluso para quien la obtenía. Asimismo, la fotografía, pese a que los primeros equipos eran muy pesados y los tiempos de exposición largos y exigentes, implicaba un importante ahorro de

2 Los mejores ensayos sobre la estética de Adorno desde el punto de vista fotográfico son Weber Nichol森 1999 y, más tangencialmente, Hansen 2011. Para la relación de Kracauer con Horkheimer y Adorno, pueden verse Jay 1988, 2017.

3 Las citas de Adorno, con la salvedad de *Dialéctica de la Ilustración*, proceden de la edición española de *Obra completa* (véase Bibliografía). Se indican como AOC seguido de volumen y página. Todas las cursivas son mías.

trabajo humano. Sin considerar este factor económico, no se puede entender su enorme expansión como industria y como lógica cultural a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX (Frizot 2009; Fontcuberta 2010).

1. 1. Fotografía y fenomenología

Aunque los conocía por la “Pequeña historia de la fotografía” de Benjamin, Adorno no menciona los primeros debates sobre la eficiencia y la fidelidad de la fotografía, ni tampoco a sus protagonistas: Louis Daguerre, Joseph Nicéphore Niépce, François Arago, William Henry Fox Talbot o Lady Eastlake (Newhall 2002; Costello 2018). Sin embargo, parece tenerlos en mente en un artículo sobre Husserl y la búsqueda fenomenológica de la verdad (no fechado), donde Adorno recuerda que la fotografía:

[...] en ocasiones se ha intentado tomar como modelo de la teoría fenomenológica del conocimiento; *la fotografía, que cuando aísla y paraliza sus objetos*, tal como son preparados y expuestos en el estudio ante la lente del objetivo, con un súbito “rayo visual” *crea que se ha apoderado de la realidad íntegra*—; y fácilmente se podría comparar al fenomenólogo con el fotógrafo al viejo estilo, que enigmáticamente oculto bajo el lienzo negro y pronunciando un conjuro, el de que nadie debe moverse [...] (AOC 20/1: 58; AOC 5: 185-186).

Sobre estas bases, la analogía fotográfica se prolonga en *Sobre la metacrítica del conocimiento* (1934-37):

Así como *en la fotografía la cámara oscura y la imagen del objeto se hallan en estrecha relación, así lo están en la fenomenología la inmanencia de la conciencia y el realismo ingenuo* (AOC 5: 186).

Adorno afirma la cercanía metafórica entre fotografía y fenomenología, cuya primera consecuencia es que la crítica de una habrá de serlo necesariamente de la otra. Ciertamente, las primeras crónicas de la fotografía indican que con ella se consideraba posible congelar los objetos, salvarlos del tiempo. A ojos positivistas y fenomenológicos, esto podía entenderse como anticipo de una experiencia propia del objeto, libre de prejuicios. Sobre estas bases, la fotografía opera para Adorno como reflejo del deseo común de fijar la imagen del mundo (positivismo), y de hacer compatibles el conocimiento objetivo y la filosofía de la subjetividad (fenomenología).

Adorno pone en cuestión tanto este proyecto filosófico como la analogía fotográfica: primero, cuestiona el papel del sujeto en el conocimiento objetivo tal como Husserl lo entiende, es decir, incluyendo el todo dentro de sí, e intenta mostrar los déficits de la supuesta afinidad entre la captura neutral de la realidad atribuida a la cámara y la *epoché* husserliana: esta aspiraría a suspender, con las herramientas del pensamiento, tanto las opiniones sobre el mundo como lo real mismo, para así acceder a la vivencia directa del objeto y, por extensión, al umbral del conocimiento filosófico (Zamora 2009: 56); y segundo, solo desde una mirada acrítica puede decirse que la fenomenología comparte con la fotografía el proyecto de ir “a las cosas mismas”. Adorno aprecia el gesto anti-idealista de Husserl, pero cuestiona la ingenuidad de fondo de su planteamiento: la fenomenología quería superar tanto la confianza positivista en la objetividad como la reducción relativista del mundo a los estados de conciencia. Sin embargo, se enreda en la búsqueda de un lugar firme desde donde fundar dicho conocimiento: al final,

encuentra este primer absoluto en los datos de la conciencia, reproduciendo el gesto idealista que se trataba de criticar. La pretendida simplicidad de la captación fotográfica de las cosas, que era su modelo, también adolece de ingenuidad, pues no siente la necesidad de ir más allá del momento de la confianza absoluta en el mundo: confía demasiado ciegamente en su esencia, que consistiría en haber resuelto técnicamente el problema del papel distorsionador de la subjetividad en el proceso de conocimiento, solo que sin haber llegado a plantearse como tal problema.

1. 2. Fotografía, investigación empírica y reproducción social

El segundo uso positivo pasa por cuestionar las teorías que conciben la sociedad de manera estática, o, en otras palabras, que consideran que es posible tomar directamente, sin mediaciones, imágenes fijas (bidimensionales) de una realidad en movimiento (tridimensional). Adorno identifica esta posición no solo con el positivismo clásico y la fenomenología, como hemos visto, sino con las ciencias sociales tal como las conoció en los primeros años del exilio norteamericano. En un artículo sobre sus “Experiencias científicas en América” (1968), rememora la incomodidad que sentía con una forma de investigar la sociedad que atribuye, a las respuestas y actitudes individuales, la condición primaria, estática, de mero dato, autorizando a tramitarlas directamente, sin atención a los procesos que las configuran y al papel de las herramientas de captación.

En este contexto, Adorno usa expresamente la analogía fotográfica, identificando la cámara con la vocación de acceso a lo real sin mediaciones subjetivas: esta desempeña la misma función que los sistemas de medición en la *Administrative Research*. Para el objetivo, la realidad se presenta inmediatamente. El referente fotográfico, como los datos para el investigador empírico, se concibe como espontáneo, no como algo mediado socialmente y por la presencia de la cámara (AOC 10/2: 630-631). Como en la investigación empírica, el encuentro entre el fotógrafo, la cámara y el objeto fotografiado no se entiende como una situación social, sino como reproducción en la que hay un encuadre o recorte del mundo, pero no una alteración del mismo. De igual manera que la potencia de la investigación empírica radica en su manera de habérselas con los datos, es decir, en la objetividad de sus procedimientos, la originalidad de la fotografía radica en su supuesta condición de ventana transparente al mundo.

A partir de lo anterior, Adorno desplaza la reflexión del ámbito del conocimiento al de la reproducción social. Poniendo el foco en las instituciones del capitalismo industrial avanzado y los grandes aparatos de la industria cultural, *Dialéctica de la Ilustración* (1944-47) identifica lo fotográfico no con la pulsión de fijar lo real, sino de dominarlo:

La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente. Ella se mueve con extraordinaria habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente. *La ideología se escinde en la fotografía de la terca realidad y en la pura mentira de su significado*, que no es formulada explícitamente, sino sólo sugerida e inculcada. Para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito. Esta prueba “fotológica” no es, ciertamente, concluyente, sino avasalladora. [...] La nueva ideología tiene al mundo en cuanto tal como objeto (Horkheimer y Adorno 1998: 192-193).

Por este motivo:

En las más influyentes revistas norteamericanas, *Life* y *Fortune*, una rápida ojeada apenas logra distinguir las imágenes y los textos publicitarios de los de la parte de redacción. A la redacción le corresponde el reportaje ilustrado, entusiasta y no pagado, sobre las costumbres y la higiene personal del personaje famoso, que procura a éste nuevos seguidores, mientras que *las páginas reservadas a la publicidad se basan en fotografías y datos tan objetivos y realistas que representan el ideal de la información, al que la redacción no hace sino aspirar* (Horkheimer y Adorno 1998: 208).

La fotografía y el cine, dentro de esta estructura de reproducción social y cultural, intervienen en la realidad que supuestamente se limitaban a captar. Su condición ideológica descansa en el prestigio reproductivo que tienen desde su nacimiento: la fotografía, al presentar sus imágenes como capturas de la realidad, hace más difícil identificar los fines sociales subyacentes a las mismas, que tienen que ver con el consumo, no con la fidelidad al mundo. La fotografía hace aparecer el mundo como indistinguible de la publicidad: no fija el movimiento, sino el deseo; no produce imágenes del mundo, sino pautas de comportamiento mercantil. Adorno sugiere que cuando la vida cotidiana es asediada por la publicidad y el reportaje, la mera captación de la misma es ya una toma de partido. La fotografía ofrece a la publicidad y al orden social un valioso aporte técnico, pues potencia sus efectos sobre los sujetos al mismo tiempo que los disimula como mera objetividad, como estado de cosas natural.

1. 3. Crítica de la objetividad fotográfica

Con estas reflexiones, Adorno se ubica en la tradición crítica de las inercias conservadoras de la cultura de la objetividad fotográfica, a la cual Benjamin y Kracauer no son ajenos. Este linaje, en el que sin embargo rara vez se lo incluye, conecta con prácticas artísticas y procedimientos que van desde *El hombre con la cámara* de Dziga Vertov (1929) hasta los ensayos y trabajos fotográficos de Allan Sekula (1984) y Victor Burgin (1986).

Cabe destacar aquí dos focos de la crítica: el primero, del que no nos ocuparemos a fondo, es la importancia de la imagen documental para la construcción del canon fotográfico formalista norteamericano en torno al MoMA neoyorquino y a la figura de John Szarkowski (Krauss y Michelson 1978; Phillips 1982); el segundo, más relevante para comprender el pensamiento de Adorno, es el cuestionamiento del mito de la objetividad del medio fotográfico.⁴ Una de las figuras más destacadas en ambos puntos es Martha Rosler (2004). Muy crítica con la “derechización del discurso fotográfico”, denuncia que el formalismo lleva a cabo una estetización de la fotografía, por oposición a su dimensión política. Szarkowski y el MoMA postulan que cada fotografía es una superficie transparente o ventana a través de la cual la realidad misma le habla al espectador, al mismo tiempo que promueven un paradigma autoral-artístico tradicional para la fotografía: la transparencia fotográfica es común a todas las subjetividades y puntos de vista, por diversos que sean entre sí. El formalismo está cómodo en las

4 Este paso de Henri Bergson (2012: 68) contiene todos los ingredientes del mito: “[...] la reproducción absolutamente exacta de la naturaleza no está al alcance del hombre; no se obtiene más que por procedimientos mecánicos: la fotografía, la fonografía, etc.” La relación de Bergson con la fotografía y el cine, aunque difícil, se irá haciendo más compleja y matizada con el tiempo (Deleuze 2017: 121-172).

imágenes robadas a la cotidianidad, pues no cree que la representación fotográfica involucre relaciones de poder entre la cámara y sus objetos (Phillips 1982: 58). No entiende la preocupación por la sociedad como algo intrínsecamente político, sino como ingrediente básico de la esencia contemplativa de la fotografía (Szarkowski y Hermanson Meister 2017).

La pregunta que Rosler plantea a Szarkowski es: ¿desde qué posición habla alguien que fotografía las debilidades de la sociedad, las exclusiones sociales, sexuales, económicas y culturales que la constituyen, “tal como son”? En la actitud de los autores favorecidos por Szarkowski (Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand), Rosler (2004: 90) no ve compasión, sino “furia impotente disfrazada de sociología figona”.⁵ Las imágenes documentales tal como se configuraron en los años treinta, con los proyectos fotográficos del New Deal (Evans 2012; O’Neal 2017), “han devenido generalizaciones sobre la condición ‘humana’, la cual, por definición, no es susceptible de ser cambiada mediante la lucha”. A cambio, propone ir hacia una concepción “más abierta del arte, según la cual este arranca de las relaciones vividas y regresa a ellas” (Rosler 2004: 95-107).

Dadas estas coordenadas, es fácil imaginarse a Adorno y a Rosler del mismo lado. La concepción rosleriana de la imagen documental como mediación está cerca de la idea de Adorno que “nada social en el arte lo es de una manera inmediata, ni siquiera donde el arte lo ambiciona” (AOC 7: 299), y, en general, de la crítica de la objetividad artística sobre la que pivota *Teoría estética* (1970):

Las categorías de la objetividad artística van con la emancipación social donde la cosa se libera por su propio impulso de la convención y del control sociales. Las obras de arte no pueden conformarse con una generalidad vaga y abstracta, como el clasicismo. *La escisión y, por tanto, el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas es su condición. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido. Este se convierte en su materia, que ellas asimilan, y su ley formal no suaviza la escisión, sino que exige configurarla y hace de ella su propio asunto.* —La participación de la ciencia en el despliegue de las fuerzas productivas artísticas es profunda, y casi por completo desconocida; aunque la sociedad se introduce en el arte mediante métodos tomados de la ciencia, la producción artística no es científica, ni siquiera la de un constructivismo integral. Todos los hallazgos científicos pierden en el arte el carácter de literalidad: esto se conoce en la modificación de las leyes ópticas y de la perspectiva en la pintura, de las relaciones tonales naturales en la música. Si el arte asustado ante la técnica intenta mantener su sitio proclamando su paso a la ciencia, malinterpreta el valor de las ciencias en la realidad empírica (AOC 7: 305-306).

La tensión entre objetividad y forma artística no se resuelve a través de la técnica o del estilo. En este sentido, las aportaciones técnicas a las prácticas artísticas, entre

5 En los últimos tiempos, Frederick Gross (2012) ha tratado de repensar la relación de Arbus con este paradigma, reubicando su actividad fotográfica en el campo del panorama social. En diálogo con August Sander, Weegee, Walker Evans y Lisette Model, y contra el criterio de Szarkowski, Arbus sí habría cuestionado la naturalidad del retrato fotográfico. Lejos de ubicarse en una posición de superioridad con respecto a sus objetos (a menudo extravagantes, periféricos y marginales, aunque no exclusivamente), Arbus reivindica su condición subversiva, usando la cámara no para extraer el alma de sus rostros (su “conciencia desdichada”, dice Sontag invocando a Hegel), sino para arrojarle al espectador las contradicciones de su propia mirada. Sus retratos, en consecuencia, no son honoríficos ni represivos, y por tanto desbaratan esta dicotomía propuesta por Sekula (Gross 2012: 27). La crítica más influyente de la actitud de Arbus es de Susan Sontag (2016: 40-55). Para una mirada más empática, puede verse Butler 2004.

ellas la fotografía, no están exentas de una fisura constitutiva entre la forma y el contenido, o, en los términos de *Teoría estética*, entre la forma artística y lo que le es heterogéneo. Solo desde la figura de una fisura, o “entre”, es posible un conocimiento crítico-artístico. En “Transparencias cinematográficas” (1966), Adorno plantea que el realismo, cuando se toma como atributo natural del cine y la fotografía, participa de la conformidad con lo existente: primero, porque concibe la realidad como algo dado, en la línea del sentido común positivista; segundo, porque implica “la consolidación afirmativa de la superficie de la sociedad” (AOC 10/1: 313).

Adorno piensa que ninguna imagen de base fotográfica, por abstracta que sea, puede emanciparse del mundo de los objetos, y piensa el cine desde esa limitación ontológica, pero con la precaución de que la reproducción de los objetos no produce el mundo de nuevo, sino que trabaja a favor de las relaciones de poder realmente existentes. En un gesto que lo aproxima a Benjamin (2003), define el montaje como la “autocorrección de la fotografía” (AOC 7: 208), esto es, como autocrítica de las pretensiones de objetividad del paradigma fotográfico positivista.⁶ Se trata, en su opinión, de la mejor herramienta del “cine emancipado” para contrarrestar la sensación realista producida por la sucesión narrativa de las imágenes: solo reconduciendo la imagen hacia la escritura es posible sacar a la audiencia “del nexo de efectos inconsciente e irracional y ponerla al servicio de la intención ilustrada” (AOC 10/1: 314). Este montaje-escritura trata la música, la fotografía y el movimiento como un código que ha de ser leído como construcción, a la manera de Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, y no como continuidad orgánica (Maiso y Viejo 2006: 127-128). Con esto, no solo enriquece una posible teoría crítica de los materiales estéticos, sino que anticipa los ya mencionados “usos negativos de lo fotográfico”.

2. Los usos negativos de lo fotográfico

Para comprender estos usos, es necesario comenzar con una reflexión sobre la especificidad del medio fotográfico. Aunque se trata de una conversación con numerosas posiciones en disputa, el paradigma más influyente es el llamado “indicialista”, con exponentes tan diversos como Fox Talbot, Benjamin, Barthes (2009), Berger y Rosalind Krauss (1990) (Doane 2007, 2012). El indicialismo tiene dos grandes rasgos: el primero es que plantea una definición unitaria de la fotografía sobre la base de alguna cualidad común a todos los usos y prácticas de lo fotográfico. Más que pensar la identidad del medio desde el punto de vista de la diversidad de sus prácticas, tiende a concebir esta desde del punto de vista de aquella, lo plural desde el punto de vista de lo singular. El segundo es que ubica dicha singularidad en la relación de contigüidad física, aunque sea efímera y contingente, que la imagen fotográfica mantiene con su referente. Su esencia es inseparable de la “existencia previa de cosas cuyo rastro [las fotografías] no habrían de registrar sino pasivamente” (Rouillé 2017: 26). Al contrario que las técnicas pictóricas que producen sus objetos activamente (de acuerdo con la serie mano-pincel-lienzo), la fotografía sería una representación automática (serie objeto-cámara-fotografía). Sus imágenes son de la máquina, no de la mano. Ambos modos de inmediatez se potencian recíprocamente, de tal manera que, en palabras de

6 He tratado de profundizar en esta idea en mi artículo “El montaje como autocorrección de la fotografía. Notas sobre un aspecto fotográfico de la estética de Adorno” (*Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 11/12, 2020, en prensa).

Bazin (2017: 27), “la originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside [...] en su esencial objetividad”. La objetividad fotográfica resulta de su condición indicial-referencial, o lo que es igual, de su “retorno hacia el referente” (Zunzunegui 2010: 141).

Así planteada, la imagen como índice se diferencia de la imagen como símbolo, cuyo fundamento es una convención que no requiere de cercanía o parecido físico alguno (por ejemplo, cuando decimos que la balanza representa la justicia), y de la imagen como icono, cuya base es el parecido físico explícito entre la cosa y su representación. En palabras de Peirce, a quien habitualmente se atribuyen las bases filosóficas del indicialismo:

Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos [los índices], aquellos que lo son por conexión física (Peirce 1998: 5-6).

La fotografía es la afirmación de una existencia, por más que también lo sea de una separación, pues no existiría ni sería inteligible si el objeto bloquease el objetivo, impidiendo con ello el funcionamiento normal de la cámara. Adorno no plantea explícitamente la cuestión del índice, pero se ocupa de ella precisamente a través de los usos negativos de lo fotográfico. Según estos, la fotografía, aun cuando se concibe como proceso con identidad propia, permanece siempre abierta.

2.1. Fotografía y fonografía

Donde mejor se aprecia este problema es en los ensayos sobre el fonógrafo y la escritura musical: “Sobre *Anbruch*” (inédito), “La forma del disco” (1934), “Sobre la utilización musical de la radio” (1963) y “La aguja y el surco” (1965). Desde muy pronto, Adorno piensa que la investigación musical no debe olvidarse de los dos modos de escucha musical más extendidos: la radio y el disco. Ambos hacen accesible la música a la conciencia, alterándola al mismo tiempo que la reproducen: las condiciones materiales de la escucha son modificadas, pero la máquina no se impone a la música, sino que se adapta a ella, como si la respetara. Para explicar esto, Adorno plantea una analogía entre fonografía y fotografía similar a la idea de Felix Nadar de una “fotografía acústica” o “daguerrotipo sonoro” (Levin 1990: 32). Sin embargo, se trata de una conexión peculiar. Por un lado, el disco puede ser fielmente reproducido una y otra vez, cosa que la fotografía no puede replicar porque su referente está atado al espacio-tiempo de la contigüidad con la cámara. Puede copiarse, pero no puede repetirse. Por el otro, el disco y la fotografía se parecen en que ambos consisten en superficies bidimensionales: la fotografía recorta la tridimensionalidad, mientras que en el disco se pierde el aquí y ahora de la interpretación concreta.

El disco está lleno de surcos que, pese a ser ininteligibles a simple vista, sugieren una relación indicial de la grabación fonográfica con respecto a su referente. Las inscripciones remiten a algo real, lo cual significa que toda grabación es una cosificación (de la música en vivo en una superficie inscrita). Sin embargo, se trata de una cosificación con potencial para rescatar lo efímero a través de la relación que establece entre música y escritura, entre la grabación y su referente (AOC 19: 510). El surco del vinilo tiene la

condición de huella, cumpliendo por tanto con los criterios de Peirce, pero no necesita parecerse físicamente a su referente. Al contrario, lo indicial fotográfico es impensable sin dicha semejanza. Las huellas fotográficas necesitan de la significación social adicional que les otorga su parecido físico con el referente. La indicialidad musical y la fotográfica son, en resumen, diferentes (Levin 1990: 34), de lo cual Adorno concluye que existe una forma de indicialidad que es ilegible a primera vista sin dejar de ser, legítimamente, huella de un proceso a la vez creativo y reproductivo. Lo llamativo es que el disco sintetiza el principio de indicialidad mejor que la fotografía.

El interés de Adorno para la teoría de la fotografía radica en la idea de que las escrituras fonográfica y fotográfica se contaminan recíprocamente. Igual que los surcos del vinilo esperan a la máquina para ser experimentados, las huellas visuales en la placa fotográfica requieren de un sistema de mediaciones que revele su significación: la supuesta inmediatez del registro fotográfico no garantiza el realismo porque tras la imagen se esconde una naturaleza mixta. Esto implicaría, siguiendo a Adorno, que la naturaleza de la fotografía es cooperativa, no excluyente: tal como se ve en el montaje, que es su prolongación, contiene el germen de la colaboración con otros modos productivo-reproductivos. Contra la ortodoxia modernista de la especificidad del medio, lo indicial es mixto y solo cabe interpretarlo como mediación.

Levin (1990: 44) recuerda que Adorno diseñaba asiduamente sesiones musicales para la radio. Era sensible, por tanto, a las ventajas de la música grabada para alcanzar lo que denomina una “audición polifónica” (AOC 15: 407). Este modo de experiencia solo es posible desde el montaje musical, reescribiendo sonidos, introduciendo códigos y mediaciones técnicas. En consecuencia, la radio y las prácticas de registro musical no deben obsesionarse con imitar la música tal como se da en la sala de conciertos, sino que están capacitadas para dotar de movilidad y dinamismo al material musical que transmiten:

Las retransmisiones radiofónicas de la música tradicional, concebida en categorías de la ejecución en vivo, se basan en la sensación del “como si”, de lo inauténtico. La radio les imprime un carácter plástico que afecta a aquello por lo que la música se distinguía de las artes ópticas imitativas a la manera tradicional y de las de la palabra. Aún hace veinte años había un indicio palpable de ello. *La música radiofónica aparecía como sobre una cinta sonora, acompañada por un ruido continuamente deslizante. Producía el efecto de celuloide acústico sobre el que se hubiera impreso la música. Esto sugería sensiblemente que no se la percibiera a ella misma, sino su fotografía, mediada por un tercero.* Más aún que los cambios de dinámica y de timbre, la cinta sonora podía condicionar el efecto de neutralización al que se refiere el discurso sobre el regusto a conserva. La bidimensionalidad de emisiones radiofónicas más antiguas, su carencia de profundidad espacial, probablemente no la causa de manera meramente física la pérdida de armónicos que vibran a lo lejos, sino también las asociaciones que la cinta sonora conlleva, las cualidades figurativas que se graban con ella; de antemano parece excluir la tercera dimensión acústica (AOC 15: 380-381).

Por analogía, cabe pensar que para Adorno la experiencia estética es más potente cuando se reconoce su naturaleza mixta, es decir, cuando rige la organización plural de sus materiales. Si la imagen fotográfica es ya una mediación, y no una ventana transparente, es porque su potencia proviene de la reciprocidad con lo musical en el nivel primario de la conexión con el referente. A partir de estos elementos, el

pensamiento de Adorno permite tratar lo fotográfico como una práctica relacional que trasciende la bilateralidad huella-referente propia del indicialismo: al contrario que Peirce, para quien el modo de ser del índice es la contigüidad física con su referente, Adorno, iluminándolo desde la música, plantea lo indicial en términos más abiertos y menos restrictivos.

Desde este punto de vista, se entiende mejor que, según él, no sea justo culpar a la técnica por sus efectos estéticos: el cine puede promover la falsa reconciliación con lo real, ciertamente, pero si ocurre no se debe “acusar a las técnicas de montaje, sino que habría que buscar los medios técnicos para reparar el daño” (AOC 15, p. 403). La tecnofobia rechaza la cooperación y tiende a ser regresiva, estética y socialmente. Contrariamente, la técnica musical, con ayuda de una tecnología bien orientada, puede reparar las grietas que la restricción indicialista, en forma de realismo ingenuo y de apropiación ideológico-industrial del mundo, inflige en la experiencia visual contemporánea. Al reconfigurar su especificidad como esencialmente relacional, la música repara la fotografía: “subsana[r] mediante la técnica los desmanes de la técnica” (*durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte*) (AOC 15: 381). Adorno resalta esta vía en una reseña de la obra fotográfica de su ex-alumno Hans Glauber (1965). Este trabajaba desde 1963 en un proyecto con máquinas industriales, de cuyos resultados Adorno dice que:

Con gran tacto artístico mantienen el equilibrio sobre una estrecha cresta. Por un lado se elevan sobre el mero reportaje de cosas técnicas, sobre la fotografía de máquinas sin reflexión subjetiva. Por otro, *están completamente libres de todo romanticismo tecnológico; de la no rara inclinación al arte industrial, a revestir a las máquinas de un aura mágica, a base de crear ambientes por medio de la fotografía para arrancarles significados subjetivos. También están libres de la fatalidad que encierra la palabra alemana Gestaltung, así como del tozudo respeto positivista por los hechos.* El intento de hacer hablar a las máquinas solamente mediante un proceso de abstracción que, dejando a un lado todo lo accesorio, las reduce a su pura función, me parece fecundo también para el arte autónomo. Espero que estos trabajos tan originales también hayan producido en otros el mismo enérgico efecto que en mí (AOC 20/2: 551).

2. 2. Kafka, Benjamin y la fotografía

El segundo uso negativo de lo fotográfico puede localizarse en cartas y ensayos de Adorno donde la fotografía desempeña la función de abrir, más que de atrapar, la realidad que se trata de pensar. Un caso notable es la metáfora fotográfica que usa en una carta de diciembre de 1934 para describirle a Benjamin su primer encuentro con Kafka:

Bastará que traiga a colación mi primera tentativa de interpretar a Kafka, que se remonta a nueve años atrás —según ella, *la obra de Kafka sería una fotografía de la vida terrena desde la perspectiva de la vida redimida*, de la que únicamente aparece la punta del paño negro, no siendo la horrible óptica descentrada de la imagen sino la óptica de la propia cámara oblicuamente situada—, para demostrar nuestra coincidencia, aunque sus análisis van mucho más allá de esta concepción (Adorno y Benjamin 1998: 78).

Aunque no ha quedado rastro de este texto de 1925, cabe suponer que algo pervive en “Anotaciones sobre Kafka” (1942-53), donde abundan las referencias fotográficas: se menciona la imagen que el agrimensor K. ve en una posada al final de *El castillo*, en la que no consigue reconocer nada; se describe el terror que produciría una fotografía

en la que el modelo tuviera que permanecer eternamente en la misma postura (“la efimeridad perpetua es una maldición”); y se afirma que “la fuerza de las imágenes que Kafka evoca rompe a veces su capa aislante”, lo cual, a juicio de Adorno, es equiparable al efecto de “las fotografías a vista de pájaro de las ciudades destruidas por las bombas” (AOC 10/1: 231-233).

En la lectura adorniana de Kafka, la fotografía, ajena a la pretensión de objetividad, es una práctica de lo negativo vinculada con la distorsión de la vida en condiciones de regresión civilizatoria, así como con la posibilidad de pensar el mundo desde un lugar diferente a la catástrofe. La relación entre negativo y positivo a través del proceso de revelado no se entiende como algo mecánico, rutinario, sino como misterio: en principio, el negativo es la imagen tal como la luz la dibuja sobre la placa fotográfica. Sin embargo, las relaciones reales entre las cosas aparecen invertidas.⁷ El positivo es, por su parte, la imagen inteligible que comprendemos de un vistazo, un “mensaje sin código” (Barthes 1986: 13). Contra esto, Adorno sugiere que entre los momentos negativo y positivo de lo fotográfico se produce una tensión especial, una grieta por la cual puede introducirse el pensamiento, tal como las palabras se cuelan entre las imágenes de una película muda. Las novelas de Kafka son “textos de enlace, en vías de extinción, con el cine mudo (no es una casualidad que la desaparición de este haya coincidido prácticamente con la muerte de Kafka)” (Adorno y Benjamin 1998: 82). En esta línea, la mirada desde otra parte a la que Adorno se refiere (la “óptica de la propia cámara oblicuamente situada”), puede ayudar a pensar el mundo desde el punto de vista de su transformación. Gracias a que el positivo no es el resultado mecánico del negativo, sino que hay mediaciones entre ellos (técnicas, sociales, económicas, tecnológicas, pulsionales), es posible rehabilitar la metáfora fotográfica con fines críticos. La mirada del fotógrafo puede hacerse cargo de la otredad. Es capaz de reconocer algo más que lo que la cámara capta con la luz del aquí y ahora, de iluminar la realidad desde otro lugar.

Una tensión similar entre el aquí y ahora de la fotografía y la superación de sus límites se halla en la “Pequeña historia de la fotografía” de Benjamin, dando lugar a un diálogo sobre la fotografía alternativo que no es el de la destrucción del aura y la autonomía del arte. Más concretamente, en los pasajes donde Benjamin señala que la fotografía amplía la capacidad humana para la experiencia, constituyendo un espacio más allá de la conciencia humana (o inconsciente óptico):

La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, *el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen* (Benjamin 2004: 26).

Así planteada, cabe pensar una exactitud que no trabaje en favor de la reproducción de lo existente, una “fantasía exacta” (AOC 1: 312) que se atenga al material y lo reorganice más allá de cualquier previsión mecánica. Esta fantasía tiene su sede en la tensión entre negativo y positivo, donde solo cabe reconocer que ni uno ni otro pueden anular la tensión entre realidad y sentido inherente a cualquier representación. Esta idea se halla, entre otros lugares, en *Minima moralia* (1951):

7 De ahí que Marx, entre otros, también concibiera la ideología como una cámara oscura. La cámara es, desde este punto de vista, un “aparato que convierte las relaciones reales en enigmáticas y secretas” (Kofman 1975: 34).

El instante fugaz puede revivir en el murmullo del olvido solo con recibir el rayo de luz que lo haga destellar; querer poseer ese instante es ya perderlo. [...] *sucede como en las fotografías ávidamente tomadas durante el viaje, en las que aparecen dispersos por el paisaje como trozos suyos que nada vieron de él, arrancándole como recuerdos las vistas caídas en la nada del olvido* (AOC 4: 117).

La fotografía, en sentido positivista, sustituye el viaje por pedazos puntuales del mismo, pero se muestra incapaz de apresar la experiencia de la transitoriedad. Sin embargo, el trabajo fotográfico de las vanguardias presenta otra manera de reflejar aquellos aspectos de la realidad que sabemos no pueden captarse con medios tradicionales sin petrificarlos.

2. 3. Fotografía, surrealismo y shock

La idea de un reflejo negativo de la realidad enlaza con las prácticas artísticas del surrealismo y el papel del shock en la fragmentación moderna de la experiencia (Weber Nicholse 1999: 54-57). La lectura de Adorno es que las imágenes surrealistas no son oníricas (“así no se sueña, nadie sueña así”), sino capturas de los procesos de cosificación de la experiencia urbana (AOC 11: 100). Su potencial es inseparable de los procesos de transformación social de entreguerras; su fuerza, incluso si la calidad de las obras es discutible, está en la capacidad de recoger los elementos arcaicos de las ciudades europeas y de mostrar cómo emergen con sentido renovado en el momento de su declive.

Esto explica la atractiva impersonalidad de las fotografías de Charles Marville y, sobre todo, Eugène Atget: en muchas de ellas, la ausencia de figura humana opera como testimonio en negativo de la violencia que caracteriza la evolución destructiva de la vida urbana. Adorno puede decir, enlazando con el apartado anterior, que “los gestos perpetuados en Kafka son algo momentáneo petrificado. Como en el surrealismo, el shock se lo causan al observador unas fotografías antiguas” (AOC 10/1: 231). El shock, convertido en un ingrediente básico de la vida cotidiana, también ocurre en el encuentro fotográfico con el pasado más reciente, que incluso en lo más cotidiano aparece como algo extraño. Tal como señala en “Retrospectiva del surrealismo” (1956), en las imágenes surrealistas:

lo olvidado se revela cósmico, muerto, como aquello que el amor quería propiamente hablando, aquello a lo que él mismo quiere asemejarse, aquello a lo que nos asemejamos. *El surrealismo es afín a la fotografía en cuanto despertar petrificado*. Sin duda son *imagenes* lo que cosecha, pero no las invariantes, sin historia, del sujeto inconsciente, que la concepción convencional querría neutralizar, sino históricas, en las cuales lo más interno del sujeto se hace consciente de sí mismo como lo exterior a él, como imitación de algo socio-histórico (AOC 11: 102-103).

Ningún método garantiza el despliegue de este potencial. La chispa se enciende en el trato con el material concreto, así que cuando este se relaja el resultado puede volverse rutinario. Por eso:

De la fotografía y del cine conocemos el efecto de lo moderno anticuado, lo cual, originariamente empleado por el Surrealismo a modo de shock, se ha degradado desde entonces a diversión barata de aquel cuyo fetichismo se adhiere al abstracto presente (AOC 14: 45).

En resumen, en el shock surrealista la objetividad es afirmada como distorsión: lo cotidiano aparece como extraño, lo extraño como cotidiano. Al salvar lo anticuado, al componer naturalezas muertas y *collages* con aspectos imprevistos e inconexos de la vida cotidiana, aborda aquellas dimensiones de la vida a las que la realidad social ha dado la espalda: el surrealismo mira las cosas desde el punto de vista de su caducidad y explota el encuentro con las cosas inútiles, incluida la vieja conciencia humana. Como en un negativo que hay que revelar una y otra vez, el surrealismo capta cómo la vida, en condiciones capitalistas, renuncia a lo que la hacía significativa.

En este punto, Adorno no está lejos de la idea de Benjamin y Kracauer de que la fotografía y el cine son los medios característicos de la fragmentación moderna de la experiencia. Al vincular la fotografía no con la quietud del instante decisivo, sino con el shock, redobla la apuesta por la afinidad estructural entre los medios de base fotográfica y la sociedad moderna. El matiz es que, más que de una afinidad sintáctica entre la “fotografiabilidad”, el montaje y la fragmentación como condiciones de posibilidad de los fenómenos, tal como plantea Kracauer (2008), para Adorno se trata casi de una emergencia: como se ha vuelto imposible experimentar estéticamente en un sentido contemplativo y desinteresado (y no hay por qué sentir nostalgia al respecto), es necesario buscar las oportunidades críticas en otro modo de relación con los objetos. Este es el papel del surrealismo.

Adorno entiende el shock fotográfico surrealista como las novelas de Kafka, es decir, como enlace con otras imágenes que, al asociarse, nos dan la oportunidad de una comprensión extrañada, desnaturalizada, pero potencialmente crítica, del presente (Weber Nicholzen 1999: 57). Más que generar huellas de su referente, Adorno parece pensar que esta práctica fotográfica es capaz de percibir rastros de realidad inesperados, ambiguos, ininteligibles para el pensamiento científico estandarizado, pero inequívocamente valiosos para una teoría crítica de la sociedad.

2. 4. Fotografías de la infancia

La última estación de este recorrido son los textos que Adorno dedica al libro póstumo de Benjamin *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932-34). Menos nítida y más accidental que las anteriores, dicha reflexión se entrevé en pasos como este:

Las fotografías de cuento de Infancia en Berlín hacia 1900 no solo son ruinas vistas desde la perspectiva de pájaro de la vida largamente perdida, sino también instantáneas del aéreo país que aquel aeronauta tomó mientras animaba a sus modelos a guardar un silencio cordial (Adorno 1995: 75).

Es conocida la importancia que Adorno daba a las imágenes de pensamiento (*Denkbilder*) de Benjamin, en particular a sus recuerdos infantiles. Cabe pensar que uno de los motivos es la productividad de la metáfora fotográfica para reconstruir el tejido experiencial en un contexto en el que ya no era viable seguir confiando en la objetividad de la imagen-máquina. Tal como ha mostrado Jennings (2009), algunos fragmentos autobiográficos de Benjamin están contruidos bajo el modelo de la fotografía. En concreto, “Galerías”, del que Benjamin decía que se trataba de su texto más autobiográfico:

Desde que yo era niño, las galerías han cambiado menos que todas las demás habitaciones. Pero, aunque aún se encuentren muy cercanas a mí no es tan solo por

esta condición, sino más bien a causa del consuelo que su realidad inhabitable tiene para quien nunca se ha adaptado a la condición del habitar. En ellas está el límite propio de la morada berlinesa. [...] Bajo su protección, lugar y tiempo se encuentran a sí mismos y se unen al fin el uno con el otro. Ambos yacen ahí puestos a sus pies (Benjamin 2010: 239).

Estos fragmentos hacen red con otros en los que Benjamin presenta los fundamentos de una posible organización infantil de la experiencia. Por ejemplo, “La calle torcida” y “La luna”, ambos de la misma época:

En la piscina me contrariaba sobre todo el ruido de voces, que se mezclaba con el zumbido de las cañerías. Se escuchaba ya desde el vestíbulo, en donde había que adquirir la entrada. Atravesar su umbral significaba despedirse del mundo superior. Luego ya nada podía protegerte de la masa de agua que había dentro. Era el espacio de una diosa bizca que quería acogernos en su pecho y anegarnos en sus frías cámaras, hasta que allá arriba ya no hubiera nada que pudiera recordarnos (Benjamin 2010: 240).

Así que cada sonido y cada instante se presentaba ante mí como si fuera un doble de sí mismo (Benjamin 2010: 244).

La estructura fotográfica del relato de Benjamin tiene que ver con la separación entre la galería y el mundo, entre los espacios oscuros y húmedos del mito y la actitud supuestamente ilustrada, positivadora, de los adultos. Como en la experiencia de los primeros fotógrafos, el deseo de captar las imágenes solares implica un cierto aislamiento del mundo bajo la oscuridad de una tela, que Benjamin (2010: 237) rememora como experiencia de pasar los veranos “a la sombra de un toldo”. De esta manera, lo relevante para la memoria no es lo que está derecho, iluminado, positivado, sino lo que queda en sombra, invertido, humedecido por la solución química potencialmente reveladora. La experiencia de la galería, que hace las veces de síntesis de la infancia, solo es accesible para una mirada sensible a lo sombreado.

Estos fragmentos muestran a un Benjamin cuyo pensamiento, sin dejar de lado lo fotográfico, persigue atrapar el mundo por una vía diferente a la de la cámara. Lo que está en juego en estas “fotografías de cuento” con “perspectiva de pájaro” es la posibilidad de hacerse cargo de la transitoriedad del mundo sin necesidad de congelarlo violentamente en el pensamiento o en la instantánea. En *Infancia en Berlín*, igual que en la carta de Adorno sobre Kafka, la fotografía no es entendida como “momificación del cambio” (Bazin 2017: 29). Al revés, es un recordatorio de lo fácil que es caer en la tentación de convertir la crítica bien en un asunto de cercanía con los hechos, como lo ocurre al indicialismo, bien de hallar un “punto de vista objetivo” del que el supuesto automatismo del proceso fotográfico sería paradigmático.

Según Jennings (2009: 319-320), “Galerías” conecta con algunos textos juveniles de Benjamin sobre Baudelaire (1921-22) en los que lo fotográfico desempeña una función central. En ellos, la metáfora de la cámara se usa en términos que recuerdan a los de la carta de Adorno sobre Kafka:

Comparemos el tiempo con la persona de un fotógrafo: nuestro tiempo terreno con *un fotógrafo que registra la esencia de las cosas. Pero en virtud de la índole que es propia de ese tiempo terreno y su aparato, lo que obtiene ahí, sobre la placa, no es sino el negativo de la*

esencia, tal como el tiempo muestra la verdadera esencia de las cosas, la verdadera esencia tal como es. [...] Ahí está Baudelaire: tampoco él tiene ese agua de vida en que estas placas deberían bañarse para mostrar la imagen verdadera. Pero él, y solamente él, puede leer esas placas con el infinito empeño de su espíritu. Solo él puede conseguir, desde el negativo de la esencia, cierto barrunto de lo que es su imagen. Y sin duda a partir de ese barrunto habla el negativo de la esencia en la totalidad de sus poemas (Benjamin 2017: 175).

El negativo aparece en estas líneas como presentimiento de un positivo posible: el revelado es un proceso poético, no solo químico. Aunque Benjamin concede a la fotografía la capacidad de captar la esencia de las cosas, el movimiento que dibuja entre el positivo y el negativo tiene, como en Adorno, la forma de una dislocación. Como las palabras de Kafka entre los planos de una película muda, por sus grietas se cuele la posibilidad de lo otro. Y como ya no es una superficie neutral sobre la que la luz dibuja por sí misma los contornos de los objetos, a este negativo no le corresponde un positivo mecánico, automático: ambos se relacionan entre sí como en un campo de fuerzas. Quizá esta sea la mejor imagen para describir los usos negativos de lo fotográfico en la obra de Adorno.

Para concluir, y sin minimizar los desacuerdos, está justificado afirmar que tanto Benjamin como él aportan ideas valiosas a la reflexión fotográfica diferentes a las de las guerras del aura. Sobre las bases señaladas (Kafka, el surrealismo, las imágenes de *Infancia en Berlín*), es posible pensar su correspondencia en términos de reciprocidad, no solo de confrontación. Benjamin pensaba que sus miniaturas berlinesas podían leerse como instantáneas de una “esperanza en el pasado” (Szondi 2016). En ellas, los momentos congelados de la infancia no aparecen rígidos, inflexibles, sino abiertos, cargados de potencial. Estas palabras-imágenes fotográficas, más que fijar en la memoria un tiempo pasado que nunca volverá, descongelan la esperanza para hacer frente a la catástrofe. Es lo que Adorno más admiraba de ellas.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1995. *Sobre Walter Benjamin*. Trad. C. Fortea. Madrid: Cátedra.
- . 2003-2014. *Obra completa* (20 vols.). Varios traductores. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. y Benjamin, W. 1998. *Correspondencia, 1928-1940*. Trad. J. Muñoz y V. Gómez. Madrid: Trotta.
- Barthes, R. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- . 2009. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. J. Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. 2004. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Trad. A. Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bazin, A. 2017. *¿Qué es el cine?* Trad. J. L. López Muñoz. Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. A. E. Weikert. México D. F.: Ítaca.
- . 2004. *Sobre la fotografía*. Trad. J. Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos.
- . 2010. *Obras, IV/1*. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- . 2017. *Obras, VI*. Madrid: Abada. Trad. A. Brotons Muñoz.
- Bergson, H. 2012. *Lecciones de estética y metafísica*. Trad. M. Tabuyo y A. López. Madrid: Siruela.

- Buck-Morss, S. 2011. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de investigación social de Frankfurt*. Trad. N. Rabotnikof. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Burgin, V. 1986. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Londres: Macmillan.
- Butler, J. 2004. "Surface Tensions: On Diane Arbus". *Artforum*, vol. 42, núm. 6: 119-124.
- Comte, A. 2012. *Física social*. Trad. J. Goberna Falque. Madrid: Akal.
- Costello, D. 2018. *On Photography: A Philosophical Inquiry*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Crary, J. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Trad. F. López García. Murcia: CENDEAC.
- Deleuze, G. 2017. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.
- Doane, M. A. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, núm. 1: 128-152.
- Doane, M. A. 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Trad. Cálamo y Cran. Murcia: CENDEAC.
- Evans, W. 2012. *American Photographs*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Fontcuberta, J. ed. 2010. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. 2017. *La fotografía como documento social*. Trad. J. Elias. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, M. 2009. *El imaginario fotográfico*. Trad. S. Gewinner y M. Solares. México D. F.: Serieve.
- Gross, F. 2012. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- Gubern, R. 1974. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Hansen, M. B. 2008. "Benjamin's Aura". *Critical Inquiry*, vol. 34, núm. 2: 336-375.
- . 2011. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Horkheimer, M. 1989. *Gesammelte Schriften, 13: Nachgelassene Schriften 1949-1972*, Frankfurt/M: Fischer.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. J. J. Sánchez. Madrid: Trotta.
- Hurm, G., Reitz, A. y Zamir, S. eds. 2018. *The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age*. Londres/Nueva York: I. B. Tauris.
- Jay, M. 1988. *Fin-de-siècle Socialism and Other Essays*. Londres/Nueva York: Routledge.
- . 2017. *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*. Trad. M. Iribarren. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Jennings, M. W. 2009. "The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin's *Berlin Childhood*". *Paragraph*, vol. 32, núm. 3: 313-330.
- Kofman, S. 1975. *Cámara oscura. De la ideología*. Trad. A. Leroux. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Kracauer, S. 2001. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Trad. J. Hornero. Barcelona: Paidós.
- . 2008. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Trad. L. S. Carugati. Barcelona: Gedisa.
- Krauss, R. y Michelson, A. eds. 1978. *October*, vol. 5 (Photography: Special Issue).

- Krauss, R. 1990. *Lo fotográfico. Por una teoría de los encuentros*. Trad. C. Zelich. Barcelona: Gustavo Gili.
- Levin, T. Y. 1990. "For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproduction". *October*, vol. 55: 23-47.
- Maiso, J. y Viejo, B. 2006. "Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 52: 121-129.
- Newhall, B. 2002. *Historia de la fotografía*. Trad. H. Alsina. Barcelona: Gustavo Gili.
- O'Neal, H. ed. 2017. *A Vision Shared: A Classic Portrait of America and its People (1935-1943)*. Göttingen: Steidl.
- Peirce, C. S. y Houser, N. ed. 1998. *The Essential Peirce, vol. 2 (1893-1913)*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ramírez, J. A. 1981. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Rosler, M. 2004. "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental". Pp. 70-125, en J. Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Trad. E. Llorens Pujol. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rouillé, A. 2017. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Trad. L. González Flores. Ciudad de México: Herder.
- Sontag, S. 2016. *Sobre la fotografía*. Trad. C. Gardini. Barcelona: Debolsillo.
- Szarkowski, J. y Hermanson Meister, S. eds. 2017. *Arbus, Friedlander, Winogrand: New Documents, 1967*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Szondi, P. 2017. *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Weber Nichol森, S. 1999. "Adorno, Benjamin and the Aura: An Aesthetics for Photography". Pp. 41-65, en M. O'Neill (ed.): *Adorno, Culture and Feminism*. Londres: SAGE.
- Yacavone, K. 2017. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Trad. N. Molines. Barcelona: Alpha Decay.
- Zamora, J. A. 2009. "El joven Th. W. Adorno y la crítica inmanente del idealismo: Kierkegaard, Husserl, Wagner". *Azafra. Revista de filosofía*, vol. 11: 45-72.
- Zunzunegui, S. 2010. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

