



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**WALTER BENJAMIN Y THEODOR W. ADORNO: ALCANCES  
CRÍTICOS DE LA ESTÉTICA MODERNA**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE MAESTRA EN FILOSOFÍA**

**P R E S E N T A**

**NORA ISELA GARCÍA BENÍTEZ**

**ASESORA: DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA**

**CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Antes que nada agradezco profundamente a mi asesora y maestra, la doctora Ana María Martínez de la Escalera, quien con gran disposición e inagotable paciencia, pero sobre todo con su gran conocimiento, me ayudó a disipar mis dudas y a fundamentar mis pensamientos; su asesoría ha sido de extraordinario valor no sólo para mi investigación sino para mi formación académica, al guiarme por el fascinante camino de la filosofía.

Agradezco a la Dra. Erika Lindig el haber aceptado ser la revisora de esta tesis, a mis sinodales, la Dra. Rebeca Maldonado, la Dra. Silvana Rabinovich y al Dr. Gerardo de la Fuente; a todos gracias por sus acertadas sugerencias para la corrección de este trabajo, por sus valiosos comentarios, y por haberme impregnado de su animo de superación permanente.

Con infinito cariño agradezco a mi madre, su amor, comprensión y paciencia que constituyen el impulso necesario para alcanzar mis objetivos. A mi padre, por confiar en mí, y a cuya memoria dedico esta tesis.

De igual manera gracias:

A mi hermana Perla por su apoyo incondicional y por el aliento espiritual que me infundió.

A mi hermana Lilia por su ayuda de siempre.

A mi cuñada Isabel por su estímulo.

A mis hermanos por su afecto, con un grato recuerdo de Hugo.

Deseo expresar mis sinceros sentimientos de gratitud a todas esas personas quienes con su presencia han inspirado y motivado mis propias reflexiones: a mis amigas Corina, Clara, Mónica y Aída de las cuales he recibido no sólo confrontación teórica sino la fuerza moral y el apoyo humano que requería.

Gracias a mis amigos y todas aquellas personas cercanas que de algún modo contribuyeron en el proceso de elaboración de este trabajo: Armando Villegas, Liliana García, Ana María Landa, Alberto García, Luís Hernández, Susana de Voghel.

Por último quiero agradecer al CONACYT el apoyo que me brindó al concederme una beca que me permitió avanzar con tranquilidad en la labor de investigación la cual se concreta en esta tesis, así también al programa de Maestría y Doctorado en Filosofía la impresión de la misma.

## INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	I
INTRODUCCIÓN.....	II
CAPITULO 1 DESTELLOS DEL FUTURO: LA OPORTUNIDAD DEL CAMBIO EN WALTER BENJAMIN.....	1
CAPITULO 2 DESTELLOS DEL PASADO: LA REDUCCIÓN DE LO ARTISTICO A LA INDUSTRIA DE LA CULTURA EN THEODOR W. ADORNO .....	33
CAPITULO 3 DESTELLOS DEL FUTURO Y DEL PASADO EN LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	71
CONCLUSIÓN.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	104

## INTRODUCCIÓN

Existen aspectos de fondo que han sido sacudidos y mutados en el arte y la cultura por los gigantescos pasos de una globalización sin precedentes históricos, los cambios en lo social reciente han conducido a transformaciones en la manera de concebir y practicar el arte. La forma más común de abordar este cambio tiende a separar consideraciones estéticas de consideraciones políticas. Sin embargo, existe otra forma menos habitual que, por el contrario, las mantiene unidas en la reflexión. Esta tesis se suscribe en esta última manera de considerar la estética: como una disciplina política por las razones que se esgrimen a continuación.

Las leyes del mercado capitalista someten al arte, por intervención de la estandarización e inmediatez de la técnica, al mundo de la producción de cualquier objeto, y este problema puede ser criticado desde la perspectiva del debate que abrieron Walter Benjamin y Theodor W. Adorno hace ya muchos años, lo que introduce la cuestión de la pertinencia de la problematización moderna, para tratar lo que según algunos autores, ya no sería moderno. Sin embargo, con Benjamin y Adorno afirmamos que es precisamente por la tendencia técnica contemporánea que continúa vigente la modernidad.

Consideramos que es válido e importante recuperar la postura de estos pensadores respecto del arte que implica los siguientes conceptos: la autonomización del ritual en Benjamin y el sometimiento del arte a la Industria de la Cultura en Adorno.

Benjamin entiende la autonomización del ritual como la pérdida del carácter aurático de la obra, que es consecuencia inmediata de la reproducción técnica, y que trae consigo la pérdida de su valor como objeto cultural en beneficio de su valor como realidad exponible. Por su parte, Adorno se refiere al sometimiento del arte a la industria de la cultura mediante el dominio de la significación que se ejercía a través de la técnica y de la reducción del arte a mercancía. Sin embargo, Adorno también postula una autonomía para el arte en el sentido de no dependencia de cánones preestablecidos de delimitaciones sociales, de condicionamientos políticos y emancipada de los límites de la razón, por lo cual le asigna a esa autonomía un papel liberador dentro de la sociedad, liberador porque puede producir otro tipo de humanidad.

Es necesario destacar que estos conceptos no se limitan a la atribución o distribución social del artista y del público de la obra de arte, sino también a la transformación de la estructura formal de la obra (del producto artístico), llevándonos a pensar en una paradoja: aún cuando todo apunta a la extinción del arte en el mundo globalizado por mediación de la técnica, es precisamente por ese desarrollo exacerbado de la técnica que las posibilidades de permanencia y acción política del arte se abren.

Para introducirnos en los planteamientos de estos pensadores se revisarán los escritos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin, así como *Dialéctica de la Ilustración*, y *Minima Moralia*, de Adorno, pues es en ellos donde el tratamiento de la obra de arte resulta más apropiado para un acercamiento a la situación del arte tanto en la época de ambos autores como en la nuestra.

Esta tesis está compuesta de tres capítulos. La razón de tal distribución obedece a que en los dos primeros capítulos se revisan por separado las posturas de Walter Benjamin y de Theodor W. Adorno, respecto de la relación que mantienen con el arte contemporáneo y, en el tercero, se contrastan ambas posturas mediante una crítica a dos películas del siglo XX realizada a la luz de los planteamientos de estos filósofos, así como de otros pensadores contemporáneos que reflexionaron a partir de ellos, como se expone en los dos primeros capítulos.

En el primer capítulo se pone de manifiesto la crítica de Walter Benjamin respecto del arte de la modernidad capitalista donde se plantean las posibilidades que ese arte abre para la liberación social y estética de la humanidad, así como a la inversa, la forma en que dicha posibilidad se restringe mediante la apropiación de los procesos de innovación y desarrollo tecnológico que los poderes monopólicos realizan constantemente, mostrando con ello que no deben asumirse consideraciones estéticas al margen de consideraciones políticas y económicas.

Hoy podemos observar la más reciente consecuencia de la modernidad: el desarrollo técnico capitalista global que transforma el arte de una manera decisiva. Sin embargo, en su crítica Benjamin dejó ver con claridad que no es el avance de la técnica el origen de nuestros

trastornos ni del sometimiento del arte, sino el uso que de ella hace la modernidad capitalista. Para Benjamin es fundamental que se modifiquen las condiciones de la producción y los mecanismos sociales de la injusticia, pues mientras no cambien las relaciones capitalistas y el individuo, el arte no cambiará para mejor.

Los planteamientos de Benjamin constituyen para nuestro momento un punto clave para continuar repensando las posibilidades del arte al conducirnos a una paradoja: a pesar de que todo apunta a la extinción del arte actual en el mundo globalizado por mediación de las técnicas, es posible una transformación para mejor, siendo precisamente ese desarrollo extraordinario de las técnicas lo que le devuelve al arte sus posibilidades de permanencia y acción política al permitir reconducirlo desligándolo del dominio técnico capitalista. Utilizando ese mismo avance técnico en el sentido en que lo entendía Benjamin en su momento al referirse al cine: para que constituya el vehículo de nuevas experiencias, lo cual puede traducirse, a su vez, en el descubrimiento de nuevas tareas para el arte y la experiencia estética, que sería una experiencia en el orden de la sensibilidad.

Estas manifestaciones las encontramos en pensadores y artistas contemporáneos. En este capítulo citamos a Suely Rolnik, quien se identifica con Benjamin en la búsqueda de nuevas experiencias del arte, en franca puesta en cuestión del poderío técnico capitalista. Por un lado asume que la más reciente manifestación de esa supremacía en el arte contemporáneo es el dominio de la significación ejercida por la técnica:

Existe una disociación entre arte y vida, propiciada por el capitalismo que se desplazó y se volvió más sutil y más perversa. Se trata de una operación que es de una gran complejidad y que puede incidir sobre diferentes etapas del proceso de creación y no únicamente en la final y más evidente, cuando la disociación incide sobre sus productos deificándolos o como “objetos de arte” separados del proceso vital en función del cual se realizó la creación o como fuentes de plusvalía de glamour<sup>1</sup>.

Para Rolnik el ejercicio de la creación no se encuentra ya confinado al arte como una esfera específica de actividad humana, sino que corre el riesgo de mantenerse disociada de la potencia de resistencia y limitada a ser fuente de valor para que el capital se sirva de ella.

---

<sup>1</sup> Rolnik, S., *La crisis de la representación*. [www.exargentina.org/\\_txt/krise\\_srolnik\\_ocasovictima\\_es.html](http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html)

Sin embargo, por otro lado Rolnik considera que esta situación le plantea al arte nuevos problemas y le exige nuevas estrategias: (¿por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función creativa en el momento actual?, ¿Cómo estarían promoviendo la conexión de las potencias de creación y de resistencia, de los efectos estéticos y políticos? Rolnik observa que lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar cualquier materia del mundo e inferir en él directamente, se expone de manera más contundente que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo. El mundo se libera de una mirada que reproduce sus formas constituidas y su representación para ofrecerse como campo trabajado por la vida como potencia de variación y, por lo tanto, en procesos de gestación de nuevas formas y significados. De ahí su identificación con los planteamientos de Benjamin.

En el segundo capítulo se revisan los planteamientos de Tehodor W. Adorno en relación con su crítica al arte de la modernidad, donde enfatiza la pérdida de la experiencia estética a causa del desarrollo técnico capitalista de la Industria Cultural, así como el debate que sostiene con su maestro Benjamin sobre las posibilidades del arte respecto a la técnica, mostrándonos con ello que no pueden separarse consideraciones estéticas de consideraciones políticas y económicas.

Hoy podemos observar la más reciente consecuencia de la modernidad: el desarrollo técnico capitalista global que transforma el arte de una manera decisiva. Sin embargo, en cercanía con Benjamin, Adorno considera que no es la técnica la culpable directa del sometimiento del arte, sino su función dentro de la economía de su momento, lo que le permite descubrir una manera de liberar al arte de su auténtica opresión a través de la transformación de la estructura interna de la obra de arte, abriendo con ello posibilidades de repensarlo más allá del dominio técnico capitalista ejercido mediante la Industria Cultural. Ese dominio técnico es también dominio de la significación, y Adorno asimismo lo pone en cuestión al referirse a la manera en que el arte se convierte en reproducción ideológica del sistema que plantea positivamente mediante sus prohibiciones su propio lenguaje con su sintaxis y su vocabulario. La Industria Cultural es para él la más estructurada forma de dominación en la que la técnica se pone, por medio del



placer y del entretenimiento, al servicio de la opresión, de la liquidación de la subjetividad y de la autonomía individual.

Los planteamientos de Adorno, al igual que los de Benjamin, representan para nuestro momento un punto de partida importante que nos permite continuar repensando el estatuto político de las prácticas artísticas así como la propia reflexión sobre este estatuto. Curiosamente estos planteamientos están afectados por una paradoja: aún cuando todo apunta en el mundo tecnologizado actual a la extinción del arte como dominio específico sin relación con otros dominios de la producción, es precisamente ese desarrollo técnico lo que le devuelve al arte sus posibilidades de acción política. Generando nuevas experiencias de lo artístico que ponen en cuestión, entre otras cosas, la oposición entre producción de la obra y pasividad del público o producción y consumo en el caso de la técnica, así como experiencias que desarrollan el aspecto social (relaciones sociales de producción) de las técnicas (que aunque responden al desarrollo capitalista parecen ir todavía más allá de éste, entorpeciéndolo). Adorno, en su momento, plantea el arte auténtico que constituye el vehículo de nuevas experiencias estéticas y experiencias cognitivas, lo cual implica el descubrimiento de nuevas tareas para el arte. Sobre este aspecto se ha mantenido una discusión con pensadores posmodernos, sin embargo, vemos que no son tan novedosas esas cuestiones si consideramos que los románticos ya hablaban de nuevas tareas para el arte que implicaban la creación de obras capaces de intervenir en la experiencia de los individuos y conducirlos hacia mejores condiciones humanas.

En este sentido, varios pensadores y artistas contemporáneos han seguido insistiendo en la importancia del análisis de Benjamin y Adorno sobre el arte. Como ejemplo, citamos en este capítulo a Susan Buck-Morss, quien se identifica con Adorno en la búsqueda de nuevas experiencias cognitivas del arte más allá del dominio técnico capitalista. Al afirmar: “Como una forma de conocimiento a través de los sentidos físicos, la experiencia artística tiene el poder de socavar los significados culturales oficiales e informar a nuestro lado crítico y corpóreo, el lado que toma partido con el sufrimiento humano y el dolor físico cuando ocurren

y que apoya las posibilidades de una transformación social que las estructuras actuales niegan”<sup>2</sup>.

En el tercer capítulo se considera la crítica de Eduardo Subirats a la modernidad, que discute con Benjamin y Adorno, y se realiza una crítica a dos películas contemporáneas, “Solaris” y “Matrix”, desde la perspectiva de los planteamientos de los dos autores que incluye, asimismo, los planteamientos de pensadores contemporáneos, con todo lo cual se pretende en este último apartado ejemplificar la hipótesis de la tesis.

---

<sup>2</sup> Buck-Morss, S., *Tiempo privado en espacio público* inSITE97, INBA, México, 1997, p. 25

CAPÍTULO I  
DESTELLOS DEL FUTURO: LA OPORTUNIDAD DEL CAMBIO EN

WALTER BENJAMIN

El tratamiento que sobre la técnica realiza Walter Benjamin en relación con sus reflexiones estéticas, principalmente en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, sin olvidar su particular acercamiento a Marx, lo hacen destacar de manera extraordinaria. Benjamin, en este ensayo, analiza la interconexión existente entre el desarrollo técnico de la modernidad capitalista y las posibilidades que éste abre para la liberación social y estética de la humanidad, así como a la inversa, la persistente forma en que dicha posibilidad es refrenada día tras día por los poderes monopólicos que se apropian de los procesos de innovación y avance tecnológico.

Para Walter Benjamin nuestra manera de producir y mirar el arte es afectada por la técnica, ya que ésta es generadora de transformaciones sustanciales; la técnica es la encargada de proporcionar una distinta experiencia del arte. Los modos de ser de la técnica repercuten en el modo de ser del hombre mismo, con esto quiere decir que la experiencia de lo humano está relacionada directamente con el modo de utilizar las técnicas. Señala, específicamente, dos modos de ser de la técnica: el de conquista apropiativa y el de interacción concertada con la naturaleza.

Deja claro al principio de su ensayo: “La obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía ser re-hecho o imitado por otros seres humanos”<sup>1</sup>. Continuando en su disertación: “comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia con largos intervalos pero con intensidad creciente”<sup>2</sup>, las obras empiezan a ser reproducibles a través de medios técnicos de impresión y grabación que dan lugar, incluso, a prácticas completamente nuevas como la fotografía y el cine. Y aunque siempre hubo algunos medios para reproducir el arte como el grabado y la litografía, las dimensiones y el impacto de las nuevas técnicas de

---

<sup>1</sup> Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intr. Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003, p.39.

<sup>2</sup> *Idem.*

reproducción determinan una nueva era. Benjamin precisa y distingue así una forma de reproducción, que podríamos llamar “imitativa” de la obra de arte, que se ha practicado desde siempre, y una forma de reproducción “técnica” de la misma que es característica innegable de la modernidad. Pese a esa distinción, lo interesante es que ambos tipos de reproducción implican la utilización respectiva de técnicas diferentes.

La característica del primer tipo de obra que Benjamin señala reside en su *valor ritual*. “La reproducción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia, lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan y no en el que sean vistas [...] El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto”<sup>3</sup>. En la reproducción de este tipo de obra, la técnica que le sirve de base es precisamente la que se confunde con el ritual, es decir, con una sucesión de procedimientos técnico-mágicos que, aun cuando son portadores de propiedades de utilidad práctica, persiguen representar principalmente elementos sobrenaturales o auráticos, que es como Benjamin los denomina, con la intención de someter en un acto único las fuerzas incontenibles de la naturaleza.

El pensador nos explica que este tipo de técnica involucra al ser humano a tal grado que su culminación lógica desemboca en el sacrificio. Asegura que la idea que rige o motiva a esta técnica es la de “una vez por todas”<sup>4</sup>. Es claro que en la fase donde las fuerzas productivas técnicas son inherentemente escasas o limitadas, la reproducción de la vida social es incierta, precisamente porque las fuerzas naturales aparecen como fuerzas que someten los proyectos de las comunidades humanas y los conducen continuamente al fracaso. Así se explica que la primera técnica reproductiva de la obra de arte, la técnica ritual, mantenga una propensión a dominar la naturaleza y someterla de una vez por todas, ya que queda cuestionada la posibilidad de volverlo a hacer en otro momento debido a la limitación técnica de la sociedad. La enajenación propia de la época de la escasez que tiende a dotar de subjetividad a las fuerzas incontroladas de la naturaleza se reflejan, por su parte, en los caracteres fetichistas y auráticos de las representaciones artísticas; lo sobrenatural domina y a ello es a lo que hay que recurrir para asegurar la sobrevivencia inmediata. Finalmente, la monopolización que trae la propiedad

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 56.

privada en la etapa de escasez se manifiesta en la tendencia a la ocultación de la obra ritual o a su acceso limitado para el conjunto social.

Contrariamente, lo que caracteriza el segundo tipo de obra de arte al que hace referencia Benjamin reside en su *valor exhibitivo*. Cuanto más se distancia el tipo de técnica que fundamenta a esta obra de los procesos rituales, más aumentan sus posibilidades de ser reproducida en formas tales, que en lugar de conservarse para la vista exclusiva de unos pocos, alcanza una exposición masiva. Esta técnica involucra lo menos posible al ser humano y tiene como guía el lema de “una vez no es ninguna”<sup>5</sup>. Esto significa que su fundamentación se encuentra en la experimentación y la innovación, lo que se expresa en ella es un cierto alejamiento del ser humano frente a la naturaleza, lo cual permite detenerlo respecto de todo intento de sometimiento de la misma y lo mueve a establecer una relación diferente con ella. Esta técnica es una técnica lúdica, en tanto es el *telos* lúdico de la creación de formas en y con la naturaleza, lo que implica una nueva manera de abrirse hacia ella o el descubrimiento de otra naturaleza.

Las características del juego que privilegia Benjamin referidas a la técnica se identifican con las expresadas por Johan Huizinga en *Homo Ludens* cuando afirma:

Provisionalmente se trata de una definición de las características formales propias de la actividad que denominamos juego. Todos los investigadores subrayan el carácter desinteresado del juego. Este ‘algo’ que no pertenece a la vida ‘corriente’, se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de necesidades y deseos, y hasta interrumpe este proceso. Se intercala en él como actividad provisional o temporera. Actividad que transcurre dentro de sí misma y se practica en razón de la satisfacción que produce su misma práctica. Así es, por lo menos, como se nos presenta el juego en primera instancia: como *Intermezzo* en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo. Pero, ya en esta su propiedad de diversión regularmente recurrente, se convierte en acompañamiento, complemento, parte de la vida misma en general. Adorna la vida, la completa y es, en este sentido, imprescindible para la persona, como función biológica, y para la comunidad, por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que crea; en una palabra, como función cultural. Da satisfacción a ideales de expresión y de convivencia. Tiene su lugar en una esfera que se cierne sobre los procesos puramente biológicos de nutrición, procreación y protección.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Huizinga J., *Homo Ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2001, pp. 21- 22.

Todo juego es antes que nada una actividad desinteresada y libre para Huizinga. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica por encargo de un juego. Ya este carácter de libertad libera al juego del cauce de los procesos naturales y de los deseos. Naturalmente que en este caso habrá de entenderse la libertad en un amplio sentido, que no afecte para nada el problema del determinismo. Una relación de este tipo es la que observa Benjamin en el segundo tipo de técnica. Ese espacio aurático que caracterizaba al primer tipo de técnica desaparece aquí en cuanto la relación entre el sujeto y la naturaleza se modifica o se redefine.

Es necesario asentar que la técnica lúdica se une al desarrollo de las fuerzas productivas propias de la modernidad, a las fuerzas productivas tendencialmente abundantes<sup>7</sup>; así surge la posibilidad de que el desarrollo técnico le proporcione a la humanidad nuevas formas de relacionarse como sujeto con la naturaleza para dejar de ser un simple objeto de sus cambios y procesos cíclicos, abriendo así una vía para que en el ámbito estético la interacción con ésta sea de concordancia y experimentación. Es necesaria una interacción con la naturaleza que evite utilizarla como víctima. El cine y la fotografía constituyen un claro ejemplo para Benjamin.

El inconsciente óptico de la cámara fotográfica es lúdico en la medida en que nos muestra a la naturaleza de manera diferente, nos permite descubrir otras notas en ella que a simple vista no podíamos percibir, pero con la posibilidad de no dañarla.

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se *alarga* el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Bolívar Echeverría señala que la entrada en escena de la modernidad tiene como sustento material un proceso de continuo desarrollo de las fuerzas productivas técnicas, y “trae consigo la posibilidad de sustituir la escasez como situación originaria y experiencia fundante de la existencia humana sobre la tierra”. Echeverría, B., *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM-El Equilibrista, 1995, p.142.

<sup>8</sup> Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*, prolog. y notas Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, p. 67.

A esta época es a la que Benjamin reconoce como la época de la reproductibilidad de la obra de arte, y se fusiona con la progresiva capacidad de la civilización humana de establecer un ritmo continuo de reproducción social que impulsa a su vez una extensión de las posibilidades de disfrute, de participación comunitaria y política<sup>9</sup>.

Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda la obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera. De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el “dominio de la naturaleza”; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien una interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad.<sup>10</sup>

La función decisiva del arte actual es el ejercitamiento de la acción e interacción concertada. Benjamin, enfatiza en estos planteamientos la noción de acción, además de que la técnica que privilegia es creativa, no mecánica, y que “hacer” es de carácter humano, ontológico. En *La pregunta por la técnica* Heidegger observa que lo propio de la técnica no es un hacer mecánico cuya finalidad se le escapa al hombre, cuando expresa:

A la región de la causalidad pertenecen fin y medio, pertenece lo instrumental. Lo instrumental es considerado el rasgo fundamental de la técnica. Si nos preguntamos paso a paso lo que es propiamente la técnica representada como medio, llegaremos a salir de lo oculto; en él descansa la posibilidad de toda elaboración productora. La técnica no es, pues, un puro medio; la técnica es un modo del salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto, se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad. [...] La técnica es un modo de hacer salir de lo oculto. La técnica esencia en la región en la que acontece hacer salir lo oculto, y el estado de desocultamiento, donde acontece la verdad. [...] ¿Qué es la técnica moderna? También ella es un salir de lo oculto. Sólo dejando descansar nuestra mirada en este rasgo fundamental se nos mostrará lo nuevo de la técnica moderna. [...] El hacer salir de lo oculto que domina por completo a la técnica moderna tiene el carácter de emplazar, en el sentido de la provocación. Éste acontece así: la energía oculta en la naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se le transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a la vez se le distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado. Sacar a la luz, transformar, almacenar, distribuir, conmutar, son maneras de hacer salir lo oculto. Sin embargo, esto no discurre de un modo simple. Tampoco se pierde en lo indeterminado. El hacer salir lo oculto desoculta para sí mismo sus propias rutas, imbrincadas de un modo múltiple, y las desoculta dirigiéndolas. Por su parte, esta misma dirección viene asegurada por doquier. La dirección y el aseguramiento son incluso los rasgos fundamentales del salir a la luz que provoca. [...] El hombre, al impulsar la técnica, toma parte en el solicitar como un modo de hacer salir de lo oculto. Con todo, el

<sup>9</sup> Respecto de estas nuevas posibilidades que Benjamin identifica en la fotografía y el cine, Susan Buck-Morss enfatiza que éstos, además, tiene importancia política, “reviste importancia política, ya que el mundo que abre a la cámara ofrece conocimientos relevantes para actuar en el [...], de esta manera la reproducción técnica restituye a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenaza arrebatarse”. Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, trad. Nora Rabotnikof, Madrid, Visor- La balsa de la medusa 79, 2001, p. 295.

<sup>10</sup> Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 56.

estado de desocultamiento mismo, en cuyo interior se despliega el solicitar no es nunca un artefacto del hombre, como tampoco lo es la región que el hombre ya está atravesando cada vez que, como sujeto se refiere a un objeto. [...] De este modo, la técnica moderna, como un solicitar sacar de lo oculto, no es ningún mero hacer del hombre. De ahí que incluso a aquel provocar que emplaza al hombre a solicitar lo real como existencias debemos tomarlo tal como se muestra. Aquel provocar coliga al hombre en el solicitar. Esto que coliga concentra al hombre a solicitar lo real y efectivo como existencias. [...] De todos modos sigue siendo verdad que el hombre de la era técnica, de un modo especialmente llamativo, se encuentra bajo la provocación de hacer salir lo oculto.<sup>11</sup>

En Heidegger, la pregunta por la técnica es revelación de verdad, es darse cuenta de algo. Benjamin, con la segunda naturaleza técnica, se da cuenta de algo; desoculta una verdad ontológica en la acción humana, estética, por tanto, ésta ofrece una nueva sensibilidad, y política en cuanto adquiere un carácter exhibitivo que lo lleva a realizar una nueva función social. Sin embargo, hay que ser muy claros; Benjamin no plantea una ontología tras la técnica ni su fuerza para hacer posible otro futuro. Hablará de la fuerza de la técnica para desnaturalizarse, desautomatizar las costumbres del pensamiento y pensar de otra manera.<sup>12</sup>

Benjamin observa que el cambio que produce la técnica es la *percepción artística desatenta*. Se trata de una noción que presenta dificultades al tratar de explicarse, ya que lo que por su nombre parece involucrar únicamente a la estética, al mismo tiempo corresponde a ámbitos tan distintos como la política, la epistemología e, incluso, la ontología, aspectos que la vuelven muy interesante. Para introducirnos en ese complejo entramado del pensamiento benjaminiano

---

<sup>11</sup> Heidegger, M., “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos 5*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 15-23.

<sup>12</sup> La técnica moderna, para Benjamin, ofrece al obrar del artista y de la obra la oportunidad de pasar del régimen estético al régimen político del arte. La pérdida del carácter aurático de la obra de arte es consecuencia inmediata de la reproducción técnica y trae consigo la pérdida de su valor como objeto cultural en beneficio de su valor exhibitivo y de mercancía. A partir de este momento, para Benjamin el arte ya no es una esfera separada del resto de las esferas que, según se cree, componen lo social. Considera el pensador, tal y como lo indica en su obra *El autor como productor*, que para entonces el arte se podrá volver una práctica dedicada a la creación de lo social, es decir, de las relaciones sociales, además de una práctica creadora de objetos u obras. Esto es así porque crear nuevas relaciones sociales en la esfera de la transmisión de las obras implica poner en cuestión primero la distinción entre autor-público, la distinción entre géneros literarios, por ejemplo, entre producción y consumo, etc. Esta puesta en cuestión genera a su vez nuevas formas de relación entre individuos a causa o por mediación de las cosas producidas gracias a la masificación. La masificación es, por supuesto, consecuencia de la técnica moderna y su entrada al mundo del arte. Benjamin sostiene que el público se puede volver un experto, es decir, alguien que elabora un discurso sobre sí mismo y su relación con el consumo de la obra. La técnica (masificación de la transmisión, público como experto, etc.) ofrece al arte la posibilidad de reinventar constantemente la obra de arte en su relación con el público, de mantener una relación lúdica y ya no de dominación entre el hombre y la naturaleza, como ha sido la costumbre del pensamiento moderno y su práctica artística, y por tanto, nos lleva a pensar de otra manera, de allí su función política.



que conduce a la experiencia, intentaremos seguir un hilo conductor que nos permita entrever las dimensiones de su planteamiento.

Algo que debe considerarse con atención en Benjamin es la manera en que entiende la experiencia del arte, en tanto que éste no se restringe o limita a su propio ámbito, sino que se constituye como experiencia de lo humano. Con Kant, el arte fue excluido del ámbito del verdadero conocimiento o del conocimiento verdadero; esto sucede al momento en que Kant instituye una diferencia tajante entre el juicio determinante y el juicio reflexionante, anulándole a este último la posibilidad de constituirse como conocimiento objetivo de acuerdo con las normas que el propio Kant había implantado; así pues, los juicios estéticos fueron relegados a simple experiencia subjetiva, en un sentido que podría calificarse como despectivo. Por otro lado, con Hegel la obra de arte es sometida a una nueva consideración que le atribuye la misión de representar en ella misma, mediante la belleza, la presencia fenoménica del espíritu en su figura sensorial inmediata.

Resulta pertinente mencionar que cuando Kant y Hegel se refieren a la obra de arte lo hacen considerando su pertenencia a las Bellas Artes. Es importante detenernos en este aspecto porque para Benjamin esto dejará de tener validez. Hay que considerar que en Kant lo humano se entiende como subjetividad trascendental, es decir, como estructura a priori que brinda al sujeto una determinada experiencia posible del mundo, y esta experiencia privilegia el carácter cognoscitivo del ser humano. Podemos agregar brevemente, por lo que respecta a Hegel, que el sujeto es un sujeto en construcción entendiendo con esto la experiencia que la conciencia hace sobre sí misma y con el mundo-; sin embargo, puede afirmarse con certeza que él también privilegia la razón determinante como característica fundamental de la conciencia.

La originalidad de Benjamin radica en que va a poner en cuestión el *status* del arte como *Bella Arte*, y al sujeto mismo entendido como simple sujeto de conocimiento. Eso que puede interpretarse en Kant como esencialismo, y en Hegel como dialéctica realizadora del absoluto, va a ser cuestionado por Benjamin a partir de un análisis minucioso, en el que la técnica, la política, la obra de arte y el sujeto descuellan como los portadores de una transformación que está por venir, convirtiéndose en los agentes capaces de aportar un nuevo tipo de experiencia

que pueda lograr que lo humano, o lo que se ha entendido como tal, se transforme, para de esa manera evitar que se repitan experiencias como la del fascismo alemán.

Benjamin reflexiona sobre su momento histórico y se percata de que el mundo se ha transformado y la experiencia ha caído en un empobrecimiento, como lo expresa en *Experiencia y pobreza*<sup>13</sup>, al observar la nueva organización de las relaciones que se expande por las grandes metrópolis occidentales desde el siglo XIX y los terribles acontecimientos como la primera guerra mundial, que tuvieron como consecuencia cambios fundamentales en las formas de relación entre los hombres, entre los hombres y la naturaleza, y entre los hombres y el universo simbólico en que estaban inmersos. Una transformación principal es la que afecta a la experiencia. La decadencia de la experiencia, esto es, de ese saber reposado producto del trato continuo con las cosas y las personas, es el resultado de unas formas de vida alienantes que separan a los individuos de sus antiguas capacidades de aprendizaje y emancipación inscritas en la tradición. Así también se modifica de raíz el trato con las obras de arte.

Estamos convencidos de que lo que está puesto en juego en toda esta cuestión es la noción misma de experiencia, experiencia que, como se ha mencionado, había sido empobrecida en la modernidad, y que Benjamin considera que se puede volver a enriquecer mediante el cine. Pero para entender la experiencia de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es necesario considerar la manera en que el espectador recibe dicha obra.

Si para Max Weber la masa se constituía en tal, especialmente por su cualidad indiferenciada más que por su aspecto cuantitativo, la visión de Benjamin respecto de ella difiere notablemente puesto que, muy acorde con Marx, es considerada una masa en tránsito hacia la revolución, una masa conciente de sí misma en busca de la liberación de los procesos de socialización que engendra el capital. Puede decirse que la entiende a la manera de Lukács- como proletario con conciencia de clase-. Se trata de una seducción de la técnica: “La masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de

---

<sup>13</sup> Benjamin, W., “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, prol, trad. y notas Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 165-173.

arte que haya sido usual hasta ahora. La cantidad ha dado un salto y se ha vuelto calidad”<sup>14</sup>. De esa manera, se modifica la identidad del arte no sólo en su producción sino, incluso, en su recepción; por mediación de la técnica se genera una transformación sobre la obra en cuanto tal, así como en los espectadores.

Para Benjamin, el comportamiento de la masa es progresista en su tiempo porque es efecto y afecto en una relación doble. Con respecto del arte, se expresa de una nueva manera que se manifiesta en su participación progresista. Bolívar Echeverría lo expresa claramente.

Detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de “percepción” o sensibilidad que sería la “rúbrica formal” de los cambios que caracterizan a la nueva época. Una nueva “percepción” o sensibilidad que trae consigo ante todo la “decadencia el aura”. Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irrepetible y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma. Rechazan la lejanía sagrada y esotérica del culto a una “belleza” cristalizada de una vez por todas como la “aparición de la idea reflejada en lo sensible de las cosas” (Hegel); buscan en cambio, la cercanía profana de la experiencia estética y la aparición y la apertura de la obra a la improvisación como repetición inventiva; son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un nuevo tipo de participación en la experiencia estética. [...] Desentendidas de la sobredeterminación tradicional de la experiencia estética como un acontecimiento ceremonial, plantean un nuevo tipo de ‘participación’ en ella, lo mismo del artista que de su público. Afirman una intercambiabilidad esencial entre ambos como portadores de una función alternable; introducen una confusión entre el “creador” de la obra, cuyo viejo carácter sacerdotal desconocen, y el “admirador” de la misma. La obra de arte es para ellas una “obra abierta” y la recepción o disfrute de la misma no requiere el “recogimiento”, la concentración y la compenetración que reclamaba su “contemplación” tradicional. Aleccionadas en el modo de aprehensión de la belleza arquitectónica- que sería el uso o “acostumbramiento”-, su recepción de la obra de arte, sin dejar de ser profunda, es desapercibida, desatenta, “distráida”.<sup>15</sup>

Frente al valor cultural que tenían las obras auráticas, pasa a predominar en las obras postauráticas reproducibles el valor exhibitivo. En la fotografía y en el cine ello se muestra en gran medida y modifica la relación de la masa para con el arte en un sentido progresivo. Y por varias razones, pues sostiene Benjamin, frente a la disociación de la actitud crítica y la fruitiva, en el público de cine, coinciden ambas actitudes. De ser el más atrasado a la vista de un Picasso, se convierte en el más adelantado ante un Chaplin, por ejemplo.<sup>16</sup>

En el cine se aprecia una franca transformación en la participación del espectador con la obra de arte, ya que con él el espectador mantiene una relación receptiva diferente en la que no

<sup>14</sup> Benjamin, W., *La obra de arte...* Op. cit, p. 92.

<sup>15</sup> *Ibid*, pp. 21 y 22.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 82.

sostiene fija la atención en una sola imagen, evitando que el espectador se sumerja en la obra. El espectador, en el cine, se deja llevar por la sucesión de imágenes, que es facilitada por la técnica, y la mirada de éste se modifica: no sólo el cine, sino propiamente el mundo, deviene en imagen. Es evidente que el hombre no mira igual una película que una representación teatral; en el cine las imágenes se suceden con velocidad y la historia es más susceptible de juegos temporales que conforman una narración no cronológica, por ello, el espectador de cine tiene que completar muchos de los supuestos que posibilitan la narración cinematográfica de una historia.

El espectador, en el cine, no se recoge en la obra, sino que más bien se dispersa en ella. Esto es precisamente lo que los primeros críticos de cine reclamaban de él, pues “las masas buscan diversión en la obra de arte mientras que el amante del arte se acerca a ésta con recogimiento”<sup>17</sup>. En la obra de arte tradicional el espectador es quien se sumerge en la obra de arte, en cambio, en el cine, es la obra quien se sumerge en la masa. La dispersión es considerada tradicionalmente de manera negativa, en tanto que evidencia un cierto alejamiento de la crítica y el disfrute de la obra; sin embargo, para Benjamin esta dispersión es necesaria. Pues ahí donde otros no ven más que disipación y pasatiempo para ignorantes, o una forma de consumo que no necesita esfuerzo alguno, este pensador observa un potencial emancipatorio.

Con el fin de solventar el conflicto que se abre entre disipación<sup>18</sup> y recogimiento, Benjamin apela a la arquitectura, pues ésta le proporciona la oportunidad de analizar la relación del hombre con la obra de arte. Debido a la necesidad de alojamiento del hombre, la historia de la arquitectura es la más antigua. El examen sobre el tipo de recepción que ésta requiere le representa a Benjamin la ocasión de mostrar que la recepción de la obra de arte no implica necesariamente una actitud contemplativa, y muestra lo falaz del argumento sobre una recepción que involucra obligatoriamente la contemplación.

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>18</sup> En la traducción de Taurus dice *dispersión o disipación*, mientras que en la de Itaca dice *diversión*. Aquí nos inclinamos por la traducción de la primera, pues el concepto sugiere una contraposición más directa con el *recogimiento* del que habla Benjamin en la contemplación tradicional.

La contemplación es el modelo óptico privilegiado en occidente, (Aristóteles afirmó que la filosofía comienza en la imagen sensible<sup>19</sup> y en la admiración<sup>20</sup>). Es la imagen sensible la que “admiramos”. Una vez “admirados”, podemos avanzar hacia la abolición de la admiración, y entonces vamos hacia la filosofía y hacia la ciencia. Pero también podemos detenernos en la admiración, afincar en ella la vida profunda de nuestro yo entero, habitarla en cierto modo; es entonces cuando vivimos estéticamente; en el primer instante de esa experiencia la admiración constituye un fenómeno psíquico que es ruptura y llamamiento, la admiración es ese cambio de actitud que se produce en el sujeto convirtiéndolo de hombre práctico en hombre contemplativo.

Sin embargo, Benjamin encuentra que “la recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O, mejor dicho: de manera táctil y de manera visual.”<sup>21</sup> La recepción táctil se produce por costumbre, y precisamente esta costumbre es la que establece la recepción óptica que a menudo alcanza un valor canónico. Así pues, respecto de la arquitectura, la recepción de la obra no se determina por su recepción visual, lo que constituye la característica principal de la recepción contemplativa, sino que se recibe en el uso a partir de una recepción corporal en que la construcción cambia el espacio en el que habita el cuerpo humano. Es en un individuo en quien se da la recepción de la obra arquitectónica, pero siempre como parte de una comunidad. El espacio urbano es modelado y conformado por las construcciones arquitectónicas, por ello, su recepción es táctil y colectiva. Esta recepción colectiva es una recepción pública, y es al mismo tiempo política puesto que representa el lugar en el que se ejercen las relaciones de los ciudadanos. Este aspecto señalado por Benjamin adquiere relevancia ya que con él logra ubicar dentro del complejo armazón de la obra de arte y el sujeto a la técnica y a la política.

Benjamin percibe que el cine se desliga de las formas de recepción individualizadas e íntimas, caracterizadas por el recogimiento y el juicio cuidadoso propios de la literatura moderna o la pintura, y se abre a formas de recepción colectivas y simultáneas como la arquitectura. El

---

<sup>19</sup> Aristóteles. *Acerca del alma III, 7: 1-6*, trad. Patricio de Azcárate, Buenos Aires, Losada, 2004, pp. 197-201.

<sup>20</sup> Aristóteles, *Metafísica I, 11 -16*, versión revisada por Patricio de Azcárate, introd. y anál. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1987, p. 8.

<sup>21</sup> Benjamin, W., *La obra de arte... Op cit*, p. 93.

modo de recepción de la obra de arte que exigía una percepción predominantemente visual, como la plástica en la que el espectador pudiera recogerse, se vuelve cada vez más ajeno a la realidad del hombre, puesto que las tareas que en tiempos de cambio se le imponen rebasan el ámbito de la mera contemplación. Nuestro autor pretende mostrar que exigir del arte una obra que se exprese sólo en la recepción contemplativa, y por consiguiente, individual y subjetiva, es negarse a aceptar que no sólo el arte se modifica en la marcha de la evolución social, sino que la propia percepción humana es cambiante, y que a partir de los cambios de ésta, la actitud contemplativa ya no responde ni a las exigencias de la realidad ni a las exigencias de la obra de arte.

Benjamin identifica con agudeza un cambio en la percepción hacia lo táctil, una percepción de la obra que se realiza de esta manera, que se percibe en todo el cuerpo no solo a través de la percepción visual ya que la obra de arte pasa a ser un proyectil que choca con todo destinatario como el cine<sup>22</sup>. Es conveniente este cambio pues la temporalidad del film se establece a partir de la edición de una escena a otra. Este montaje que hoy nos parece natural en verdad violenta la realidad, salta de un dato a otro; este sería un ejemplo de fuerza táctil, pues golpea el ojo. Nuestra percepción se ha transformado, y difícilmente, por un lado, la vista podrá recibir toda la manifestación de sentidos que se expresan en una obra y, por el otro, el espectador ya no se encuentra con una atención total en la obra, está disperso, seducido y necesita estarlo para poder recibir ciertas expresiones, como el cine.

Puede entenderse que la dispersión está sujeta a una forma originaria de recepción táctil de la obra que tiene incidencias reales en lo social. La dispersión del espectador es el indicativo de los profundos cambios de la percepción sensorial del hombre, originados por condicionamientos de orden social e histórico, razón por la cual es imposible reclamar y buscar en el arte una mirada con la que el hombre ya no mira el mundo. Por ello, “la recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de

---

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 90.

ensayo apropiado”<sup>23</sup>. La función más importante del cine, que sería la revolucionaria, sólo podrá realizarse a través de la dispersión del espectador y no en otra forma receptiva.

Contrariamente al valor cultural que poseían las obras de arte, viene a predominar en las obras postauráticas reproducibles el valor exhibitivo. La obra de arte profana en la que prevalece el valor para la exposición, sin dejar de ser ella misma también única y singular, es, sin embargo, siempre repetible, reactualizable. Apartada de su servicio al culto, la obra de arte musical, por ejemplo, que preexiste almacenada en la memoria del músico o en las notaciones de una partitura, pasa a existir realmente cada vez que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes; no hay en ella un performance original y auténtico que esté siendo copiado por todos los demás. Siguiendo en este punto a Bolívar Echeverría, es una obra hecha ante todo para “exhibirse” o entregarse a la experiencia estética, está ahí en infinitas versiones o actualizaciones diferentes y es, sin embargo, única en cada caso. Su unicidad no es perenne y excluyente como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra de arte hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción. Lo mismo puede decirse, en el otro extremo del “sistema de las artes”, de la obra arquitectónica, aunque ella parezca estar hecha de una sola vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irrepetible, incopiable e irrepruducible. “Exhibirse”, darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada implica una especie de improvisación de variaciones en torno a un tema propuesto por ella; hace de ella una obra que se repite y se produce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada suceso de la vida humana al que sirve de escenario. No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su “estado de partitura”, en el que, como en la música, está también paradójicamente pre-existiéndose.

La percepción artística desatenta implica para Benjamin un tipo de obra de arte a la manera arquitectónica, es decir, una obra de arte que ya no es esa creatura que ha dado a luz el artista, ya no es una obra maravillosa, perfecta, que está sobre la mesa o en un determinado lugar muy

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 94.

especial del muro, sino que es una obra que tiende más bien a diluirse; no es otra cosa que una oportunidad de experiencia estética. La noción misma de obra de arte está siendo hasta cierto punto cuestionada con este concepto de percepción artística desatenta. En realidad no se trata de una propuesta de Benjamin sino de una descripción de lo que puede ser el arte. No está proponiendo que los artistas realicen una determinada actividad, más bien expresa que si se dan las condiciones de unas masas liberadas que reconquistan su “sujetividad” y de una técnica también liberada, una técnica que ya no es de apropiación y de destrucción de la naturaleza, entonces el quehacer artístico pierde muchas características que preservaba sólo porque debía existir en la situación histórica que conocemos, especialmente la de la modernidad.

Es importante la radicalidad de la transformación artística que está imaginando Benjamin con su especulación acerca de lo que podía ser el arte. Percepción artística desatenta significa esta nueva situación en la que el creador, el receptor y la obra dejan de ser lo que eran antes. Ya el artista de vanguardia no va a intentar crear una tela en la cual esté concentrando o plasmando lo más transformador de las posibilidades de percepción visual que pueda tener el ser humano, ya no está concentrada en las dos dimensiones del cuadro, la excelsa perfección, belleza, emoción, sino que toda esa carga que el artista tenía que poner en un objeto para poder entregarlo al observador y venderlo, queda totalmente fuera de consideración. La obra no tiene que ser un objeto que le proporcione el sustento al artista; ya no habría esa necesidad como necesidad básica de la producción artística.

Benjamin nos está diciendo que hay una transformación técnica que plantea la posibilidad de “relacionamiento” del ser humano con la naturaleza, incluyendo lo animal o natural de lo humano en términos ya no de apropiación y de dominio del hombre sobre la naturaleza, sino de un acercamiento, de una conexión y de un diálogo lúdico entre el ser humano y la naturaleza, es decir, estamos ante la oportunidad de liberar esta segunda técnica. Como ejemplo aparece la obra llamada *El hombre de la cámara*<sup>24</sup>; es la obra de un autor fuera de lo

---

<sup>24</sup> En 1922, restablecida la paz, comenzó la reconstrucción de la economía. Y Lenin lanzó esta frase que se tomó como una consigna: “El cine, de todas las artes, es para nosotros la más importante”. Los estudios se reabrieron. Los técnicos y los artistas de la preguerra se reagrupaban. Su esfuerzo condujo a una gigantesca *Aetita*, realizada por Protazanov en curiosas escenografías de estilo “constructivista”. Sin embargo, el porvenir del cine soviético se elaboraba en los grupos de vanguardia que fundaron algunos jóvenes con el apoyo del gobierno: el Laboratorio Experimental de Kulechov. La Fábrica del actor excéntrico (FEKS) de Kozintzev, Trauberg, Yutkevitch



normal, Dziga Vertov, quien se simbiotiza con la cámara y se convierte en hombre cámara que recorre el mundo soviético por todos lados y va descubriendo perspectivas, ángulos, situaciones, etc. Es la conversión del ser humano en puro ojo, que es capaz de inmiscuirse en la intimidad, de mirar desde lejos y de hacer lo que quiere. Esta obra en particular es, quizá, una de las obras más fascinantes del cine de vanguardia. Benjamin va con esta referencia del cine a la posibilidad de una obra de arte en la que el espectador y productor podrían asumir estas dobles funciones, que para este filósofo son perfectamente alternables, permutables infinitamente, de tal manera que el que hace la obra de arte y el que la recibe, emisor y receptor, pueden estar cambiando esta función de manera infinita. En otras palabras, todos podemos, al mismo tiempo, percibir la propuesta de experiencia estética que nos dan los otros y nosotros mismos dar esa experiencia; esto sólo es posible con esta técnica.

---

Guerassimov, los kinok (los cine ojo) de Dziga Vertov, que fue el primero en revelarse. Como músico futurista, Vertov había fundado en 1916 un “laboratorio del oído”, creando anticipadamente la “música concreta” por la edición de ruidos registrados con un fonógrafo. En 1918 fue redactor y editor de los primeros noticieros soviéticos, Kinonediel. Realizó después los primeros largometrajes históricos de edición (Historia de la guerra civil), dirigió varios documentales y fundó una revista filmada de publicación irregular, la Kino Pravda (literalmente cine-verdad), acogida al periódico Pravda. Ya en 1920 este teórico había proclamado la primacía del Kinok o kino glaz. Se proponía desterrar como invenciones burguesas la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios etc., para recurrir sólo a los elementos “tomados en vivo”, los de los documentales o noticieros. Después de 1923, con su hermano el operador Mijail Kaufman preconizó tomar la vida de improviso (Jizn v rasploj) con desconocimiento de las personas filmadas. Para los kinoks, el arte del cine estaba, pues, en el comentario (por subtítulos) y en la edición. La personalidad del cineasta se manifiesta por la elección de los documentos, su yuxtaposición, la creación de un nuevo espacio y de una nueva duración, medios todos de creación cuyas leyes científicas se proponía formular Vertov como teórico. Esas teorías sin duda excesivas tuvieron una influencia considerable en la URSS y en seguida en el mundo entero. Llamaron la atención sobre la importancia de la edición, sobre la necesidad de sorprender al hombre en su medio social y en su vida, dieron un impulso vigoroso al documental y contribuyeron a formar nuevos géneros. Pero en sus realizaciones tropezaron con imposibilidades. Un ojo puede sin demasiadas dificultades sorprender “la vida de improviso”, pero una cámara era entonces un aparato muy pesado, molesto, que exigía estrictas condiciones de luz. Por lo tanto, se perturbaba inevitablemente al individuo que se filmaba. Vertov y su hermano Kaufman pudieron registrar sin demasiado trabajo los asuntos habituales de los noticieros: ceremonias, oradores, mítines, manifestaciones, deportes, etc. o asuntos particulares tales como niños demasiado absortos en un espectáculo para ver al operador. Pero cuando quisieron estudiar los sentimientos, o aun el trabajo, la cámara se reveló incapaz de cumplir su papel de ojo. Había que ocultarse en un matorral o utilizar los teleobjetivos de los film de fieras para poder sorprender, por ejemplo, a una familia en llanto sobre una tumba. La aplicación de esta técnica era obligatoriamente restringida. La realización práctica del verdadero Kino glaz suponía, pues, una “cámara-ojo” (y “oído”) tan móvil y sensible como esos órganos humanos). Sadoul, G., *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 164 y 165.

Benjamin está considerando también en su tiempo películas como *Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad*<sup>25</sup>, de Walter Ruttmann, una de las figuras más emblemáticas del expresionismo alemán, inspirada en el documental *Kino –Nadela* (1918) de Dziga Vertov. Ruttmann la realizó en 1927 contando con los mejores fotógrafos alemanes de la época. Es un documental basado en el transcurso de un día en Berlín; es una película propiamente futurista, en la que no hay texto, en la que no se habla, es sólo montaje de imágenes que intentan mostrar a Berlín como la ciudad industrial o la ciudad del futuro, la ciudad de la actividad, de la producción. Las tomas están armadas con una técnica de montaje muy conectada con Eisenstein, y hacen de esta película la presentación justa del desate de la técnica en la ciudad capitalista. Para Benjamin eso es lo interesante del cine, además de otros usos ya no solamente futuristas, sino aquéllos de las nuevas técnicas cinematográficas como las que hace, por ejemplo, Fritz Lang en la película *Metrópolis*<sup>26</sup>. Esta película es ejemplo justo de los problemas que está planteando Benjamin porque en ella se abordan los antecedentes del nazismo, es una película en la que efectivamente se denuncia la situación económica, social y política no sólo de Alemania sino de la modernidad en general pues así está planteado en abstracto. No es específicamente sobre Alemania, es sobre el mundo industrial, sobre el mundo en su conjunto; en ella se plantea que en la sociedad moderna existe la necesidad de un salvador aunque uno no sabe bien quién es. Puede ser Hitler o la clase obrera, o un líder de este gremio, pues en *Metrópolis* no se sabe bien hacia dónde habría que buscar. Sin embargo, lo cierto es que en esta película se muestran, además, una gran cantidad de efectos y de posibilidades técnicas que están siendo utilizadas por Fritz Lang, y que se identifican con lo expresado por Benjamin.

Para este pensador, relacionarse con el nuevo “sistema de aparatos” en el que ya se perfila una “segunda técnica” requiere la acción de un sujeto racional capaz de tomar el lugar del sujeto automático e irracional que es el capital. El nuevo arte sería el que se adelanta a poner a ese sujeto en acción; puede decirse que es el que lo prepara. Por eso, para Benjamin la función política del arte es justamente la de enseñar a comportarse de manera igualitaria al resto de la

---

<sup>25</sup> Este film constituye también un documento de gran interés que permite ejemplificar con claridad el punto de vista de Benjamin respecto a las nuevas posibilidades del arte.

<sup>26</sup> Roman Guber resume la película *metrópolis* bajo estos términos: “la ciudad del mañana en la que la raza de los señores goza de la vida en la superficie mientras los esclavos infrahombres penan en una región subterránea de pesadilla, poblada por máquinas terribles [...] concluye con un candoroso abrazo reconciliador entre el capital y el trabajo”. Gubern, R., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1973, p. 203.

sociedad antes de que haya acontecido o antes de que culmine la revolución comunista; es la de enseñar a romper esta distinción jerárquica entre el que otorga la oportunidad de experiencia estética y el que, humildemente, la recibe en tanto receptor o espectador de la obra, y enseña, además, a inventarse una nueva relación. Para Benjamin, el arte tiene esa posibilidad de adelantarse un paso y de mostrar a la sociedad cómo sería si fuera una sociedad emancipada, y esa es su verdadera función política<sup>27</sup>.

Es necesario considerar la relación entre arte y política sobre la que reflexiona Benjamin. Para él, la política sólo existe de manera conspicua en el momento en que una comunidad social vuelve sobre sí misma y reconfigura su constitución, en el que refunda las relaciones sociales de convivencia, es decir, el proceso de la revolución. Cuando una sociedad se asume a sí misma como sujeto y así transforma y altera radicalmente las relaciones de producción o las relaciones de convivencia que la están constituyendo, cuando altera su identidad social en este sentido, es cuando se da precisamente el momento de lo político. El momento de la refundación es el momento en el que el ser humano es propiamente libre, en el que el ser humano se da forma a sí mismo, sin embargo, es un momento que sólo se da en situaciones extraordinarias. La política que conocemos en realidad es una especie de prolongación institucionalizada o, se puede decir, rutinizada de ese momento fundamental. La política, en ese sentido, tiene mucho de representación, de teatro; no es lo que pretende ser, no es capaz de cambiar nada en realidad. La política prolonga solamente este hecho de refundación<sup>28</sup>.

Ahora bien, en la vida cotidiana la política, es decir, lo revolucionario, se hace presente justamente en los momentos de ruptura de la cotidianidad; esa ruptura es un apareamiento, un estallamiento en medio de la imaginación de la existencia rutinaria, de lo que es propiamente el tiempo de la realización plena de la comunidad o el tiempo de la aniquilación de la misma que se da, como lo plantea Bolívar Echeverría, en los momentos del juego, en los momentos de la fiesta y en los momentos del arte.

---

<sup>27</sup> Remitirse a la cita no. 12, pag. 6, de este capítulo para retomar la idea.

<sup>28</sup> Esta idea de política es presentada por Echeverría, B., *Valor de uso y utopía*, México, S XXI Editores, 1998, pp. 78 y 79.

Esas posibilidades son de distinta naturaleza, aunque en muchos casos la combinación de estos tipos de ruptura resulta difícil de desanudar en la descripción. La diferenciación conceptual debe partir del reconocimiento de un rasgo común: en todas ellas, desde la ruptura más elemental que es el juego, hasta la más elaborada que es el arte, lo que se persigue obsesivamente es una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y reconstrucción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente. Ahí es cuando se puede decir que el ser humano recobra en lo imaginario aquello que está en el momento revolucionario; esta es la conexión profunda entre el momento de ruptura, del cual el arte es el más desarrollado, y el momento político, porque sólo en este momento el ser humano recobra su capacidad de autotransformarse, su capacidad de autofundarse en medio de la cotidianidad humana, en medio de la rutina, en medio del automatismo. El juego, la fiesta y el arte<sup>29</sup> introducen el momento de la capacidad del ser humano de rehacerse, de reconfigurarse, de redefinirse a sí mismo; esto es lo extraordinario de la ruptura y del arte. En este sentido, su constitución es esencialmente política; no necesita hacer referencia a lo que hacen los políticos, las doctrinas políticas, los partidos políticos o las constituciones de los estados, no necesita de eso para ser política porque ella, al cumplir con esta función de ruptura, al reactualizar en lo imaginario la libertad del hombre, está reactualizando lo político.

Indicábamos al principio de este capítulo que la técnica, la política, la obra de arte y el sujeto conducen, para Benjamin, a un nuevo tipo de experiencia, la cual implica la participación del sujeto en una determinada transformación de la naturaleza; si no hay esta relación de intercambio, de metabolismo, como decía Marx, entre el ser humano y la naturaleza no hay experiencia. Ésta significa la libertad del ser humano jugando a darle forma a lo otro, es la creación de formas, el hecho de la alteración de la forma espontánea de lo natural y su reconfiguración en una forma creada, artificial, nueva, propia del ser humano; este es el verdadero objeto de la experiencia. La experiencia humana es la experiencia de su libertad realizándose en la relación con lo otro, con la naturaleza, como la llamamos en la modernidad.

---

<sup>29</sup> Esta idea aparece referida en: *Ibid*, p. 79. y en el ensayo de Bolívar Echeverría titulado Juego, Arte y fiesta. [www.bolivare.unam.mx/ensayos/juego\\_arte\\_fiesta.htm](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/juego_arte_fiesta.htm)

Esta es la experiencia que también implica, por lo tanto, una experiencia de interioridad con los otros que están involucrados en esa transformación de la naturaleza. Transformación de lo otro, aceptación de la naturaleza, aceptación de la propuesta de transformarme a mí por parte del otro, es propiamente experiencia, y esto nos diría Benjamin: es lo que tiene que estar en juego en la experiencia estética en cuanto tal. La experiencia estética es sólo posible en la medida en que toca este nivel de la presencia o de la estancia del ser humano en el mundo; si no hay este tocar o este llegar hasta este punto no existe propiamente experiencia, y justamente lo que la modernidad tiende a prohibir o erradicar del ser humano es la posibilidad de tener una experiencia que sería ontológica. Este es el punto principal hacia el que apunta Benjamin cuando habla de la percepción artística desatenta. En esta situación de desatención, que es de una potencia perceptiva, sin embargo, muy profunda, está sentando las bases de esta otra actitud, de esta otra experiencia estética de intercambio de experiencias estéticas en las que, efectivamente, esta relación de creador- receptor es una relación que va a alternar en todo el cuerpo social. En consecuencia, todos vamos a ser disfrutadores de la experiencia estética que nos proponen los otros y vamos a estar proponiendo también experiencias estéticas a los otros, situación que sólo puede darse mediante una transformación técnica radical.

Eso es lo que Benjamin comienza a percibir en el cine. Le parece que este arte, sobre todo el realizado por los utopistas del cine soviético que le estaban dando la idea de cómo podía llegar a darse el despliegue de la técnica, es el cine del hombre de la cámara, un tipo de cine de vanguardia que efectivamente tenía ciertas manifestaciones en su época, pero que, pensaba, podía tener realizaciones mucho más ambiciosas a futuro. No hace referencia a la filmación de obras literarias o su transposición a la pantalla; para este pensador, el desarrollo del cine no está en Hollywood, sino en sus antípodas desde que comienza a traicionar las posibilidades de la revolución técnica en las artes y creemos que esto también es sumamente importante.

De todo lo anterior podemos resumir que cuando Benjamin señala la decadencia y la destrucción del aura se refiere a algo que ocurre con la unicidad o singularidad perenne y excluyente, que es privativa de las obras de arte cuyo valor se fundamenta en el servicio al culto. Este es un hecho que Benjamin lamenta considerando el valor de la tradición en que se formó, pero que, al mismo tiempo y en plena ambivalencia, celebra en nombre de la realización de la utopía en que este hecho parece inscribirse. Para Benjamin, es necesario

asumir que la experiencia estética que se ha logrado mediante la obra de arte aurática se encuentra a punto de ser sustituida de una mejor manera, más libre, capaz incluso, de redefinir la noción misma de lo estético. La reproducción técnica de la obra de arte como sacrilegio continuamente repetido contra el arte que fue producido y sigue produciéndose, en apego a la vocación aurática, es para este pensador, desde luego, un elemento que origina el desgaste y la decadencia del aura, pero que más allá de eso constituye el vehículo de aquello que puede llegar a ser el arte en una sociedad emancipada y que ya se empieza a percibir en la actividad artística de las vanguardias.

Habría que entender la diferencia pues una es la obra de arte que sufre el hecho de su reproductibilidad o multiplicidad técnica como un factor externo a sí misma (positivo o negativo), y otra muy diferente la que lo asume como un momento esencial de su propia constitución, por ejemplo (el cine, la música, etc.). Siguiendo a Bolívar Echeverría en la introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Para Benjamin, en su momento todo apunta a la pérdida del arte por la reproducción técnica de las obras, sin embargo, paradójicamente es el mismo avance tecnológico en su desarrollo quien le abre la puerta y le concede su permanencia y acción política. Identifica en el nuevo arte, el de la reproducción, los destellos de un futuro prometedor.

Pero para que la técnica lúdica exprese totalmente sus capacidades y se convierta en motor de la transformación para la vida humana, necesita, según Walter Benjamin, liberarse de la lógica represiva en la que está inmersa: la lógica del valor valorizándose, es decir, la lógica del capital. Esto es fundamental para él, sin embargo, no queda descartada la posibilidad de que dentro del propio capitalismo pueda darse una expresión artística que prepare e incite hacia una nueva forma de concebir la relación entre las expresiones políticas afirmativas de la vida y la propia cotidianidad. Es por ello que manifiesta cierta inclinación por movimientos artísticos como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Observa que ahora, en todos los órdenes de la vida y también en el del arte y la literatura, los individuos diluidos en la masa sólo son capaces de tener vivencias del shock. Así, en la esfera de la recepción de las obras de arte, en lugar de la vieja experiencia de la lectura reposada en el marco de la tradición, aparece el arte nuevo que

nos ofrece la posibilidad de lo que Benjamin llama “iluminaciones profanas”<sup>30</sup>, esto es, vivencias de un shock revelador de un sentido profano que en un mundo ya sin tradiciones es salvado así de la pérdida irremediable, y del que las obras de los surrealistas y los dadaístas nos dan claro ejemplo, como señala en *El Surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*<sup>31</sup>. Ello nos remite a una experiencia estética ya no especializada ni museística, sino la misma que buscaba el dadaísmo y el surrealismo: la de la destrucción total del aura con los montajes, los collages y las ensaladas de palabras. Ante la velocidad de la transformación, el hombre vive en un constante shock que intenta mitigar en la alineación sin llevar a la conciencia los cambios que vive<sup>32</sup>. Con la rápida sucesión de imágenes, el cine responde a esta nueva percepción del hombre provocando también ese estado de shock; por ello es que sirve como educador.

No obstante, el otro lado del shock es el acostumbramiento. Estas cuestiones son totalmente pasajeras, y a este respecto Eduardo Subirats en *Culturas Virtuales* observa aspectos nefastos en las vanguardias, pues considera que éstas influyeron en el proceso de espectacularización de lo real en la modernidad del siglo XX. La estética negativa de un sector particularmente importante de las vanguardias históricas europeas como el dadaísmo y el surrealismo, así como algunos aspectos del futurismo, recorre diversos momentos: la estética del Shock, el principio vanguardista de ruptura con las condiciones tradicionales o “normales” de la experiencia de lo real, la fragmentación y el collage como nuevo código de representación, la condena de lo racional o la apología del caos, la celebración de la violencia o el absurdo, en el sentido en que tantas veces lo reiteraron, a lo largo de manifestaciones y acciones públicas,

---

<sup>30</sup> Sobre este concepto que aparece en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” de 1929, Beatriz Sarlo señala que aparece en oposición a las iluminaciones de la religión, que muestran en el trabajo poético de la imagen la unión de elementos aparentemente lejanos cuyo encuentro produce una iluminación y un impulso de reconversión del tiempo histórico. La iluminación profana capta la existencia de algo no visto antes; es la potencialidad de conocimiento de lo estético. La condensación formal y semántica de la imagen produce un saber que es social pero que sólo lo es a través de lo artístico. “Y este saber pone en movimiento un impulso revolucionario, de redención del pasado en el presente”. Sarlo, B., *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Popular 588, 2001, pp. 43 y 44.

<sup>31</sup> Benjamin, W., “El Surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62.

<sup>32</sup> En relación a la postura de Benjamin respecto al surrealismo, Subirats sostiene que “para Benjamin el surrealismo significaba una explosión de libertad, una emancipación de la imaginación, del cuerpo, del erotismo, del inconsciente”. Subirats, E., *El reino de la belleza*, Madrid, Instituto Tecnológico de Monterrey/ Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 76.

promotores como Tzara, Marinetti o Bretón, y, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido en el lugar común de la comunicación social a gran escala. Afirma Subirats.

En el surrealismo esta estética negativa adquirió la expresión explícita de una sistemática destrucción de la experiencia artística y cotidiana de la realidad, y su completa sustitución por una construcción nueva, a la vez irracional y alucinatoria, seudomágica, pseudoextática y sublime, definida como superrealidad y como simulacro. Tal fue el sentido de la revolución surrealista de Bretón, Artaud o Dalí. Este mundo simbólico o esta estética coinciden hoy ampliamente con las expresiones más triviales de la publicidad, del consumo de masas y de la industria del entretenimiento.<sup>33</sup>

El ideario de una existencia transformada en universo de delirios y quimeras, y una experiencia de la realidad distorsionada, fragmentada o simplemente destruida, fue el motivo central y propagandístico de los programas surrealistas de una nueva edad de oro anunciados por Dalí y Buñuel alrededor de 1930. Para Subirats hoy no es diferente la condición existencial del espectador normal de un golpe de estado teatralmente escenificado, o de una guerra total conducida como un video-game real.

Coincidimos con Subirats en ese punto. Las tentativas vanguardistas en muchas de sus propuestas por generar una sociedad nueva a través del arte, de constituir un nuevo arte estrechamente conectado con la política, el cual, abierto a la participación colectiva coadyuvaría a la transformación de los individuos y de las masas en su conjunto, no pudieron resistir las contradicciones inherentes a su propia constitución, de manera que gran parte de ellas sucumbieron a la inaccesibilidad de sus planteamientos teóricos, sus contradicciones internas, así como ante la complejidad que encierran sus producciones. Estas últimas, a pesar de sus esfuerzos, en un sinnúmero de casos contribuyeron a alejar aún más al arte de la sociedad; pero no sólo ello, muchas de sus reformas técnicas se convirtieron en un modelo sintáctico y formal que en la actualidad se repite hasta el infinito. Quizá parte de su presunto fracaso se encuentra ligado al fracaso de la revolución política a la que apostaron.

Podría objetarse a Benjamin su postura respecto de las vanguardias como lo hizo en su momento Adorno; sin embargo, no debe pasarse por alto el hecho de que él estaba pensando en la politización del arte, que consiste precisamente en la introducción de nuevas formas de

---

<sup>33</sup> Subirats, E. *Culturas virtuales, filosofía y cultura contemporánea*, México, Ediciones Coyocán, 2001, p. 10.



concebir la cotidianidad desde una afirmación lúdica de la vida, incluso en las etapas de más retroceso social.

La fotografía y el cine constituyen para Benjamin el ejemplo más claro de lo que podría significar la técnica lúdica. Asume que en la fotografía la reproductibilidad técnica consigue un alto nivel, de tal manera que se aumenta exponencialmente el valor de exhibición de la obra de arte, pero ésta consigue mejorar y aumentar sus posibilidades de expresión al fusionarse con el cine que, mediante el recurso de diversas técnicas como las del montaje y la edición, por ejemplo, adquiere la capacidad de reinventar continuamente a la obra<sup>34</sup>.

Especial énfasis hace Benjamin en el hecho de que la técnica ha contribuido al enriquecimiento de nuestro mundo perceptivo de un modo tal, que puede incluso compararse con el impacto alcanzado por la teoría freudiana en la cotidianidad del hombre. Al ampliar el mundo de los objetos que nos interesan, la cámara nos abre la experiencia al inconsciente visual; con su especificidad permite detenernos en aquello que pasaba inadvertido, posibilita rescatar aquellos datos que han sido reprimidos y que aparecen como un *shok*. Al igual que el psicoanálisis, el cine recobra lo que ha permanecido oculto, lo que constituye los “traumas” de un individuo y que no ha sido capaz de descubrir en la cercanía; por virtud del cine se propicia el extrañamiento, el alejamiento preciso para observar la realidad e identificar los peligros que se advierten en ella.

No obstante, como hacíamos referencia al inicio de este capítulo, al configurarse en la modernidad el modo de producción capitalista, se alteraba y deformaba toda la posibilidad real de superación de la escasez como situación estructural de la civilización humana. También así, Benjamin advierte que el capital, con su tendencia monopólica, se apropia de las innovaciones

---

<sup>34</sup> Sobre la idea de reinventar constantemente a la obra, Bolívar Echeverría señala que una es la obra de arte como la de las vanguardias, cuya técnica de producción y consumo está subsumida sólo “formalmente” al valor para la exhibición o experiencia, y otra la obra de arte en la que esa subsunción pasa a ser “real” y ha llegado a alterar su técnica misma de producción y consumo, y es esa obra cuyo primer esbozo puede estudiarse o encontrarse en el cine revolucionario. En esta última, Benjamin observa lo que, para él, es la posibilidad más prometedora en medio del proceso de metamorfosis radical que vive el arte en su época: que la nueva técnica de producción de bienes en general sea descubierta por una nueva técnica de la producción artística, en particular, por parte de una práctica del arte que esté dirigida centralmente a satisfacer la necesidad puramente mundana o terrenal de una experiencia estética. Benjamin, W., *La obra de arte*, *Op cit*, p. 18.

para la consecución de ganancias y la justificación política de sus acciones, pervirtiendo con ello las potencialidades propias de la técnica lúdica.

Si bien esta técnica artística prometía superar la dimensión aurática de manera total mediante su utilización comercial y política, reintroduce dicho carácter pero esta vez como peligro<sup>35</sup>, y lo hace especialmente de dos maneras: cuando fomenta el culto a la estrella o a la personalidad, y al impulsar el culto al público, de lo cual se ha valido esencialmente el fascismo para ejercer su manipulación ideológica.

La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión. No debe olvidarse, sin embargo, que la valoración política de esta supervisión se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalista. Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él conserve aquella magia de la personalidad- misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil-; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase.<sup>36</sup>

Benjamin piensa que llegó en su tiempo el momento decisivo del arte, que es donde él se vuelve peligroso o modifica lo humano para mejor. En coincidencia total con la cita de Valery que pone como epígrafe en su ensayo<sup>37</sup>, considera que en “la vieja industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales que son el resultado de las conquistas de la técnica moderna con la introducción de la reproducción técnica; afirma que no sólo el material y los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo del arte, tienen que ver de igual manera con las conquistas de la técnica y con una reconfiguración profunda del mundo social. Los cambios de percepción que produce la técnica son sólo una oportunidad; no son tan profundos porque mientras no cambien las relaciones sociales

---

<sup>35</sup> A este respecto resulta interesante el planteamiento de Terry Cochran al referirse al interés de Benjamin por la reproductibilidad técnica y por el film como su manifestación más notable, pues asegura que “está relacionado con el interés histórico principal en el papel social y epistemológico de la cultura, arte y tradición”. Por consiguiente, el ensayo tiene un doble objetivo; por un lado, trata de evaluar las posibilidades sociales que acompañan a las transformaciones técnicas y culturales y, por el otro, condena la manipulación por parte del Estado de estos medios de comunicación y la economía cultural que éstos fomentan, una manipulación dedicada a apaciguar las fuerzas que desatan los medios de comunicación. Cochran, T., *La cultura contra el Estado*, Valencia, Fronesis /Cátedra/Universidad de Valencia, 1996, p. 184.

<sup>36</sup> Benjamin, W., *La obra de arte...*, *Op cit*, p. 74.

<sup>37</sup> Valery, P., “La conquista de la ubicuidad” en *Piezas sobre el arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 131 y 132.

capitalistas y el individuo, el arte no cambiará para mejor. Hay una tensión en el entramado benjaminiano; es una crítica de arte con crítica política.

Lamentablemente, las ventajas que Benjamin percibió en el cine no han sido aprovechadas como tales al servicio de una revolución que jamás se realizó. Más bien, se han aprovechado para lo contrario: “al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva”<sup>38</sup>. Todo parece indicar que la mediación, es decir, el sistema de aparatos, que existe entre los actores, directores y espectadores es ignorado. La visión que nos da el cine constituye una conquista perceptiva valiosa pero que siempre incluye un riesgo: el de sucumbir al peligro de olvidar que el cine es mediático y que, por lo tanto, a través de él se moviliza un discurso que jamás es inofensivo.

Dice Benjamin: “En tanto el hombre, fuerza de trabajo, es mercancía, no necesita trasponerse propiamente en estado de tal. Cuanto más consciente se haga de ese modo de ser que le impone el orden de producción, cuanto más se proletarice, tanto mejor le penetrará el escalofrío de la economía mercantil, tanto menos estará en el caso de sentirse mercancía”<sup>39</sup>. Así se resume la idea de Benjamin, que es muy cercana a Marx; sin embargo, ésta se perdió cuando los productores y los espectadores del cine no reaccionaron como él esperaba.

Con la introducción de la reproducción técnica el arte se transformó radicalmente<sup>40</sup>. La pérdida del contenido aurático de la obra de arte, que es consecuencia contigua de la introducción de la reproducción técnica, propicia que la obra pierda su fundamento místico y “pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva”<sup>41</sup>. Esto clausura la anterior función de la obra de arte al servicio del ritual y su fundamentación se inclina hacia una nueva praxis, “a saber: su fundamentación en la política”<sup>42</sup>. La obra de arte deja de ser contemplada por un

---

<sup>38</sup> Benjamin, W., *La obra...*, *Op cit*, p. 73.

<sup>39</sup> Benjamin, W., “Poesía y capitalismo” en *Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, p. 74.

<sup>40</sup> Al hacer referencia a la transformación que sufrió el arte por la reproducción técnica, Assoun interpreta en Benjamin que “debe seguirse el destino del arte sobre la fama de su necesidad política con la tentación de invertir, de alguna manera, el destino patológico al cual se expone la estandarización”. Assoun, PL., *La escuela de Francfort*, trad. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, México, Publicaciones Cruz O., 1991, pp. 97 y 98.

<sup>41</sup> Benjamin, W., *La obra...* *Op cit*, p. 44.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 51.

individuo en un ritual mágico para ser presentada a una gran cantidad de individuos mediante su masificación.

De esa manera, el cine constituyó la posibilidad de acceso a más gente con un discurso que presentaba una determinada perspectiva que se imponía al espectador por la propia naturaleza del mecanismo mediático.

Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.<sup>43</sup>

Sin embargo, la invisibilidad de la masa, en su calidad de críticos, se perdió para dar paso a una masa que asume la imagen cinematográfica como lo “real”, pasando por alto las ventajas que la segmentación y la edición de imágenes podían significar. La crítica se perdió lamentablemente pues evidenciaba que la obra no era producida de una sola vez, sino siempre dentro de un juego creativo que alertaba sobre la posibilidad de una intervención en la edición, que llevaba implícita una latente manipulación.

Por supuesto, Benjamin se percató de ello al afirmar que el fascismo [...] tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas propiedades. Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.<sup>44</sup>

En la actualidad, la estetización de la política es innegable. Benjamin aseguraba que no había lugar dentro de la reproducción técnica para el elemento de lo “Bello”, pero hoy podemos constatar fácilmente que éste es introducido en las imágenes cinematográficas y televisivas consiguiendo la autoenajenación de la masa a tal punto “que se vuelve capaz de disfrutar

---

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 68.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 96.

estéticamente su propia aniquilación”<sup>45</sup>. De esta manera resurge la importancia de retomar y repensar la parte crítica de los planteamientos benjaminianos.

En una visión contemporánea podemos revisar los planteamientos de Subirats. A este respecto considera que vivimos la última consecuencia de la autoenejenación al afirmar:

El espectáculo tardointustrial ha subvertido todas las normas y todos los órdenes de nuestra realidad social, desde el concepto de poder o de democracia hasta nuestra relación íntima con nuestro cuerpo. Ha transformado nuestra experiencia individual, por una parte, en la variable de una *performance* previamente diseñada y, por otra, a la condición de espectador pasivo de una realidad sentida al mismo tiempo como propia y ajena, y como fascinante y terrible. Tal es la condición de nuestro tiempo. “[...] Las formas de percepción de la realidad y de la interacción comunicativa mediadas por los sistemas de comunicación e información electrónica señalan en una dimensión nueva y diferente. No solamente se trata del empobrecimiento de la experiencia humana o de la desrealización del sujeto. Se trata también de su sustitución por las técnicas y estéticas de producción de la realidad”.<sup>46</sup>

En opinión de Subirats hemos perdido, incluso, la capacidad de percepción de la realidad social de nuestra experiencia individual, que es manipulada desde los medios a través de la técnica de elaboración de la realidad.

Esto lo podemos constatar de manera concreta en películas como *Rocky IV* y *Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*, de Kubrick, son un ejemplo de cómo mediante el cine se puede manipular la opinión en el primer caso y, en el segundo, de cómo se puede poner en cuestión un conflicto político a través de un film. Esto resulta significativo pues revela que los planteamientos de Benjamin conservan validez, especialmente en su dimensión crítica. Todos esos aspectos marcados por él en la recepción desatenta existentes en el cine se multiplican en la televisión. Sólo hay que detenernos un poco en las imágenes que se nos han presentado a partir del 11 de septiembre de 2001 para admitirlo; observamos acriticamente todas esas imágenes, desentendiéndonos de todos los aparatos que median entre la imagen “real” y nosotros. De igual manera, podemos considerar los debates o los discursos de los políticos en los noticieros, etc. La política contemporánea tomó un rumbo completamente distinto al mostrarse ante la cámara; el ciudadano se transforma en un espectador y el discurso

---

<sup>45</sup> *Ibid*, p.28.

<sup>46</sup> Subirats, E., *Culturas Virtuales, Op cit*, pp. 13 y 14.

se realiza a través de la imagen seleccionada que impone una determinada y determinante visión del mundo.

Pese a todo ello, no hay que olvidar que para Benjamin la técnica no es la culpable directa del sometimiento del arte sino la utilización que de ella hace la modernidad capitalista, lo cual constituye un gran aporte de este pensador para evitar la completa aniquilación del arte contemporáneo.

Creemos que el cine puede significar una expresión que enriquezca la experiencia siempre que establezcamos con él una distancia crítica que nos proporcione la posibilidad de percibir un aspecto en el que no se subsume el mundo, sino que, por el contrario, haya una expresión de apertura de sentidos. Gran parte del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte se ocupa de sus reflexiones en torno al cine como el arte más genuino de la época de su reproductibilidad técnica. Realiza todo un examen crítico del nuevo tipo de actuación y el nuevo tipo de recepción que el cine necesita de sus intérpretes y de su público; a éste se adhieren agudas observaciones sobre la técnica de montaje cinematográfico y sobre otros aspectos que a Benjamin le parecen fundamentales en el cine, e incluye una supuesta función psicosocial profiláctica del mismo. Sin embargo, es conveniente señalar que no es propiamente el cine lo que guía sus reflexiones. Su interés estriba especialmente en su calidad experimental, es decir, en que se presenta como adelanto de lo que puede llegar a ser el nuevo arte, aunque también como ejemplo de los extravíos a los que se puede enfrentar si utiliza los nuevos procedimientos técnicos sólo para insistir en la producción de obras que abandonan la afinidad que tienen con la condición profana del arte.

La aniquilación de la experiencia que Benjamin evidenció -entendiendo a ésta no como simple empiría, sino más bien, como lo que configura a lo humano en cuanto tal- puede desde su propuesta, volver a ampliar sus contenidos, y de este modo dejar de concebir lo humano como algo que únicamente está inscrito o configurado en los márgenes del conocimiento, y entender que se define también en lo técnico y, sobre todo, en lo político.

Para concluir este capítulo podríamos decir que en su crítica a la experiencia, Benjamin nos habla de lo complicado que llega a ser para el hombre moderno un acercamiento directo con las cosas del mundo. Entre nosotros y este mundo se han erigido toda una serie de elementos; desde un complejo conjunto conceptual, hasta un sistema moderno de regulaciones propias de los medios masivos de comunicación. Razón por la cual la crisis de la experiencia envuelve la dificultad que tiene el sujeto concreto de disfrutar de un encuentro abierto y no mediado con el mundo que le rodea.

Como respuesta a esta situación donde el orden de experiencia humana pareciera confrontarse y ser anulado por la acumulación de información tecnológica<sup>47</sup>, la acogida de los textos de Benjamin es el acceso a una posibilidad de superación del conflicto técnica-espíritu. En su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, vislumbró que el arte pasa del ritual religioso o de la belleza a una práctica política, a una relación dialéctica capaz de hacer estallar la contemplación y enfrentarse a un constante reto de transformación en las maneras de percibir el mundo. Para Walter Benjamin, la experiencia es algo fundamental. Reflexiona sobre ella a tal punto que la contemplación se convierte en acción de comunicar nuevos sentidos del lenguaje con fuerza suficiente para intervenir en la realidad. Realiza esta transformación desde un lenguaje que cruza por el núcleo mismo de los sucesivos sedimentos de la expresión simbólica humana: mito, religión, razón, arte.

La práctica comunicativa con la que intenta recobrar la experiencia de carácter político y estético se produce gracias a una profunda transformación en la manera en que el público percibe el arte. No se trata simplemente de una generalización de los bienes más exquisitos de las élites, sino de una redención que proviene del pasado y de la fascinación fascista a invertir su papel y a usurpar el lugar de la producción estética. Hay que recordar que los programas de un teatro, un cine o una obra literaria de la revolución contemplaron la idea de que más personas del común escribieran en los periódicos y en las revistas, y se hicieran los protagonistas de las tablas y de las pantallas. Benjamin está comprometido con las

---

<sup>47</sup> El mundo de la tecnología de la información ha cambiado nuestra experiencia del tiempo. Observamos dos cosas: hay una tendencia a informar sobre todos los hechos eliminando las selecciones que conformaban la historia como un tejido unitario progresivo, y que la historia se convierte en un presente cuya última finalidad es su propia reproducción.

consecuencias lógicas que ha de traer el proyecto moderno en tanto implique la unidad entre técnica y humanismo, que traería por consecuencia la liberación de la creatividad humana en diversos grupos sociales y en diversos lugares del mundo. Si bien las cosas no resultaron como él esperaba, sus planteamientos nos abrieron la puerta hacia las posibilidades del arte en el siglo XXI.

Habría que considerar entonces la postura de Suely Rolnik como teórica contemporánea, psicoanalista y profesora de la Universidad Católica de Sao Paulo, para quien el aspecto político de la estética va mas allá de la obra de arte como una esfera separada a la que se limitaba la potencia de creación, pues asegura que se corre el peligro de apartarla de la fuerza de resistencia y limitarla a ser solamente fuente de valor para el capital. Si la estética continúa así, fácilmente sucumbirá a la dinámica actual de la estructura social que pretende secuestrar la invención y la creación al igual que lo hace con los demás niveles de la vida.

La intervención política del arte que propone Rolnik, la estrategia de resistencia de la que aún puede valerse el arte para ella, va por el camino de la irrupción de nuevas formas de experimentar el arte, conquistando con ello otra forma de intervención en el mundo que sea enriquecedor y liberador. Para esta pensadora, decir que la fuerza de invención se encuentra no sólo movilizadora sino celebrada e intensificada en todo el campo social significa decir que el ejercicio de la creación no se encuentra ya confinado al arte como una esfera específica de actividad humana. Esta situación le plantea al arte nuevos problemas y le exige nuevas estrategias. Asegura Rolnik:

Su estrategia consiste en la inserción sutil y precisa en puntos de desgarramiento de la estructura social, en las cuales pulsa una tensión por la presión de una nueva composición de fuerzas que piden paso; se trata de un modo de inserción movilizadora por el deseo de exponerse al otro y correr el riesgo de tal exposición en vez de optar por la garantía de una relación políticamente correcta que confina al otro a una representación y protege la subjetividad de una contaminación afectiva. La "obra" consiste en traer a la existencia tales fuerzas y la tensión que provocan y esto pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia-fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y, coextensivamente, por la activación de la potencia de resistencia. Se inventan "dispositivos espacio temporales de otro estar -junto."<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Rolnik, S., *la crisis de la representación* [www.exargentina.org/\\_txt/krise\\_srolnik\\_ocasovictima\\_es.html](http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html)



Así, en este momento algunas prácticas artísticas parecen ser especialmente efectivas a la hora de enfrentarse a estos problemas. La estrategia del arte se compone de sutiles inserciones en algunos puntos en los que la estructura social se separa, en los que se siente la tensión debido a la presión de una nueva composición de fuerzas que buscan un camino. Es un modo de inserción movido por el deseo de mostrarnos al otro y asumir el riesgo de tal exposición, en lugar de optar por la garantía de una posición políticamente correcta que restringe al otro a una representación y protege la subjetividad de cualquier contagio afectivo. La “obra” consiste en atraer las fuerzas y la tensión que provocan en la existencia, que suponen la conexión del poder de creación con una parte del mundo entendida como energía- materia por el resonante cuerpo del artista, al mismo tiempo que consiste en activar el poder de resistencia.

Sobre la idea de práctica artística, concretamente Suely Rolnik asume que consiste en actualizar sensaciones, producir sentidos, hacerlos comunicables, y que la sensación es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de alteridad del mundo que empujan y llevan al fracaso a las formas vigentes de existencia. Se puede afirmar que actualizar estas fuerzas es socializar las sensaciones que comunican a un colectivo las nuevas composiciones que los afectan, y los conducen a nuevas destrezas políticas.

El artista contemporáneo para Rolnik, amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no sólo de los materiales tradicionalmente utilizados por el arte, sino también de sus procedimientos (escultura, pintura, dibujo, grabado, etc.). Se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo y crea el método apropiado para cada tipo de exploración. Por lo tanto, lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar e inferir en él directamente, se explicita de un modo más contundente la idea de que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo.

El mundo se libera de una mirada que reproduce sus formas constituidas de representación para ofrecerse como campo trabajado por la vida como potencia de variación y, por tanto, en proceso de gestación de nuevas formas. “El arte participa del desciframiento de los signos de estas mutaciones sensibles, inventando formas a través de las cuales tales signos ganan

visibilidad y se hacen carne”<sup>49</sup>. El arte es, por lo tanto, una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo.

Resulta también evidente que el arte no se reduce al objeto que es producto de la práctica estética, sino que es esta práctica como un todo; práctica estética que abraza la vida como potencia de creación en los diferentes medios en que opera, siendo sus productos una dimensión de la obra, y la “no obra”, un condensado de desciframiento de signos que promueve un desplazamiento en el mapa de la realidad. Las estrategias de las prácticas estéticas contemporáneas varían: cada artista elige movilizado por los signos que le piden paso- el medio en que se realizará la obra creando una fórmula singular para descifrarlos, o sea, para traerlos de lo invisible a lo visible.<sup>50</sup>

Suely Rolnik propone, como Benjamin, una nueva teoría de la experiencia que sea comunicable, transmisible y capaz de crear comunidad. Lo importante para ella es la actualización de la experiencia que ofrece el arte, y no tanto el arte como vehículo de conocimiento.

En vista de estas consideraciones que resultan significativas en la reflexión del arte al inicio del siglo XXI, podemos concluir que nos remiten a pensar en una paradoja, aun cuando todo apunta a la extinción del arte en el mundo globalizado. Es precisamente en sus puntos de quiebre donde las posibilidades reales de permanencia y acción política se vuelven más evidentes, evitando con ello caer en un pesimismo como le sucedió a Benjamin.

---

<sup>49</sup> Rolnik, S., *¿El arte cura?*. [www.macba.es/uploads/20060531/QP\\_02\\_Rolnik.pdf](http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf)

<sup>50</sup> *Ibid.*

CAPITULO II  
 DESTELLOS DEL PASADO: DE LA REDUCCIÓN DE LO ARTÍSTICO A LA INDUSTRIA DE  
 LA CULTURA EN  
 THEODOR W. ADORNO

Para aproximarse a los planteamientos de Theodor W. Adorno es necesario tener en cuenta el marco filosófico en que se instalan las categorías de su estética. Este marco es el de la filosofía de la historia y el diagnóstico crítico y pesimista<sup>1</sup> de la cultura moderna, manifiesto ya en la obra *Dialéctica de la Ilustración*, realizada en colaboración con Max Horkheimer, en la que se pone de manifiesto la expansión violenta de la razón formalizadora e instrumental.

El proceso de desarrollo de la ilustración es comprendido por Adorno y Horkheimer como el desarrollo de formas de pensamiento, de formas culturales y sociales que custodian la tendencia a la alienación de todo aquello que es heterogéneo y diferente, para subsumirlo a leyes, categorías y principios abstractos de equivalencia e intercambio. Con ello se destruye la diferencia y lo individual, fundamentalmente de los individuos autónomos; esto es parte del proceso de racionalización y cosificación que para ellos constituye la historia moderna hasta el siglo XX.

Adorno y Horkheimer intentan comprender la paradoja de la ilustración, civilización que pretendía liberar a los hombres de la servidumbre de la naturaleza y de la dominación política a través de la ciencia y la técnica, y que prometía la felicidad terrenal por la vía del progreso.

---

<sup>1</sup> Constantemente se atribuye el calificativo de pesimista a la obra de Adorno, como interpretación del sentido de la misma, pero este no es un calificativo político por sí mismo, ya que si miramos con cuidado, más bien parece moralizar y estetizar la política. Al adjudicarle a los planteamientos de *Dialéctica de la ilustración* y especialmente al texto *Industria cultural* el calificativo de pesimista porque pone de manifiesto que el estado de cosas es el peor posible y está condenado al fracaso, lo que se consigue es fortalecer la postura de la Industria cultural. Sin embargo, siendo justos con Adorno, habría que considerar que su pesimismo constituye una manifestación política cuando se entiende que va seguido de la búsqueda de posibles soluciones, es decir, cuando se asume que en el daño está lo que salva.

El pesimismo es la creencia general que el estado de cosas, en alguna parte del mundo o en su totalidad, es el peor posible. El término comienza a ser usado en Inglaterra a principios del XIX como antítesis del optimismo. La tesis del pesimismo podría, por lo tanto, ser expresada como la inversión de la del optimismo, con la afirmación de que nuestro mundo es el peor de los mundos posibles. Pero expresado en esta forma, el pesimismo es toda una metafísica, y sólo se podría hablar de pesimismo con respecto a la filosofía de Schopenhauer y de sus discípulos. Aunque también se hablará de pesimismo en un sentido más limitado y parcial.

Es la misma civilización que propició la mercantilización de la vida, la destrucción de la naturaleza y, en el terreno político, el despotismo, así como la política de algunas monarquías absolutas del siglo XVIII inspiradas en las ideas de la ilustración y su expresión en el despotismo estalinista, caracterizado por el imperio de la burocracia, el recurso arbitrario a la represión de las masas, un desproporcionado culto a la personalidad y la ejecución de los enemigos políticos.

Así pues, los autores pretenden dar cuenta de por qué la promesa ilustrada de la emancipación en lugar de cumplirse se transforma en un nuevo estadio de barbarie, es decir, por qué el progreso se había convertido en regresión. Ellos pretendían lo que ya Benjamin había intentado realizar: forjar un concepto nuevo de historia que no únicamente pudiera dar cuenta de la realidad de su momento, sino que tuviera valor de prognosis.

La razón formal se encuentra sometida para Adorno y Horkheimer por el principio de no contradicción y concierne a las condiciones esenciales de todo pensamiento conceptual, pero no a las del arte y la literatura, y así se convierte en principio potencial de un tipo de racionalidad alternativo.

Por otro lado, la racionalidad instrumental es para ellos la racionalidad con propensión a la cosificación de todo, en cuanto convierte cualquier elemento de un proceso natural o social en objeto de manipulación y control. Las expresiones más características de esta forma de razón que pretende la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios y se muestra perturbada e irracional respecto a los fines, se encuentran en la técnica, en la economía y en la burocracia estatal, principalmente. También cabe señalar que para Adorno y Horkheimer las formas artísticas que no se circunscriben a ninguna función o encomienda social específica representan un poder de resistencia contra la cosificación dominante.

Esta forma de racionalidad tiene para ellos sus orígenes desde la antigua Grecia y está presente en la mitología misma; es entendida como la unión de racionalidad formal y de racionalidad instrumental. El diagnóstico que se hace en la *Dialéctica de la Ilustración* va hasta la prehistoria de la razón y el pensamiento conceptual. La tesis central del libro dice que el mito es ya ilustración; la ilustración se torna en mitología, y hay que entenderla como una defensa

contra las fuerzas que se dirigen a la liquidación de lo individual y heterogéneo a favor del dominio de lo general y abstracto.

El primer ensayo, que constituye la base teórica de los siguientes, trata de esclarecer la mezcla de racionalidad y realidad social, así como la mezcla, inseparable de la anterior, de naturaleza y dominio de la naturaleza. La crítica que en él se hace a la Ilustración tiene por objeto preparar un concepto positivo de ésta que lo libere de su cautividad en el ciego dominio.

En términos generales, el primer ensayo podría resumirse, en su momento crítico, en dos tesis: el mito es ya ilustración; la Ilustración recae en mitología. Ambas tesis son verificadas en los dos *excursus* sobre objetos concretos específicos. El primero estudia la dialéctica de mito e Ilustración en la Odissea como uno de los más tempranos documentos representativos de la civilización burguesa occidental. En su centro se hallan los conceptos de sacrificio y de renuncia, en los cuales se revela tanto la diferencia como la unidad de naturaleza mítica y dominio ilustrado de la naturaleza. El segundo *excursus* se ocupa de Kant, Sade y Nietzsche, inflexibles ejecutores de la Ilustración, y en él se muestra cómo el dominio de todo lo natural bajo el sujeto dueño de sí mismo culmina justamente en el dominio de la ciega objetividad, es decir, de la naturaleza. Esta tendencia nivela todas las contradicciones del pensamiento burgués, comenzando por lo que existe entre rigorismo moral y absoluta amoralidad.<sup>2</sup>

La principal víctima de todo este proceso es la naturaleza<sup>3</sup>, incluida la naturaleza humana que es reprimida en la subjetividad moderna: “El medio es convertido en fetiche: y como tal absorbe el placer”<sup>4</sup>. La naturaleza no conoce realmente el placer, no va más allá de la satisfacción de la necesidad, todo placer es social, tanto en los afectos no sublimados como en los sublimados; el placer procede de la alienación. Más adelante agregan Adorno y Horkheimer al referirse a la oposición naturaleza cultura: “Los amos introducen el placer como racional, como tributo a la naturaleza no del todo domada; tratan para sí mismos de neutralizarlo y, al mismo tiempo, de conservarlo en la cultura superior, y para los sometidos procuran dosificarlo donde no puede ser enteramente negado”<sup>5</sup>, de ahí la sexualidad misma convertida en fetiche, pues se halla dominada por la cultura.

Por lo que respecta al arte, la oposición entre naturaleza y cultura generó problemas en el romanticismo, es decir, la literatura pensó e imaginó esa oposición antagónica. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la novela Frankenstein que, en cierta forma, es una alegoría de la

<sup>2</sup> Horkheimer, M., Adorno, TW., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introd. y trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2001, pp. 55 y 56.

<sup>3</sup> Sobre este punto en *Dialéctica de la ilustración* señala Samuel Arriarán que “lo que llama la atención en este texto es que el conflicto que genera este proceso no es una contradicción de clases sino algo así como el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza”. Arriarán, S., *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2000, p. 33.

<sup>4</sup> Horkheimer, M., *Op cit*, p. 150.

<sup>5</sup> *Ibid* p. 151

perversión que puede traer el desarrollo científico concebido y descrito durante las fases tempranas de la revolución industrial, una época de cambios dramáticos. Detrás de los experimentos de Víctor Frankenstein está la búsqueda del poder divino: qué mayor poder que el acto de creación de la vida. Así, el total desprecio que muestra Frankenstein por la naturaleza puede ser considerado como símbolo de la fuerza imperiosa que desata el permisivo capitalismo naciente que no respeta la dignidad básica del ser humano. Adorno trata de resolver dialécticamente esa oposición en términos modernos. Para él, en una sociedad donde las relaciones de los hombres con la naturaleza y de los hombres entre ellos están atadas en su raíz por el sometimiento de la naturaleza y el predominio de la ideología, todo se vuelve falso<sup>6</sup>, una mentira. Adorno observa que en las sociedades modernas todo lo que motiva es el deseo de posesión que continuamente, y a través del progreso científico y técnico, se reorganiza y es controlado perfectamente en el mundo administrado por la Industria cultural.

Adorno inventó el término “Industria cultural” con el que define la explotación sistemática y programada de los “bienes culturales” con fines comerciales. Los medios masivos de comunicación constantemente elaboran elementos culturales siguiendo pautas de rendimiento, de estandarización y división del trabajo fieles a las que utiliza el capitalismo. De esta manera, la industria cultural refleja las mismas relaciones y las mismas desilusiones que el mundo industrial de las sociedades modernas, sólo que con una diferencia específica, la de su complicidad con la ideología dominante. Su cometido es homogeneizar y pacificar los posibles conflictos, especialmente aquellos que podrían originarse en los núcleos culturales. Así, el arte se inserta de manera continua en la esfera de la industria capitalista. Las obras pierden su antigua condición para obtener la de mercancías limitadas a la ley de la oferta y la demanda, se agrega el arte al ciclo de la producción y al consumo, y con ello no sólo se le vulgariza y desacraliza, sino que en él se suprime cualquier oposición frente al poder artístico cultural y tradicional que está siendo subtendido por el poder sin más. El mundo de la cosificación y la recuperación gobierna de manera inevitable, estableciendo un lugar fuertemente cerrado en el cual todos los intentos de liberación están condenados al fracaso.

---

<sup>6</sup> Jiménez, M., *Adorno, TW, Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977, p. 75.

Para Adorno, la pérdida del carácter artístico es consecuencia del gusto por lo palpable. En este punto considera lo que constituía el arte en otra época, es decir, la expresión del abismo que separaba de la realidad, testigo de la decisión social del trabajo, donde poseía por lo menos la ventaja de evitar la falsa reconciliación que representa la supresión de la distancia entre el objeto estético y el contemplador.

Podría decirse que el arte debe llegar a ser “palpable”, accesible al aficionado, quien ya no lo percibe como expresión de una vida mejor, diferente de la que soporta. Aunque se reconozca que, en rigor, no es susceptible de consumo y que la obra de arte jamás tendrá valor de uso, el arte es al aficionado como el producto de lujo al consumidor: “El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención, sino su mismo principio”<sup>7</sup>.

Esto se observa en sociedades de abundancia en las que la elaboración de productos ya no es solamente la satisfacción de necesidades vitales; ahí se puede entender el producto artístico como algo superfluo y, podría pensarse, como mercancía de lujo.

Pero con la accesibilidad a bajo precio de los productos de lujo en serie y su complemento, la confusión universal va abriéndose paso una transformación en el carácter de mercancía del arte mismo. Lo nuevo no es él mismo; la fascinación de la novedad radica en el hecho de que él se reconozca hoy expresamente y de que el arte reniegue de su propia autonomía, colocándose con orgullo entre los bienes de consumo.<sup>8</sup>

Se afirma el arte y, sobre todo, el arte moderno como promesa de consumo, aunque en realidad no se le “consume”. Adorno está considerando aquí con Benjamin un regreso a la contemplación, a un fetichismo. Observa que la relación del aficionado con el objeto artístico se ve totalmente trastornada. El “consumidor” de la obra puede proyectar como le plazca sus sentimientos, sus inconciencias miméticas sobre el producto que se le ofrece. Advierte que en otro tiempo el hombre que miraba, leía o escuchaba una obra de arte se olvidaba de sí mismo o se mantenía indiferente; en cambio, el arte producido en el momento de su crítica, el arte del

---

<sup>7</sup> Horkheimer, M., *Op cit*, p. 203.

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 201 y 202.

siglo XX, lo encuentra sujeto al deseo pequeñoburgués que está en espera de que la obra le aporte algo. De esta manera, la obra se convierte en la “cosa” que satisface ese deseo y se le percibe como necesidad, y en cuanto responde a esa necesidad social se convierte en una empresa manejada por la ganancia doblemente rentable, ya que, por un lado, mantiene el status quo, y al mismo tiempo y por otro lado, satisface la necesidad eternamente recreada y condicionada en el consumidor que, incluso, ha perdido la conciencia de que dentro de la falsa totalidad no puede existir su plena satisfacción.

El principio de la estética idealista, finalidad sin fin, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado. Finalmente, en la exigencia de distracción y relajación el fin ha devorado el reino de la inutilidad. Pero, en la medida de la pretensión de utilización y explotación del arte se va haciendo total, empieza a delinarse un desplazamiento de la estructura económica interna de las mercancías culturales. La utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil.<sup>9</sup>

Puede apreciarse la aguda crítica realizada por Adorno sobre el arte como mercancía que denuncia una situación angustiosa para su interpretación; es una especie de denuncia sobre la situación del arte manipulado por la industria cultural.

Marx realizó estudios sobre la base de la producción material de bienes, pero no aplicó el concepto de fetichismo de la mercancía al análisis de la cultura<sup>10</sup>. Esto se observa claramente

---

<sup>9</sup> *Ibid*, pp. 202 y 203.

<sup>10</sup> Karl Marx en *El capital* realiza el análisis de la mercancía y su fetiche; es una abstracción de las relaciones de los hombres, que es una relación entre cosas. El análisis de Marx, que es originario de la economía política, llega al ámbito de la filosofía. La mercancía y su fetiche es una especie de mónada del capitalismo. Marx se pregunta: ¿de dónde viene esa dimensión metafísica que domina el trabajo de los hombres y sus productos? La mercancía no es una mera cosa, no es aquello que aparenta ser. Esto es afirmado por Marx cuando dice que: “A simple vista parece como si las mercancías fueran objetos simples y triviales pero, analizándolos con cuidado, vemos que son objetos muy intencionados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos”. Ese procedimiento no es propio del valor de uso en la distinción de los productos para la satisfacción de la necesidad de los hombres. Esa adherencia es propia de la forma mercancía misma, en el momento en que el trabajo humano, que es alienado, es dado a la sociedad como mercancía en el valor de cambio. La transformación del producto social en una cosa metafísica es el fetiche de la mercancía. La mercancía surge como resultado de las relaciones objetivas de producción y, en la economía capitalista, llega al estatuto de mediación entre los productores; ella refracta la relación social de los hombres como una relación de objetos, o mejor dicho, como una relación objetiva entre cosas. Marx apunta que “el carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente en que proyectan los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo”. La mercancía sólo alcanza al fetiche gracias a la forma en como es producida, o sea, en el trabajo alienado. La racionalidad del proceso de producción provoca la fragmentación, y el trabajo es sólo una parte de esa maquinaria, un objeto como otro cualquiera. Después de producida y dada a la sociedad, la mercancía retiene una unidad de significación que no se encuentra más en el hombre o en la relación de producción; ella es la síntesis del capitalismo, de la propiedad privada y del trabajo alienado; es el resultado y el



en Adorno: su objetivo es analizar las diferencias entre mercancías dadas para la satisfacción de las necesidades físicas y las que satisfacen necesidades, artísticas y culturales, destinadas a la intuición, a la imaginación y a la sensibilidad.

Como hemos visto, en la noción de Industria Cultural de Adorno destaca el consumo como determinante en la producción de los bienes culturales. Para él, la cultura es sometida por la forma industrial de producción de bienes materiales; el trabajo y los productos culturales son mercancías y síntesis de relaciones sociales, incluso, puede decirse que el acto de mirar una obra de arte es el momento final de un proceso cosificado. Mientras tanto, la cosificación original alcanza al destinatario; el consumidor experimenta y prueba la sensibilidad por medio del mercado y de sus productos, pero hay límites entre el consumidor y el mercado, como la renta y la estructura de distribución de los productos, el gusto, los valores y los hábitos que son impuestos por la Industria Cultural. El sujeto realiza su placer estético a partir de los objetos. La cosificación está presente también en el momento final de la cadena, es decir, en su destino. El sujeto es un nuevo objeto en esta cadena; él no va al encuentro de sí mismo, más bien, va al encuentro de los productos. Es evidente la anulación de los sujetos, tanto de los sujetos-operarios, que son pura fuerza de trabajo, como del sujeto-destinatario, que es sólo un consumidor. La fragmentación es plena; ella nace en la fabricación de los productos y termina en un sujeto-objeto de la industria de la cultura. Unos pocos especialistas producen, otros no especialistas consumen y la relación entre ellos está en el ámbito de la producción de mercancías.

El valor de cambio, el lucro y los negocios se posesionan del arte; no hay espacio para la manifestación del juicio estético. El arte es, para Adorno, objeto de diversión, de ocio. El proceso industrial de la cultura quiere la naturalización de la cosificación, y los negocios y el lucro son principios de la industria cultural. El concepto de cosificación es aplicado con radicalidad por Adorno en el análisis de la cultura industrial. El valor de cambio obscurece el

---

objetivo de la relación social. La relación social de los hombres llega a una forma racional y abstracta en la mercancía; es una abstracción a pesar de que nace concretamente de la producción. Marx, C., *El capital. Crítica de la economía política*, Tomo I, trad. Wenceslao Roces, México, FCE, 1999, pp. 36 y 37.

valor de uso que podría ser entendido como el producto hecho para la reflexión. En suma, la cultura en su totalidad se tornó mercancía:

Todo es percibido sólo bajo el aspecto en que puede servir para alguna otra cosa, por vaga que sea la idea de ésta. Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por el hecho de ser algo en sí mismo. El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que ellos confunden con la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que son capaces de disfrutar.<sup>11</sup>

Así pues, la fetichización, afirmaba Adorno a la manera marxista, no era solamente una categoría psicológica, como parece entenderla Benjamin, sino la estructura básica de la mercancía, una categoría económica enraizada en el carácter de artículo de consumo de una sociedad dominada más bien por el intercambio que por el valor funcional. Como señala Martín Jay, Adorno consideraba que como la música había sido invadida por la razón capitalista, su fetichización era casi total. En el nivel de la producción esto se reflejaba en su enfoque excesivo sobre los arreglos antes que sobre la composición, en la introducción frecuente de efectos colorista y en la resurrección nostálgica de estilos musicales pasados de moda por su valor evocativo. En el nivel de la recepción de la música, se manifestaba en el énfasis sobre las estrellas, tanto en la música clásica como en la popular<sup>12</sup>.

En la Industria Cultural la técnica se instala en el medio del placer y del entretenimiento a favor de la opresión, la aniquilación de la subjetividad y la autonomía individual, constituyendo así la forma de dominación más perfecta. Para Adorno, en *Dialéctica de la ilustración*, el cine, la radio, la televisión (en ese momento incipiente), la música ligera y el jazz tienen un encargo esencialmente represor e incitador de la conformidad y la sumisión del individuo frente al orden existente. “No en vano se originó el sistema de la industria cultural en los países industrializados más liberales, lo mismo que ha sido en ellos donde han triunfado todos sus medios característicos, el cine, la radio, el jazz y las revistas ilustradas”<sup>13</sup>.

En la descalificación que Adorno hizo del jazz ubicamos un ejemplo claro del significado de su crítica cultural. Utilizando argumentos técnico-musicales y combinándolos con argumentos

<sup>11</sup> Horkheimer, M., *Op. cit.*, p. 203

<sup>12</sup> Jay, M., *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Francfort y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. Juan Carlos Curutchet, Buenos Aires, Taurus, 1991, p. 311.

<sup>13</sup> Horkheimer, M., *Op. cit.*, pp, 176 y 177.

provenientes del psicoanálisis y la sociología, niega en el jazz toda posibilidad de liberación de la fantasía cultural, de innovación de formas de percepción y de expresión de la naturaleza reprimida. Contrariamente, considera que constituye una reacción e inducción al conformismo.

Para Adorno, el jazz es una forma de mercancía de consumo cultural cuyas funciones son la domesticación de la subjetividad rebelde, el entrenamiento en la docilidad a través de un supuesto frenesí y la extirpación de toda fuerza verdaderamente explosiva. Fenómenos como el jazz traen, además, la presunta cancelación de la diferencia entre un arte autónomo superior y un arte comercial.

Adorno expresó en una conferencia de los años sesenta que en sus apuntes iniciales de *Dialéctica de la ilustración* había empleado la expresión “cultura de masas”, pero que la había suplido para evitar que se entendiera como una cultura surgida directamente de las masas de manera espontánea. Contrariamente, consideraba que la Industria Cultural era una disposición ideológica creada desde dentro que frena a los individuos de juzgar y decir por sí mismos, impidiendo la formación de hombres libres.

La Industria Cultural se entiende así como un solo aparato ajustado desde dentro a partir de su propio mecanismo, sin voluntad de personas, aunque desde luego existe la voluntad dictatorial del capital. La finalidad de la Industria cultural es martillar en todos los cerebros la idea “no puedes crear”. “El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento), sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada”<sup>14</sup>.

El mensaje de la Industria Cultural es mostrar al ser del capital en supremacía, es decir, este mensaje revela el poder y dominio del capital el cual se erige como el único responsable de la función creativa en el todo social, persuadiendo a los hombres de que todo está suministrado y por tanto no existe la necesidad de preocuparse por intentar nuevas formas. Se trata de un

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 181

engaño, como señala Adorno, que se manifiesta a través de la técnica, convirtiendo así a los hombres en esclavos impedidos de ejercer en libertad su capacidad creativa.

Hay que estar, pues, muy atentos a los planteamientos de Adorno en *Dialéctica de la ilustración y Mínima Moralia*, puesto que en estos dos escritos no sólo cuestiona la industria del arte, es decir, el hecho de que se produzca arte con referencia al mercado. Adorno sobre todo crítica la seducción existente de toda la experiencia, entendiendo como seducción un engaño con arte y maña, como un persuadir suavemente para algo malo. Ya que señala la producción de un gusto que genera la necesidad de obras de arte y la sustitución del sujeto por el capital, lo que critica, en suma, es la acción de la Industria Cultural que produce al propio productor-consumidor y la seducción de la cultura, patrimonio del espíritu. Esto es lo dañado, dirá Adorno en *Mínima Moralia*. Estamos inmersos en el gusto estético impuesto por la industria; ya no hay experiencia, ésta ha sucumbido, con ello asume los planteamientos de Benjamin.

Es importante considerar que Adorno y Benjamin polemizan sobre la noción del gran arte y su relación con la Industria Cultural. Este último autor se introduce en la problemática en forma indirecta, desde una perspectiva particular, especialmente a través de dos textos importantes: *Pequeña historia de la fotografía (1932)* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)*. El segundo texto hace referencia a las consecuencias producidas por el encuentro entre la obra de arte y las posibilidades ilimitadas de su reproducción técnica, bajo la denominación “reproducción técnica”, y aquí Benjamin considera principalmente, aunque no únicamente, dos ejemplos: la fotografía y el cine. Su objetivo es el de señalar que con esto se produce una transformación histórica en el arte y un cambio de función de la propia obra, que distanciada de su finalidad de servir al culto y del aura que le concedía su condición de obra única, empieza a servir, por mediación de la tecnología y bajo la forma de reproducción masiva, a fines de otra índole relacionados con la política y los movimientos sociales de masas que se despliegan en el contexto de las transformaciones que se generan en el modo de producción. Benjamin tiene en cuenta los trastornos sobrevenidos en Europa como consecuencia de los enfrentamientos de clase y sus efectos políticos que se tradujeron en la revolución rusa y el advenimiento del fascismo en Italia y Alemania. La utilización del arte y

la cultura es reforzada por el uso de la tecnología para fines políticos de agitación y propaganda, como ya veíamos en el capítulo anterior. Constituyen para él una confirmación de sus premoniciones en relación a la obra de arte.

En 1944 Adorno habla sobre los efectos sociales que se producen como consecuencia del encuentro entre cultura, tecnología e industria en el marco establecido por el dominio del capital monopolista y sus manifestaciones políticas; la cuestión está allí inmersa pero no en primer lugar. Sin duda, Adorno tiene en consideración los fascismos de Italia y Alemania y la utilización que éstos hacen de los referentes simbólicos, incluida la “estetización” de la política, pero también incorpora a su análisis el impacto que tiene sobre la sociedad el control cada vez mayor de la cultura por la industria y el mundo de los negocios en los países capitalistas no totalitarios como Estados Unidos en primer lugar (no hay que olvidar que Adorno radica en este país desde 1938). Así, en el contexto del control de toda la cultura por el mercado la situación de la obra no es más que un caso particular, pero muy claro e ilustrativo. En el escrito sobre Industria cultural se hace frecuente referencia al destino de la obra de arte en la nueva realidad. Para Adorno, la estructura de la obra se transformó; esa obra que viene de la modernidad, “el gran arte”, se perdió para dar paso a otra cosa, otra noción de experiencia artística se plantea. Observa el fin del arte aurático que parte de la modernidad; puede observarse una cierta mirada nostálgica de Adorno que se da cuenta de que no hay ya qué hacer. Afirma que los modos de hacer arte del siglo XIX ya no se producen. En aquella época el artista se preocupaba por producir desde el “fondo del alma”, lo que implicaba volcar en la obra sentimientos, emociones y experiencias que pudieran transmitirse al espectador para hacerlo participe de una experiencia estética. Pero esa capacidad, función u oficio del artista es desplazada por la Industria Cultural mediante la técnica. Observa que las máquinas son capaces de producir obras que hacen llorar y que, por lo tanto, suplen la antigua función del artista.

Para Adorno, el término “expresión” se vuelve polémico; ya no es de índole subjetiva, o como tradicionalmente se entendía, que dependía de la experiencia estética y de sus numerosas variaciones. Esta consideración ligaba a la expresión con la imaginación. En Vico, Herder y, en general, en los autores románticos, y desde cierta lectura, incluye también la visión contemporánea sobre la relación de la expresión con la intuición; algunos autores han

declarado que intuición y expresión son lo mismo, y en esta consideración destaca Benedetto Croce al afirmar que en el arte no hay propiamente sentimientos, sino que es la expresión de los sentimientos<sup>15</sup> (o, si se quiere, los sentimientos en tanto que son expresados). Las discusiones sobre el significado de expresión en estética se han relacionado a veces con el problema de la expresión de las emociones.

Pero para Adorno, la expresión ya no es de ese tipo, ya no es expresión de sentimientos ni de imaginación, sino más bien la expresión de la Industria Cultural que absorbe, incluso, la expresión del espíritu del propio artista. Todo canto está cantando la misma canción, la del poder del capital. Adorno, en cierto modo, estaría hablando de la muerte del arte, y más precisamente de la expresión del arte y del artista en tanto que ya no produce la misma experiencia de otro tiempo. Se puede observar aquí una cierta cercanía con Hegel, para quien el arte murió, se acabó, caducó como figura privada del espíritu. El espíritu hablaba por el arte pero lo abandonó, pues pasó a expresarse en la filosofía. Para Hegel, la muerte del arte no quiere decir que dejaran de hacerse canciones, cuadros, esculturas, etc., se trata más bien de entender que estas obras ya no tienen la jerarquía del espíritu y el arte añora su propia función. Se puede decir que el arte tiene una añoranza de sí mismo, una añoranza de su papel en la historia del espíritu.

Benjamin había ya denunciado la pérdida de expresión subjetiva del arte en la modernidad mediante la intervención de la técnica, y había enunciado las posibilidades de la obra en esa nueva circunstancia, pero Adorno no comparte esa opinión.

Para Adorno, la solución al problema radica en la reivindicación del arte. Existe una carta enviada desde Londres de Marzo de 1936 a propósito de *La obra de arte en la época de su*

---

<sup>15</sup> Croce asume la teoría de la intuición como alegoría de la idea, asume la teoría de la intuición como símbolo, porque en el símbolo la idea no vive por sí sola pensable separadamente de la representación simbólica, ni esta vive tampoco por sí misma representable de modo vivo sin la idea simbolizada. La idea se disuelve completamente en la representación y en esta medida ya no puede aprenderse como tal la idea, porque ya no es idea sino solamente el signo del principio de unidad de la imagen artística ¿Cuál es el principio de esa unidad de la imagen artística, para Croce? Para él “Lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento (...) No es la idea, sino el sentimiento, lo que presenta al arte la aérea ligereza del símbolo” Croce, B., *Breviario de estética*, trad. del italiano por José Sánchez Roja, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p.34.

*reproductibilidad técnica* en la que Adorno dirige a Benjamin una cordial crítica motivada por que en su opinión desconoce las posibilidades liberadoras de la obra de arte autónoma en la época de la técnica. Adorno empieza por dejar en claro que las diferencias se producen en el contexto de una “base común”. Se refiere al tema del destino de la obra de arte: “Usted sabe que el objeto “liquidación del arte” está desde hace muchos años detrás de mis ensayos estéticos, y que el énfasis con que defiendo, sobre todo en cuanto a la música, el primado de la tecnología ha de entenderse precisamente en este sentido y en el de la Segunda Técnica de usted. No me sorprende que encontremos aquí expresamente una base común”. Adorno ve surgir la diferencia cuando entiende que Benjamin descalifica la obra de arte autónoma por cuanto ésta ha perdido el aura que mantenía mientras conservara su función de culto: “Me parece arriesgado (...) que usted traslade ahora sin más el concepto de aura mágica a la obra de arte autónoma, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria”. Y más adelante agrega: “... me parece que el centro de la obra de arte autónoma no está en la parte mítica sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad” Luego: “Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es en la obra de arte autónoma misma; pasa de largo por la experiencia elemental, evidente para mí de forma cotidiana en la propia experiencia musical, de que precisamente la consecuencia extrema en el seguimiento de la ley tecnológica del arte autónomo lo cambia, y en lugar de la tabuización y fetichización lo aproxima al estado de la libertad, de lo concientemente fabricable, de lo hacedero<sup>16</sup>. Dejemos hasta aquí por el momento las citas de esta esclarecedora carta y más adelante volveremos sobre ella. Lo importante ahora es que se nos muestra la postura de Adorno en la polémica con Benjamin respecto a su concepto de autonomía del arte.

La noción de autonomía del arte ha querido decir distintas cosas a lo largo de los trabajos de distintos autores, pero, por lo general, se refiere a que las prácticas artísticas dejan de tener su finalidad fuera de sí mismas, es decir, dejan de servir por ejemplo a la religión, y se concentran en su propia esfera de experiencia. Esto es lo que se entiende por autonomía. Es necesario precisar este concepto a partir de la visión de nuestros dos pensadores:

---

<sup>16</sup> Adorno, TW., *Sobre Walter Benjamin, recensiones, artículos y cartas*, trad. Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 1995, p. 138.

En Benjamin, la autonomía del arte se entiende como autonomización del ritual. Por su parte, el aura es para él la manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar. El aura se distingue de la autenticidad de una pieza artística, que es lo que constituye el aquí y ahora del original, y que jamás será reproducible. El aura tiene que ver con la tradición, y la caída del aura con la liquidación de la tradición. El modo aurático de existencia de las obras de arte está ligado a la función ritual y a la tradición. La definición de aura, como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar), representa la formulación del valor cultural de la obra en categorías de percepción espacio-temporal. La autonomización del arte y la reproductibilidad técnica la emancipan de aquella función, y de ese modo se produce la pérdida del aura. Con ello, frente al valor cultural que tenían las obras auráticas, pasan a predominar en ellas el valor exhibitivo y su valor de cambio.

Por su parte, Adorno es el teórico de la autonomía del arte, y probablemente esa sea la categoría fundamental de su estética. Postula una autonomía para el arte en el sentido de no dependencia de cánones preestablecidos, de delimitaciones sociales, de condicionamientos políticos y emancipada de los límites de la razón, por lo cual se le asigna un papel liberador dentro de la sociedad, y es liberador porque puede producir otro tipo de humanidad.

Adorno, sin embargo, no cree en las posibilidades políticas del arte moderno a través de la técnica (masificación de la recepción, público experto, etc.), como creía Benjamin, y esto se explica en su consideración de que el arte debe contender con el momento histórico de su tiempo (lo que implica por supuesto trascenderlo), y no inscribirse en él. Esto último sería lo que para Adorno estaría proponiendo Benjamin: una inscripción del arte en un momento histórico técnico determinado, que conduciría a la liquidación de su autonomía.

Esta concepción de lo que debe ser la autonomía del arte le permite a Adorno confiar en su potencial emancipatorio en la esfera del espíritu más que en la de la política.

El arte, como indica Adorno en *Teoría Estética*, es algo social, sobre todo por su distinción de la sociedad, diferencia que adquiere sólo cuando se torna autónomo. Al consolidar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo



socialmente provechoso, la obra de arte parece estar criticando a la sociedad más que contribuyendo a ella en su mera existencia.

En su momento, Adorno advierte que todo apunta a la pérdida del arte por la Industria Cultural mediante la técnica, sin embargo, paradójicamente es el mismo avance tecnológico en su desarrollo quien le abre la puerta. Adorno proyecta los destellos del pasado de la obra de arte para propiciar su permanencia y acción política.

En Adorno la expresión del arte y del artista murió, pero para dar nacimiento a otra expresión que es la tarea del arte y del artista, es una tarea revolucionaria que consiste en romper con la tarea que le impuso la modernidad. Ya no se sostiene el modo de producir del siglo XIX, ya corresponde a otro tiempo y, por tanto, ya no es lícito repetir las obras del pasado. Ya no más imágenes del mundo de lo existente, que sería el siglo XIX, sino criticar ahora al sujeto, al artista como represor de pulsiones, hacer que tenga conciencia de alienación y, en este sentido, el arte debe expresar lo que está siendo anulado. Saltar ahora por encima de la materia prima que le proporciona el sistema.

Si bien es fundamental en *Dialéctica de la ilustración* y en *Mínima Moralia* el aspecto de reconocimiento de lo dañado, de lo herido, por el sistema social, lo es más aún, la función “desenajenante” planteada por el pensador en sus últimas obras: *Dialéctica negativa* y *Teoría Estética*. En ellas destaca que el único resquicio posible es el arte y la vanguardia filosófica: los únicos que pueden resistirse a la enajenación total son los artistas y los intelectuales. Esa visión acompañará al filósofo hasta el final de su obra.

Es comprensible que no se establezca una afinidad total entre los planteamientos de Benjamin y Adorno respecto al diagnóstico que se puede hacer sobre el destino de la obra de arte en la época del capitalismo tardío y el alto desarrollo de la Industria Cultural; hay que considerar que Benjamin murió demasiado pronto como para llegar a conocer el fenómeno de la cultura de masas en su período de mayor difusión.

Resulta muy interesante destacar que Adorno reprochó a Benjamin el no haberse percatado del velado mecanismo de dominación que ejerce la Industria Cultural. “El concepto de técnica en la industria cultural sólo es idéntico de nombre a la técnica de la obra de arte. En esta última, la técnica se preocupa por la organización interna del propio objeto, por su lógica interna. En cambio, la técnica de la Industria de la Cultura es, desde el principio, una técnica de producción y reproducción mecánica y, por tanto, siempre permanece exterior a su objeto”<sup>17</sup>.

Puede decirse que para Adorno Benjamin peca de utópico al considerar que el arte se ha incorporado a un proceso de autotransformación esencial que le proporcionará la posibilidad de replantearse. Benjamin, en sus obras de 1932 y 1936, había realizado un emotivo adiós a la obra de arte aurática, no obstante, esto le permitía vislumbrar el advenimiento de una excelente situación para el arte. Suponía un siglo XX comunista y percibía en el cine el descubrimiento de un nuevo sendero; lo veía como novedad técnica, como obra pura, y advertía en él la posibilidad de que la producción estética se expusiera en el cuerpo social. Lo concebía también como el medio que permitía a la gente reencontrarse con la experiencia estética en cuanto tal. Creía que a lo largo de toda su historia las masas iban a ser las creadoras y promotoras de esta nueva manifestación; entendía al cine como un nuevo tipo de arte masivo e íntimo, en el que todo estaría en proceso de creación. La intencionalidad estaría derramada por el mundo a través de la percepción desconcentrada en la que se realiza. Cabe destacar la intención política que subyace los planteamientos de Benjamin tendientes a abrir las puertas de una rebelión proletaria y completar la revolución anticapitalista.

Sin embargo, estos planteamientos parecen no convencer a Adorno quien solo percibía una masa amorfa de seres sometidos a un “Estado totalitario”, manipulada al antojo de los managers de un monstruoso sistema generador de gustos cuya meta obsesiva es la producción. Esto se observa en la primera crítica que Adorno realizó desde Estados Unidos; en ella discrepa completamente del diagnóstico optimista de Benjamin acerca del potencial emancipatorio del cine y de las iluminaciones profanas dadaístas y surrealistas para generar descargas revolucionarias y movilizar a las masas a favor de la revolución. Cuando escribe el

---

<sup>17</sup> Referido en Vilar, G., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II, colección dirigida por Valeriano Bozal, Madrid, Visor - La balsa de la medusa 81, 1996, p. 156.

ensayo de la Industria Cultural y los fragmentos de *Mínima Moralia* Adorno se muestra desilusionado respecto de lo que el aparato de la Industria Cultural genera en materia de arte; los artistas de vanguardia eran aparición efímera, aquello que se revela a la industria de manera fugaz; va a considerar que esas descargas ya no son arte, sino acciones artísticas no emancipatorias. Observa en todo ello sólo nuevas formas de alienación.

Adorno sostiene que las vanguardias surgieron como promesa de infinitas posibilidades artísticas. Según aseguraban sus manifiestos, todo sería a partir de ellas. Como nunca antes, el arte moderno desde 1910 se interesó en lo que hasta entonces sólo unos cuantos habían imaginado. El significado nuevo del término “vanguardia” (grupo que se adelanta del resto de los grupos hacia lo desconocido) resultó una buena síntesis de sus intenciones; se trataba de una aventura a través del horizonte, en lo desconocido, de donde indudablemente se regresaría trayendo felicidad o quién sabe qué sorpresas. Sin embargo, la aventura se tornó más problemática de lo que se creía; lo que se mostraba como iconoclasta terminó creando nuevos ídolos. Para Adorno, el proceso liberado acabó por disipar las mismas categorías en cuyo nombre iniciaba. Así resultó dramático encontrar a lo largo del inquieto y complejo panorama de las vanguardias a desesperados y extraviados viajeros aferrándose a cierto orden lejano de lo que aquéllas prometían al principio. La explicación que Adorno aporta a todo esto se basa en que una buena parte del arte de vanguardia creyó que con avanzar era suficiente, y descuidó un aspecto esencial para la consideración del arte: el de sus contenidos, alcances y problemas. Al referirse a esto en *Dialéctica de la ilustración*, explica:

La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era portadora de la idea y fue ligada con ésta. El detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de la rebelión contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica de la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra.<sup>18</sup>

Adorno critica el hecho de que la Industria Cultural trata por igual al todo y a las partes. El todo se opone, inevitable y absolutamente, a los detalles que pretendían hacer la diferencia, esa que Adorno tanto defiende en su pugna por un mundo no homogeneizado:

---

<sup>18</sup> Horkheimer, M., *Op. cit.*, p.170.

La industria cultural- como su antítesis, el arte de vanguardia- fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario. La necesidad permanente de nuevos efectos, que permanecen sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que aumentar, como regla adicional, la autoridad de lo tradicional, a la que cada efecto particular querría sustraerse. Todo lo que aparece está tan profundamente marcado con un sello, que al final nada puede darse que no lleve por anticipado la huella de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido.<sup>19</sup>

Adorno está criticando a la vanguardia pues ésta sólo es aparición efímera, es decir, hizo un buen intento pero fue absorbida por la Industria Cultural.

La declaración de Adorno de que la autonomía exigida por el arte se liberó de su función cultural al tiempo que los movimientos artísticos se lanzaron al mar de la libertad después de 1910, muestra desde el comienzo una de las características que definen la autonomía de la obra de arte vista por este filósofo: su componente histórico. El pensador, a diferencia de la vanguardia, vincula la autonomía de la obra de arte a la libertad alcanzada por la obra y sitúa esa libertad en un contexto histórico. Según esto, la ruptura con los condicionamientos culturales que se operó en las vanguardias en estos años (1910 es, como se sabe, el año en que Kandinsky pintó su acuarela abstracta<sup>20</sup>) traspasó la puerta a la infinitud y desencadenó un proceso que acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara. Al tiempo que el arte parecía ganar su libertad, Europa la perdía (y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo, pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad: en ésta, el lugar del arte se había vuelto incierto), y el arte, a la postre, también.

Sin embargo, a pesar de ello, dice Adorno: “La autonomía ha quedado como realidad irrevocable, y ese “ha quedado” revela la autonomía en un contexto histórico. De hecho, las obras de arte auténticas son aquellas que “cargan con el contenido histórico de su tiempo en lugar de creer que son ellas las que están asentadas sobre él”<sup>21</sup>. El segundo componente de la concepción de autonomía del arte, desde el punto de vista de Adorno, es lo que desde otro punto de vista aparece como justamente lo contrario a la historicidad: el absolutismo, la inefabilidad de la obra de arte, su negativa a trasladarse a concepto, su carácter de indescifrable enigma, su capacidad mediadora hacia “lo otro”, hacia lo que no es ella, su

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 173.

<sup>20</sup> *Historia del arte. El Siglo XX*, Tomo 5, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, pp. 1175-1184.

<sup>21</sup> Adorno, TW., *Teoría Estética*, trad. Fernando Riaza, Barcelona, Orbis, 1983, p. 241.

condición de manifestación sensible de la idea. “Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia, y contrapuesto al primero como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica”<sup>22</sup>. Como una inconcebible moneda de una sola cara, en la obra de arte ocurre el desconcertante (des)encuentro de estas dos vertientes: lo histórico y lo metafísico. “La teoría estética es el relato de ese desencuentro”<sup>23</sup>.

Lo interesante es que estas consideraciones se identifican con planteamientos contemporáneos como el de Susan Buck-Morss cuando responde a la pregunta: ¿Cuál es el significado actual de “vanguardia”? Hoy en día es útil recordar que, originalmente, tanto vanguardia como vanguardismo fueron términos militares que se referían a un despliegue espacial y no temporal. Si nos limitamos a su significado original antes que al metafórico, dejaremos de confundir la vanguardia con las así llamadas fuerzas progresistas de la historia.<sup>24</sup>

Para Buck-Morss las vanguardias se equivocaron, perdieron el camino en el momento en que se confundieron con los significados, es decir, la noción militar confundida con las de las potencias progresistas, olvidando que su destino no consistía en ser un momento de ascenso o perfeccionamiento del arte y del hombre (o de lo humano), sino en hacer avanzar el puro ejercicio del arte.

En Adorno también podría interpretarse la idea de vanguardia en este sentido, como ese despliegue espacial, es decir, de profundizar en la técnica y no temporal, progreso humano, pues está en contra del concepto de vanguardia como descriptivo de la historia del arte. Advertía, pues, que si la vanguardia se insertaba en la historia del arte desaparecería como movimiento. Para él, las vanguardias fracasaron inexorablemente al integrarse a su tiempo específico, perdiendo con ello el espacio conquistado.

---

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>23</sup> Su tarea, dice Vicente Gómez, “no es explicar lo incomprensible, una tarea tautológica en su imposibilidad, sino precisamente comprender su insuficiencia como teoría filosófica tradicional del arte”. Gómez, V., *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Frónesis/Universidad de Valencia, 1998, p.87.

<sup>24</sup> Buck-Morss, S., en *Tiempo privado en espacio público*, inSITE97, México, INBA, 1997, p. 23

Para Buck-Morss la vanguardia se equivocó al deslindarse del sentido original militar que era marchar al frente de las tropas, para ganar con ello ventaja sobre el enemigo. Considera que si hoy existe todavía la posibilidad de atribuirle algún significado a la noción de vanguardia, ésta radica en avanzar en nuestra propia responsabilidad por el mundo frente al enemigo de la estructura social, y este asumir la propia responsabilidad incluye, por supuesto, de manera especial al arte:

En su significado militar, la vanguardia de un ejército marchaba al frente de las tropas a encontrarse con el “enemigo” en el momento menos esperado y, con la ventaja de la sorpresa, asestaba el primer golpe. Pero si abandonamos la idea de un campo de batalla temporal de la “historia” en el que vemos un despliegue de clases encontradas, ¿quién es el enemigo? ¿del lado de quién está la vanguardia?. No tomemos el camino fácil de las identidades políticas que simplemente revierte el binomio oprimido y opresor, ya sea definida en términos de clases o sexos, o razas o culturas. Aceptemos que hoy todos debemos asumir una responsabilidad por el mundo tal y como existe o como existirá mañana, que será el resultado de la forma en que actuamos y reaccionamos, cualquiera que sea nuestra posición. Asumir la responsabilidad por el mundo implica poder intervenir en éste, permitiendo la posibilidad de un futuro diferente, el primer paso hacia la praxis es una conciencia intranquila.<sup>25</sup>

La conciencia intranquila permite descubrir que ciertas estructuras sociales hacen que la paz sea imposible; por su naturaleza misma ponen a las clases, sexos o razas y naciones unas en contra de otras. Hay que atacar estas estructuras en toda su trivialidad cotidiana, desarticulando su significado aparentemente inofensivo en nuestras prácticas y satisfacciones cotidianas. Y aquí es donde la vanguardia cultural encuentra una misión militar. Si nos sorprende en medio de nuestra existencia mundana y rompe la rutina de vivir, aunque sea por un segundo (el enemigo interno es esta rutina de vida), entonces podemos aliarnos con lo mejor de nosotros mismo, con nuestro lado físico que percibe que el orden de las cosas no es lo que debería o podría ser. Asegura Buck-Morss que el tiempo de esta vanguardia no es el progreso, sino la interrupción; detener el tiempo, hacer que transcurra más lentamente, o regresar al pasado, al tiempo olvidado para romper la plácida superficie.

Como oposición a las vanguardias surgidas después de 1910, Adorno propone el arte auténtico, y asegura que la autonomía del arte no explica solamente su libertad frente al intento de dominio de la razón totalizante, sino también frente a la Industria Cultural. También explica que no se pueda hacer de esa libertad un objetivo que convierta al arte en

---

<sup>25</sup> *Idem.*

instrumento social. Si la pura estetización del arte por el arte ignora la historicidad de la obra de arte, la exigencia a ésta de un manifiesto compromiso social violenta su autonomía. Con esto, Adorno se enfrenta a la tendencia brechtiana de utilizar el arte como herramienta deliberada de cambio social que debería ampliar la conciencia del proletariado, impeliéndole así a la lucha de clases. Este es un criterio defendido por la intelectualidad de izquierda, que se veía a sí misma como vanguardia social y que se sentía obligada a provocar un compromiso de la cultura y del arte contra los que pretendían un arte “concebido como una ostentación cultural por los neutrales”. Al referirse al compromiso en el arte, Adorno considera que no debe ser tomado de un modo radical, porque si se convierte en instrumento de evaluación se regresa al mismo control dominante contra el que el compromiso pretende luchar<sup>26</sup>. Si se le toma así “al pie de la letra”, “reaparece aquel momento del control dominante respecto a las obras de arte, al que ellas ya se oponían antes de cualquier compromiso controlable<sup>27</sup>; el efecto de las obras de arte sobre la sociedad no reside “en que se pongan a predicar”. Con frecuencia, dice Adorno, “el compromiso” no es sino una máscara que oculta la falta de talento, incluso, es posible dudar que las obras de arte tengan eficacia política<sup>28</sup>. No es este tipo de compromiso lo que le dio calidad al teatro brechtiano. Que existe la injusticia y la opresión es algo que no se aprende mediante una obra de teatro, pues si se trata de proclamarlo, las teorías ya lo hacen de modo más riguroso. En el caso de Brecht, estas tesis que los espectadores ya conocían antes de entrar al teatro “se hicieron constitutivas, dieron a sus dramas una calidad antiilusoria y colaboraron a la destrucción de la unidad del sentido”. Esto es lo que le da a los “dramas” su calidad, y no el compromiso (...); la eficacia de las obras de arte no es la praxis, pero ésta se oculta en su mismo contenido de verdad<sup>29</sup>.

Es el contenido de verdad y no el falso compromiso lo que permite que la obra tenga un efecto estético sobre la sociedad. “El arte es social porque se opone a la sociedad, una oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo<sup>30</sup>. “Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo socialmente provechoso, está criticando a la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de

---

<sup>26</sup> Adorno, TW.. *Teoría estética*, *Op cit*, p. 321.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 304.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 322.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 296.

cualquier confesión”<sup>31</sup>. La autonomía del arte señala en una dirección negativa hacia la sociedad.

“Todo lo que sea estéticamente puro que se halle estructurado por su propia ley inmanente, está haciendo una crítica muda de una sociedad de intercambios”<sup>32</sup>. Así, el arte se separa de la alienación de la industria cultural por el acto mismo de la denuncia de esa alienación<sup>33</sup>. Al mismo tiempo, Adorno consigue que la negatividad implícita en el concepto de autonomía pase a ser una negatividad social sin que la autonomía sufra, aparentemente, menoscabo por ello, ni siquiera por el hecho de servir de vehículo a las ideologías. El contenido de verdad está ligado a la autenticidad y “cada obra auténtica está proponiendo la solución a su insoluble enigma”<sup>34</sup>. “Las obras de arte, por mucha que sea la plenitud con que se presenten, son sólo torsos; es en ellas un hecho que su significado no es su esencia, como si ese significado estuviera bloqueado”<sup>35</sup>.

Lo anterior muestra la idea que Adorno tiene del arte. No hay que olvidar que para este pensador, el arte es el último reducto de resistencia, aunque está siendo sometido, ya que toma partido por lo reprimido. Aún con la dificultad que esto implica, el artista tendrá que trabajar en ese sentido. Adorno afirmó contra Benjamin que únicamente en el desarrollo interno de la técnica artística dentro de las obras de arte autónomas hay posibilidades verdaderamente emancipatorias, lo que le impulsa a defender esas formas de arte más herméticas y deshumanizadas, como la música de Berg o las novelas de Kafka, ya que para él se enfrentaban negativamente con las realidades de la barbarie capitalista y la invasión estalinista que se vivían en su momento. Por un lado, pues, Adorno critica mordazmente el arte que alimenta a las masas en la medida que denuncia su mercantilización y su labor de mantener un estado de domino político, y por otro, deposita en el arte la esperanza de un futuro desalienado, propio, libre y auténtico. La idea de vanguardia de Adorno está vinculada a esta

---

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> Lo cual supone, evidentemente, un riesgo. Tomar por arte “legítimo” sólo a aquél que demuestre su capacidad de denuncia por la vía de no dejarse seducir por la industria cultural puede convertir al mercado del arte, aleatorio, accidental, artificioso y superfluo, en tribunal que resuelva sobre lo que es arte y lo que no. Se corre el riesgo de reducir las vanguardias a un puñado de movimientos desencajados del consumo mediático.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.170.

<sup>35</sup> *Idem.*



concepción purista y exclusivista de lo que considera arte autónomo. Lo que tienen en común y los convierte en artefactos de la esperanza a Schonberg, Beckett y Kafka es su desesperanza desde su condición autónoma. Los mundos obtusos de Kafka<sup>36</sup> y los muros cerrados de Beckett apuntan en dirección a la salida, pero lo hacen en un lenguaje que la sociedad capitalista no consigue decodificar y apropiarse porque es indescifrable. Cuando no lo es, la obra se convierte en consumo, se desnaturaliza y se convierte en positiva, es decir, en columna del orden social. La autonomía de las obras auténticas no habita en su argumento o en su mensaje: ni la música de Schonberg ni ninguna música en general posee una relación con la realidad que haga creer que copia objetos sonoros. Su capacidad mimética está más bien vinculada a la técnica” y al uso del “material”<sup>37</sup>; “El material mismo en espíritu sedimentado, algo socialmente performado a través de la conciencia de los hombres”<sup>38</sup>. Eso es el arte para Adorno, concepto que tendría que contender con la Industria Cultural.

Para nosotros, y en nuestro momento, el cine, la radio, la televisión, la prensa en general, es decir, la totalidad de los medios que se encuentran mayoritariamente en manos de las industrias culturales que son, con frecuencia, las mismas manos de quienes controlan el poder político en nuestras sociedades, son utilizados con la poderosa intervención de la tecnología para trazar un sistema tormentosamente invasivo sobre las personas, más vigoroso e incontrarrestable cuando forma parte de los activos de las grandes empresas que hoy rigen sobre los más amplios sectores de la producción, el comercio y las finanzas del mundo globalizado. ¿Estamos acaso tan lejos del oprimente escenario descrito por Adorno? Sus planteamientos son importantes y aplicables en la actualidad porque nos permiten un acercamiento a la relación entre arte y globalización del mundo contemporáneo.

Hoy en día escuchamos hablar constantemente de globalización, de uniformización, hasta de homogeneización, y de hecho, de la interdependencia de los mercados y de la rapidez cada día en incremento de los medios masivos de comunicación. En el ámbito cultural, la situación del arte en la era de la globalización implica, desde luego, asumir que se haya enfrentado a la

---

<sup>36</sup> Adorno, TW., *Crítica cultural y sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 149-153.

<sup>37</sup> Adorno, TW., *Teoría estética*, *Op. cit.*, p. 280.

<sup>38</sup> Adorno, TW., *Filosofía de la nueva música*, versión castellana de Alberto Luís Bixio, Buenos Aires, Sur, 1966, p. 45.

invasión de tecnologías, a los mass media, a los modernos sistemas de enseñanza que suplen y olvidan las peculiaridades populares, creando el desarraigo de la sociedad actual mediante la estandarización.

Sin embargo, según Daniel Cohen en *Riqueza del mundo, pobreza de las naciones*, la globalización debe entenderse más bien como una transformación del capitalismo y no como “culpable” directa de los cambios que suceden en la sociedad actual, no en un sentido moral o de derecho, sino económico; esto es una tendencia pues antes de la aparición de ciertas técnicas ya existían mecanismos que operaban en la vida económica y social que hoy se llaman globalización. Para Cohen, la globalización no es algo nuevo, viene de muy atrás; la globalización provocada por los medios es producto de esa transformación<sup>39</sup>. Así, este planteamiento se identifica con los expresados por Adorno: “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir una ley del desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual”<sup>40</sup>. Esta es una de las grandes aportaciones de Adorno que sirve para pensar en nuestro momento. La función de la técnica dentro de la economía global da paso a una gran cantidad de cuestionamientos en todos los ámbitos.

Así surge la genuina preocupación por el destino del arte; el carácter humano, social y crítico de toda creación parece esfumarse a consecuencia de las transformaciones del capitalismo contemporáneo, por la manipulación de la técnica reforzada por las teorías desencantadas de la modernidad.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Cohen, D., *Riqueza del mundo, pobreza de las naciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998, p. 14.

<sup>40</sup> Horkheimer, M., *Op. cit.*, p. 166.

<sup>41</sup> Cuando Max Weber se refiere a la modernidad lo hace en términos de desencanto, desencanto que puede definirse por tres características: la desaparición de los mitos de origen, de los mitos de fundación, de todos los sistemas de creencia que buscan el sentido del presente en la sociedad del pasado. El hombre de la ilustración es dueño de sí mismo a quien la razón cortó sus lazos supersticiosos con los dioses, con el terruño, con su familia, el hombre que afronta el porvenir y se niega a interpretar el presente en términos de magia. La modernidad es también la aparición de nuevos mitos, que ya no son mitos del pasado pero sí del futuro, utopías sociales que traen del porvenir (la sociedad sin clase, un futuro prometedor). El progreso tal y como se concebía hasta los años cincuenta, concepción por supuesto apoyada en las conquistas de la ciencia y de la técnica y, en el mundo occidental, por la certeza de que, concluyendo la segunda guerra mundial, las fuerzas del bien vencerían definitivamente a las fuerzas del mal. Sin embargo, esta idea de progreso surgida de los siglos XVIII y XIX se va

Adorno y Benjamin dieron cuenta de la proliferación de tecnologías, pero no se quedaron en el desencantamiento de la modernidad. Ellos esperaban algo del arte, no el fin del arte, por eso son importantes sus planteamientos. Augé dirá que “hoy, tanto los teóricos de la uniformización como los de la polifonía posmoderna, toman nota de hechos reales pero hacen mal en inscribir sus análisis bajo el signo del fin o de la muerte, fin de la historia para unos, fin de la modernidad para otros, fin de las ideologías para todos”<sup>42</sup>.

Asegura que tal vez sea al revés, y hoy en día suframos de un exceso de modernidad, introduciendo con ello la noción de sobremodernidad. Y es ahí donde tenemos que buscar los aspectos implicados con lo artístico.

La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica de exceso de información, de individualismo<sup>43</sup> y de imágenes.

---

descomponiendo en la segunda mitad del siglo XX: las evidencias de la historia y las desilusiones llegarán a lo que podríamos llamar “el segundo desencanto del mundo” que se manifiesta en tres versiones a la vez contrastadas y complementarias. El fracaso político, económico y moral de los países comunistas permitió realizar una lectura retrospectiva y pesimista de la historia del siglo y desacreditar a las teorías que pretenden extrapolar el futuro, pues los mitos del futuro eran también ilusiones: “Lyotard se refiere al tema como el fin de los grandes relatos”. La segunda versión es más triunfalista. Macluhan habla de una aldea global, atravesada por una misma red económica en donde se habla el mismo idioma, el inglés, y dentro de la cual la gente se comunica fácilmente gracias al desarrollo de la tecnología. Y recientemente, el tema adquiere su formulación en el ámbito político con el americano Fukuyama quien formula la noción de fin de la historia. La caída del comunismo, del fascismo y el triunfo de las democracias liberales marcaban el comienzo de la etapa final en el que no había más lugar para largas batallas ideológicas, en este sentido la historia habría terminado, el fin de la historia significaría el fin de las guerras y las revoluciones sangrientas, los hombres satisfacen sus necesidades a través de la economía sin tener que asegurar sus vidas en este tipo de batallas. En el espacio cultural, las teorías de la polifonía posmoderna hicieron observar al contrario que hoy en día asistimos a una multiplicidad de reivindicaciones culturales singulares. Y de hecho, en el continente americano las reivindicaciones de las poblaciones amerindias, a menudo en un profundo estado de pobreza, pasan por la afirmación de su propia cultura y de su propia historia (incluso en Chiapas u otras regiones de América Central recurren a la violencia armada). La antropología llamada posmodernista propone una ideología de la fragmentación (el mundo es diverso y no hay más que decir). Sin darse cuenta de que minimiza los estereotipos que relativizan la originalidad de las reivindicaciones culturales particulares y su integración en el sistema de la comunidad mundial. Augé, M., *Sobremodernidad del mundo de hoy al mundo de mañana*, Revista Memoria, México, núm. 129, noviembre 1999, pp. 7 y 8.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>43</sup> Marc Augé defiende la hipótesis de que la sobremodernidad es productora de no lugares definidos como espacios sin identidad relacional e histórica, y conducen a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero. Augé, M., *Los no lugares, espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 83 y 84.

Habría que pensar lo artístico a partir del cambio de lo real a lo virtual. Aquí se halla el principal punto del tema: más allá de los cambios del tiempo y del espacio, se trata de las relaciones que mantenemos con lo real, el hecho nuevo hoy en día. Y aquí radica el problema que es, a menudo, que la imagen ya no representa un papel de mediación con el otro, pero sí se identifica con él. La pantalla no es un mediador entre yo y lo que se me presenta; no crea reciprocidad entre ellos y yo. Los veo pero ellos no me ven. El problema se instala cuando la ficción hace las veces de real, cuando todo pasa como si no hubiera más realidad que la de la imagen que inicialmente suponía representarla o ilustrarla; esto es muy generalizado hoy en día. De un estado en el que la ficción se nutría de la transformación imaginaria de lo real, hemos pasado a un estado en el que lo real se esfuerza en reproducir la ficción. Este problema de la representación saca a la luz la necesidad de repensar lo artístico sobre las bases establecidas en la crítica de Adorno.

Adorno denunció el papel negativo de los medios tecnológicos de comunicación: su función manipuladora, configuradora de la conciencia individual a partir de los modelos de la producción industrial, y la consiguiente violación instrumental de la autonomía de la experiencia humana. La producción industrial de la conciencia a través de los medios electrónicos anticipa, en sus predicciones teóricas, una forma histórica del totalitarismo. Esta dimensión manipuladora de los medios electrónicos (de la técnica) de comunicación como sistema global de configuración heterónoma de la conciencia es perfectamente conocida, y sus manifestaciones las podemos observar por todas partes. Sin embargo, como habíamos señalado antes, la relación entre el hombre y los medios tecnológicos de comunicación actuales se vuelve aún más compleja y para ahondar en ella consideramos pertinente traer a colación los planteamientos de Subirats en *Culturas Virtuales* donde pone de manifiesto que esta dimensión manipuladora de los medios de masa, y la pérdida de autonomía de la conciencia y de la interacción social como su última consecuencia, no definen plenamente su significado actual.

Subirats plantea que estar conectado a los medios electrónicos ha sido comparado muchas veces con una forma de drogadicción<sup>44</sup>. Pero al mismo tiempo representa la maravillosa oportunidad de participar del tiempo histórico. A través de ellos se nos abre el mundo, la vida se llena de nuevos contenidos, rompe la rutina de un tiempo uniformado y nos permite deleitarnos con el mundo. La televisión es una segunda piel y una segunda conciencia, es el órgano por excelencia de la realidad, principio de su realización humana como existencia abierta al devenir de la humanidad global. El espacio y el tiempo mediáticos, los acontecimientos que encierra, el orden anterior que regula programadamente, todo configura al individuo como ser en el mundo arrojado a la aventura existencial del tiempo electrónico.

La cultura virtual es un sistema de valores, normas y modelos de reconocimiento de la realidad que, por sus características técnicas de difusión masiva, su efecto ilusionístico y su consenso automático rebasa cualquier valor estrictamente representativo, para adquirir el estatus de una realidad más verdadera que la propia experiencia subjetiva e individual de lo real. Las condiciones de una experiencia subjetiva impuesta por el espacio y el tiempo mediáticos, y el devenir de los fenómenos que en su medio se representan están articulados como una realidad ajena y un universo cerrado en sí mismo. Frente a él me apercibo, me siento y comprendo como un extranjero. Sistema integralmente programado, la cultura o culturas virtuales significan la universalización o globalización del paradigma epistemológico de la alienación a todas las esferas de la vida, de la experiencia o de la sensibilidad.<sup>45</sup>

Por otra parte, asegura Subirats, si otorgamos el nombre de realidad a la indefinida sucesión temporal de imágenes e informaciones en el interior de la pantalla, aparece en la experiencia subjetiva mediáticamente programada como la ficción del mundo convertido en espectáculo. Incluso aun cuando me resista a creer en él, a identificarme con este gran mundo programado por la televisión, y me niegue interiormente a asumir su ficción como la realidad del mundo, objetivamente hablando, no existe otra percepción ni otro lenguaje global consensualmente compartido que pueda ofrecernos otra alternativa.

Las culturas virtuales son, por su misma constitución técnica, universales. De cara al reino absoluto de la realidad, nuestra existencia y nuestra experiencia particulares se disuelven como la nulidad de un átomo en la infinitud del cosmos. Presumimos que la televisión es un medio electrónico de reproducción de las cosas, y no las produce como el mágico artífice de

---

<sup>44</sup> Subirats, E., *Culturas virtuales. Filosofía y cultura contemporánea*, México, Ediciones Coyocán, 2001, pp. 90 y 91.

<sup>45</sup> *Idem.*

su creación. Estamos concientes de que a través de ella los acontecimientos más alejados en el espacio y el tiempo se convierten en una información accesible a nuestra vida cotidiana y conocemos también la relatividad de sus peligros. La distorsión de las imágenes, las informaciones parciales o falsas, la manipulación y el acondicionamiento de la conciencia que son algunas de sus características actuales.

Pero la dimensión fundamental de la reproducción mediática de la realidad no mora ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos, ni en su capacidad manipuladora, sino en su valor ontológico como principio generador de realidad. Aquí se ubica el aspecto fundamental. Reaccionamos con mayor intensidad a sus estímulos que frente a la realidad de la experiencia inmediata. Un evento casual, escándalos, crímenes, una consigna política, etc., al reproducirlo como imagen mediática se convierte en un acontecimiento universal. No importa todo lo insignificante que puedan ser sus características particulares, un accidente casual o la sonrisa de un presidente adquieren las connotaciones metafísicas de una realidad esencial tan pronto se reproducen en imágenes electrónicas.

En esa grandeza ficticia, más allá de toda escala humana de su real intrascendencia, estas imágenes neutralizan conflictos, organizan guerras y se transforma el mundo, mientras experiencias más valiosas se pierden en la nada porque simplemente no pueden trasladarse a los formatos del espectáculo del mundo. En la cultura virtual, asegura Subirats, la condición ontológica del ser es su transformación en imagen. Sólo la imagen es real. Así se entiende el obsesivo interés de todos por conseguir en las cámaras de los videos la redención metafísica de su negativa singularidad. Así se entiende también el afán por ocultar a los ojos de la pantalla lo que se quiere anular.

Bajo el diluvio actual de imágenes cabe la pregunta ¿queda aún espacio para la imaginación? Para mitigar el sentimiento de pesimismo respecto del arte contemporáneo, podríamos decir que la crítica expresada por Adorno y Benjamin contribuye en el intento por desentrañar el nuevo derrotero del arte en la era global.

Benjamin pudo ver cómo el arte de objeto de culto se transformó en objeto de exposición y más tarde en objeto de utilización política. Adorno describió la manera como se desdobló de obra de arte en mercancía por la intervención de la Industria Cultural. Sin embargo, algo fundamental en la crítica de Benjamin y Adorno es el hecho de asumir que la culpable directa del sometimiento del arte no era la técnica en cuanto tal, sino la modernidad capitalista, así cuando todo apuntaba a la extinción del arte en el mundo moderno por mediación del desarrollo de las técnicas. Es precisamente ese desarrollo de las técnicas de reproducción y comunicación el que le abrió nuevas posibilidades al arte, el mismo desarrollo que llevó a estos filósofos a replantearlo. Benjamin encontró en las técnicas de reproducción la oportunidad de nuevas experiencias, y Adorno halló en la propia técnica de la obra de arte, en su lógica interna, las posibilidades del arte más allá del sometimiento técnico capitalista, lo cual nos lleva a identificar una paradoja en el arte contemporáneo. Hoy, cada vez más lejos de la obra de arte, la mercancía cultural encierra el fluir de la conciencia humana en una especie de supramundo virtual multimediatizado. La cultura independiente continúa librando su batalla desigual. La acción comunicativa es un camino cuyas posibilidades no pueden ser desestimadas a priori, aunque vemos cómo las fuerzas que pretenden empujarlo todo a la esfera del mercado hace ya mucho tiempo que se han adueñado precisamente de buena parte de los más decisivos medios de comunicación a fin de manipular la cultura, incorporarla a los negocios y optimizar la ganancia, consiguiendo con ello la uniformización de la cultura.

Sin embargo, pese a la uniformización, asegura Marc Augé, vemos multiplicarse las reivindicaciones de identidad local en formas y a escalas muy diferentes entre unas y otras. Estas reivindicaciones de singularidad a menudo están en relación antagónica con la mundialización del mercado; son fenómenos que no son signos exclusivos de lógicas monetarias bursátiles o, incluso, económicas. Aquí las opiniones pueden diferir pero, en general, cada uno puede constatar felizmente que el mundo no está definitivamente bajo el dominio de la uniformidad y a la vez inquietarse ante los desórdenes y las violencias que genera la locura identitaria. Paradójicamente, la uniformización llama a la diferencia, y con ello, la posibilidad de pensar lo artístico liberado del dominio técnico capitalista se abre.

La noción de sobremodernidad propuesta por Marc Augé constituye una posibilidad de pensar conjuntamente los dos términos de la paradoja del mundo contemporáneo: la coexistencia de las corrientes de uniformización y los particularismos.

En el presente, en la globalización, la técnica juega un papel fundamental y esta crítica a la técnica se topa en primera instancia, con la noción de representación que la técnica misma pone en cuestión. Es decir, la propia técnica muestra su incapacidad de proporcionar alguna experiencia sustancial. Así, aún cuando las leyes del mercado capitalista someten por intervención de la estandarización y la inmediatez de la técnica al arte con la pérdida de la experiencia de la realidad, paradójicamente es el mismo desarrollo técnico quien le devuelve las posibilidades reales de permanencia y acción política. El arte se vuelve a hacer presente en la pugna intelectual por poner a salvo el carácter humano social y crítico de toda creación, ya que éste ofrece un aporte al conocimiento y a la experiencia humana que el mercado capitalista ha sometido, convirtiéndolo en imagen artificial. Surge entonces la necesidad de la experiencia estética, poniéndose de manifiesto que la uniformización llama a la diferencia producida por el arte.

La sociedad real es más compleja que los modelos que pretenden dar cuenta de ella. Podríamos decir que en la realidad concreta los elementos que justifican o dirigen la elaboración de modelos interpretativos no se excluyen, sino que se sobreañaden. Tal como lo podemos constatar claramente en la realidad, nunca hubo desencanto del mundo, no hubo muerte del hombre, fin de grandes relatos, o fin de la historia, pero sí hubo evoluciones, inflexiones, cambios y nuevas ideas, a la vez que reflejos y dispositivos de cambios. No se debe confundir la historia de las ideas ni de las técnicas con la historia general del hombre. Estemos tranquilos: la historia continúa. Quizá incluso en un sentido, si atendemos al hecho de que desde ahora su horizonte es el planeta en su totalidad. Sobre esta problemática Marc Augé dirá:

Si la realidad de hoy tiene a menudo la apariencia de un espectáculo, de una película o de un show, sí podemos tener la sensación de que por la extensión de los espacios de anonimato de los espacios de la imagen y de la comunicación, la historia condena a muchos humanos a la soledad, y por la globalización de la economía a muchos también (a menudo son los mismos) a la exclusión. Sin embargo, podemos sin duda sacar fruto de una lección que autoriza, me parece la experiencia antropológica: el individuo solo es inimaginable y su experiencia imposible. Salvo algunas excepciones, los humanos no se perderán en el centelleo de los medios de comunicación. Y tanto si se confirma el sentimiento de déficit simbólico de debilidad social que nos invade a veces (pero ya



Durkheim...), podemos estar seguros de que unas recomposiciones simbólicas y sociales se operan por vías múltiples e invisibles. Si para lo mejor y para lo menos bueno la historia continúa.<sup>46</sup>

Seguramente la historia futura, como ya empieza a serlo la de hoy, transitará por una doble tensión entre sentido y ciencia, por un lado, y soledad y solidaridad, por el otro. Ya no estamos en la época donde la naturaleza proporcionaba sencillamente un lenguaje a la organización de los hombres, ya no nos encontramos en el periodo de la superstición y de los símbolos básicos, pero, a pesar de ello, hay que vivir y enfrentar la necesidad de lo social. Habría que entender que la historia de ahora en adelante será percibida como planetaria, y esto acarrearía la expansión identitaria; la relación entre unos y otros seguirá siendo un reto. Pero para enfrentar ese reto el arte y la estética seguirán jugando un papel importante, ya que constituyen una expresión humana.

Sin ser prejuiciosos, es imposible dejar de reconocer que la obra de arte autónoma, aunque aparentemente perdida por nuevos y confusos caminos, no ha desaparecido. Desde finales del siglo XIX se han sucedido los más complejos, imaginativos, inauditos y variados movimientos artísticos, caracterizados no en pequeña medida por la voluntad de defender la diferencia y mantener un espacio de independencia y libertad frente a la obstinada embestida del mercado que todo lo recobra y lo iguala, y que puede glorificarse de haber obtenido muchas victorias; sin embargo, los recursos del arte parecen ser inagotables: la obra de arte autónoma una y otra vez emerge bajo nuevas e inesperadas formas.

Adorno dio cuenta de ello. Si bien temía la “liquidación del arte”, propuso teóricamente la sobrevivencia de su esencia bajo determinadas formas, incluso en las condiciones de una masiva invasión de la cultura por la industria y el capital. Ya en la carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936 a la que antes hacíamos referencia Adorno escribe:

Cuando salva usted al cine cursi frente al cine de nivel, nadie puede estar más d'accord que yo; pero l'art pour l'art también estaría necesitado de redención, y el frente unitario que hay en contra, y que por lo que yo sé va desde Brecht hasta el movimiento juvenil, podría animarle a uno por sí solo a ello. Habla usted del juego y la apariencia como los elementos del arte; pero nada me dice porqué el juego debe ser dialéctico y la apariencia (...) no”. Y un poco más adelante: “Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la reproductibilidad

---

<sup>46</sup> Augé, M., *Sobremodernidad... Op. cit.*, p. 15.

técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal autónoma (...). Pero la autonomía, es decir, la forma objetual de la obra de arte, no es idéntica con lo de mágico que hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte<sup>47</sup>.

Como hemos venido señalando, la obra de arte para Adorno pasó a pertenecer al espacio de la negatividad que es ese mundo alternativo que construye en sus libros *Dialéctica Negativa* y *Teoría Estética*, y que tiene como propósito crear un espacio para poner lo más esencial a salvo de la destrucción que trae la producción capitalista.

Básicamente cuatro cosas sugiere la negatividad estética de Adorno: que la obra es lo contrario de la realidad, ilusión, ficción realidad y apariencia (Schein), que “es una cosa que niega el mundo de las cosas”<sup>48</sup>, y es apariencia, pero de “lo que no tiene apariencia”<sup>49</sup>. El arte moderno auténtico es negativo en el sentido que habla de sufrimiento y produce displacer, como la narrativa Kafkiana o la música dodecafónica. Ya en *Dialéctica de la Ilustración* se podía leer que “divertirse significa estar de acuerdo”<sup>50</sup>. Divertirse también es acabar con el último espacio de resistencia, divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es en verdad huida, pero no como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación<sup>51</sup>.

Para Adorno, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y acostumbradas, estropea nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma inconcluso que mantiene aplazado su sentido último. Pese a ser la obra de arte un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista normativo inherente. Ahí podemos encontrar su tensión interna, su negatividad dialéctica.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Adorno, TW., *Sobre Walter Benjamin. Op. cit.*, p. 138.

<sup>48</sup> Adorno, T W., *Teoría Estética, Op. cit.*, p.161.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 176.

<sup>50</sup> Horkheimer, M., *Op. cit.*, p.189.

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> “Dialéctica negativa” puede considerarse como el distintivo de todo su sistema filosófico. Lo que él propone como dialéctica negativa es una forma de dialéctica que trata de salirse del esquema hegeliano clásico, el esquema del diálogo entre opuestos en pie de igualdad, para hacer hincapié en esos aspectos negativos, en los

Las formas artísticas que no se abren a ninguna funcionalidad social inmediata constituirán para Adorno un poder de resistencia contra la cosificación dominante.

El arte auténtico se revela como un lugar de resistencia y diferencia, como negación de un mundo cruel y como promesa de bienestar en la fórmula stendaliana que usa con frecuencia. Adorno elabora posteriormente esta intuición con gran rigor en su estética negativa.

Adorno hablará en sus últimos trabajos del arte auténtico como del lugarteniente de lo no-identico, la trinchera de lo que no ha sido aún sometido y reducido a lo igual por el pensamiento identificante o el principio de intercambio. Sostiene que el arte auténtico, además de ser artefacto y producto de una técnica, ejemplifica otro tipo de racionalidad estética o “mimética”. El arte secularizó la magia y heredó de ella el momento mimético, es decir, el modelo de un tipo de conducta, como la imitativa, que no es dominadora e instrumental, sino que es de respeto a las identidades y diferencias. Así como forma de una finalidad sin fin, siguiendo a Kant, el arte “es imitación del dominio del hombre sobre la naturaleza”, “es conducta mimética que para su objetivación dispone de una forma muy desarrollada de racionalidad, del dominio de los materiales y de las técnicas”<sup>53</sup>.

La obra de arte es, pues, síntesis de mimesis y racionalidad instrumental y así participa del mundo contra el que se resiste. Y esa resistencia, en la medida que el arte se presenta como algo no funcional, libre de intenciones, ajeno al orden de la razón dominante, se traduce en

---

flecos sueltos de la historia, en lo que no tiene nombre, en el desfavorecido... Con ello ya no estamos ante una dialéctica tradicional y hasta cierto punto neutra, sino que se apuesta claramente hacia un lado determinado de la balanza; sobre todo, pretende desmarcarse de los planteamientos cerrados de la tesis y su antítesis, con lo cual, muy en la vía ya marcada de su maestro Benjamin, se apela a un cierto nivel de trascendencia, que se sitúa en el margen de la cadena lógica de la dialéctica tradicional considerada. Adorno rechaza pues, la dialéctica hegeliana, porque afirma la reconciliación del espíritu con su opuesto en un sistema cerrado y, por tanto, encubre la verdad de la alienación, de la discordancia entre razón y realidad histórica. En lo expuesto consiste muy esquemáticamente el contenido de la dialéctica negativa de Adorno, en una filosofía que él mismo define como antisistema y que no acepta la identidad del concepto con aquello a lo que se refiere: “Se podría llamar a la dialéctica negativa un antisistema con los medios de una lógica deductiva. La dialéctica negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto”. Adorno, TW., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 8.

<sup>53</sup> Adorno, TW., *Teoría Estética, Op. cit.*, pp. 76 y 77.

subversión. La función del arte es carecer de función o, dicho de otra manera, “la misión del arte es introducir el caos en el orden”<sup>54</sup>.

En el arte existe progreso y reacción. La distinción marxista entre un arte revolucionario al servicio del proletariado y un arte decadente y reaccionario al servicio del orden establecido es preservada por Adorno, aunque la desliga de cualquier servicio a clases o movimientos sociales determinados a favor de una “sociedad pacificada”, “una humanidad liberada”, “lo no existente”, etc. Por lo tanto, en ese mundo actual sólo es legítimo el arte que encierra un grito de protesta contra un mundo inhumano y opresivo.

La estética de Adorno, con su visión fija en la supremacía del objeto, es una estética relacionada a una sociología del arte poco interesada en profundizar en el problema de la recepción, la interpretación y la lectura por su escasa sensibilidad hermenéutica. Además, el punto de vista preceptivo de Adorno sostiene que las obras modernas son tanto más auténticas cuanto más se cierran a la comunicación. “La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas”<sup>55</sup>.

Sin embargo, a pesar de todo ello una tesis central de su estética afirma el carácter enigmático del arte: “Todas las obras de arte y el arte mismo son enigmas”<sup>56</sup>. Todas las obras son como ordenaciones jeroglíficas cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida, lo que significa que la comprensión de su sentido es eternamente diferida a un momento que no llegara jamás. El modelo de este rasgo es, por supuesto, la música. “La música, más que las otras artes, es prototipo de esa manera de entender el arte auténtico para Adorno, toda ella es enigma y evidencia a la vez... Sólo comprenderá la música quien la escuche con la lejanía de quien no la entiende y con el conocimiento de ella que

---

<sup>54</sup> Adorno TW., *Mínima Moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1999, p. 224.

<sup>55</sup> Adorno, TW., *Teoría estética*, *Op. cit.*, p.159.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 162.

Sigfrido tenía del lenguaje de los pájaros”<sup>57</sup>. La estética de Adorno converge en el carácter cognitivo del arte, esto es, en un concepto de verdad estética.

Las obras de arte auténticas se distinguen por su contenido de verdad, y esta verdad, que es de carácter no conceptual, tiene que ser conmensurable y coincidir en la idea con la verdad filosófica; por eso la estética es necesaria. “El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva de cada una de ellas...pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética”<sup>58</sup>. Sin embargo, el juicio discursivo no puede agotar su verdad, pues ésta va siempre vinculada a la apariencia: “el arte encierra verdad como apariencia de lo que no la tiene”<sup>59</sup>.

Respecto de la estética de Adorno, también es importante resaltar el punto que se refiere a la estética de la naturaleza, ya que éste había entrado en el ocaso desde los tiempos de Hegel, quien consideraba lo bello artístico como algo muy superior a la belleza natural por ser producto del espíritu. Esa modernidad que se muestra hostil contra la naturaleza (el arte como “antinaturaleza”) es quebrada por Adorno, quien, al observar el progreso utilitarista que se afina violentamente en la superficie de la tierra, considera que la belleza natural, al ser lo distinto a cualquier principio de dominación, muestra “lo más parecido a la reconciliación”, de manera que, como “huella de lo no idéntico”, contiene “toda la cifra de lo que aún no existe, de lo posible”; es la “alegoría de un más allá de la sociedad burguesa”<sup>60</sup>.

La estética crítica que aparece en la *Dialéctica de la ilustración* da criterios precisos de cómo hacer un arte auténtico. En ese sentido es una estética normativa que diferencia el arte auténtico del arte mercantilizado e ideológico que ha cedido a la industria cultural. “Con el avance de la ilustración sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe. Pero el arte de la reproducción se ha entregado hasta en sus técnicas en manos de la ciencia positivista. En realidad, dicho arte se convierte una vez más en

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 164.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 176.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 96.

mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción”<sup>61</sup>. El diagnóstico de Adorno aquí es opuesto al de Benjamin, aunque en ellos exista la misma motivación. Para Adorno, las nuevas formas de reproducción artística son formas de regresión que llevan a “la atrofia de la fantasía” y “la cosificación de las almas”. En un fragmento representativo dirá:

Cuanto más complicado y sutil es el aparato social, económico y científico, a cuyo manejo el sistema de producción ha adaptado desde hace tiempo el cuerpo, tanto más pobres son las experiencias de las que éste es capaz. La eliminación de las cualidades, su conversión en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalización de las formas de trabajo, al mundo de la experiencia de los pueblos y asimila tendencialmente a éste de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado.<sup>62</sup>

Oír con los propios oídos lo que no ha sido aún oído y tocar con las propias manos lo que aún no ha sido tocado es precisamente lo que Adorno intenta resguardar del arte auténtico y que las vanguardias no pudieron conseguir. A este respecto, hoy podríamos decir con Susan Buck-Morss: “sin embargo, lo que es claro en nuestro momento es que cuando el ciberespacio amenaza con hacer que nuestros cuerpos (la sede y fuente del conocimiento estético) sean obsoletos, el arte se resiste al insistir en transformar el cuerpo sensorial en representación”<sup>63</sup>.

Para Buck-Morss los artistas contemporáneos han hecho un gran esfuerzo por explorar sus propios cuerpos como obras de arte; introducen la violencia física como tema ineludible en cualquier discusión de arte político. Hay una larga historia de representación de la violencia física; ésta significa diferentes cosas en distintos momentos, pero la representación icónica de la violencia siempre es una experiencia ambivalente. No sólo es estética, conocimiento a través del sentimiento, sino también anestético. Es una imagen virtual, ya que la violencia no está presente ante nuestra mirada; sucedió en otro momento y en otro lugar.

Posiblemente, uno de los principales peligros políticos de las realidades virtuales es que nos inmunizan ante la violencia ejercida no sólo en contra de otros, sino de nosotros mismos. Este podría ser el principal peligro de las realidades virtuales, ya que frena nuestra acción política

---

<sup>61</sup> Horkheimer, M., *Op cit*, p. 72.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>63</sup> Buck-Morss, S., *Op cit*, p.25.

aun cuando nuestra supervivencia está de por medio (situación que Benjamin consideró sintomática del fascismo, y que Adorno denuncia a través de la industria cultural). De cualquier forma es asombroso que el principal tema de los video- arte sea el cuerpo, pero, con frecuencia, este cuerpo es representado como ajeno a sí mismo, como si los cuerpos cyborg no sufrieran o no estuvieran realmente presentes, y sólo padecieran el dolor virtualmente.

Pero volviendo a la urgencia de toda esta tesis, vemos que todavía hay arte político aunque no lo creamos. El arte político de hoy se resiste a ser un síntoma del fascismo, pero no es un arte de vanguardia. Esto sugiere, desde la perspectiva de Susan Buck-Morss, que el arte político de hoy no tiene necesariamente que continuar con el tabú vanguardista en contra del arte bello; tal vez habría que pensar hoy en cambiar la estrategia. El mensaje político de belleza sorprendente, no como una falsa armonía superficial, sino como un momento que se distingue ante la falta de armonía del mundo, tal vez pueda sorprender más al espectador actual que las imágenes violentas que invaden los medios.

Hay afinidad en los planteamientos de Adorno y Buck-Morss sobre la idea de experiencia estética como experiencia cognitiva pese a que hablan de obras de arte distintas. Esta última expresa:

Estoy convencida de que cualquier concepto filosófico válido para la experiencia artística también debe ser válido para otras experiencias culturales. En otras ocasiones, he argumentado que éste es el caso para el concepto fundamental de “estética”- cuyo significado original era “perceptivo por sentimiento”, un modo cognoscitivo que en lo más mínimo es característica exclusiva del “arte”. Como una forma de conocimiento a través de los sentidos físicos, la experiencia artística tiene el poder de socavar los significados culturales oficiales e informar a nuestro lado crítico y corpóreo, el lado que toma partido con el sufrimiento humano y el dolor físico cuando ocurren y que apoya las posibilidades de una transformación social que las estructuras actuales niegan.<sup>64</sup>

Adorno no renuncia a la experiencia cognitiva mediante el arte, como en su momento lo hiciera Buck-Morss, que es a la vez una experiencia política, y es política porque presenta el conocimiento de la realidad. Si consideramos los aspectos planteados por Adorno en su análisis de la obra de arte, muy bien podría caber la pregunta: ¿rescatamos el arte de la industria cultural o nos quedamos ahí?

---

<sup>64</sup> *Idem.*

Sintetizando estas posturas, podríamos decir que Buck-Morss y Adorno, por su parte, están de acuerdo con lo cognitivo del arte y la experiencia. La discrepancia entre ellos es por el asunto de la representación, pues aunque ambos relacionan la representación artística con la dimensión epistemológica, no están estrictamente de acuerdo, aunque sólo sea por un pequeño matiz.

En vista de estas consideraciones que resultan significativas en la reflexión del arte al inicio del siglo XXI, podemos concluir que ellas nos remiten a pensar en una paradoja. Aun cuando todo apunta a la extinción del arte en el mundo globalizado, es precisamente en sus puntos de quiebre donde las posibilidades reales de permanencia y acción política se vuelven más evidentes, evitando con ello caer en un pesimismo tal y como le sucedió a Adorno.



CAPÍTULO III  
 DESTELLOS DEL FUTURO Y DEL PASADO EN LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE  
 CONTEMPORÁNEO

Durante el siglo XX se ha reflexionado mucho sobre la crítica de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno a la modernidad, en general, y a la crítica del arte, en particular. Y es cierto que sería muy difícil reflexionar sobre cuestiones estéticas al inicio del siglo XXI sin los aspectos que ellos consideraron en su crítica sobre los medios de reproducción y comunicación, mismos que se observan hoy llevados hasta sus últimas consecuencias. Es a partir de sus planteamientos que podemos reconocer los nuevos peligros que se le presentan al arte y, al mismo tiempo, descubrir posibles vías sobre las cuales transitar, contribuyendo con ello a desentrañar el nuevo derrotero del arte. Eduardo Subirats lo expresa así:

La limitación histórica verdaderamente relevante del análisis de los medios de reproducción y comunicación de Adorno, así como de Benjamin, reside únicamente en el hecho de omitir lo que hoy podemos contemplar como la última consecuencia de su desarrollo: la transformación entera de la constitución subjetiva del humano, allí donde sus tareas de apercepción, experiencia e interpretación de la realidad le son arrebatadas y suplantadas enteramente por la producción técnica masiva de la realidad misma.<sup>1</sup>

Para dar cuenta de estas cuestiones, Subirats realiza en *Culturas Virtuales* un análisis que es pertinente considerar con cierto detalle en el contexto del arte al inicio del siglo XXI. Rastrea el concepto de simulacro para explicar las implicaciones que ha tenido en la sociedad contemporánea<sup>2</sup>. Luego de identificarlo como la traducción latina del *éidolon* griego y atender a su identificación con la palabra castellana de imagen, se centra en el uso que Platón hace de ella en el *Teéteto* y en *la República*, pues encuentra que ahí el *éidolon* aparece con tres significaciones afines entre sí: en primer término, es la imagen, la representación de una cosa; en segundo lugar, expresa su réplica o simulacro; por último, atiende la pretensión ilusionista que precisamente confunde la réplica o el simulacro del mundo con su realidad, y convierte esta misma realidad en la ficción de un espectáculo, en la realidad de la experiencia y la vida, definidas como pura negatividad de lo singular.

---

<sup>1</sup> Subirats, E., *Culturas virtuales. Filosofía y cultura contemporánea*, México, Ediciones Coyocán, 2001, p. 4.

<sup>2</sup> *Ibid*, pp. 75-77.

Subirats diferencia estas tres acepciones con nuevos conceptos. Primero, el de la representación de una cosa por medio de un signo o una imagen, a través de la cual se establece una relación interactiva entre ella y lo representado en el medio de una experiencia. En segundo lugar aparece el simulacro como una representación sustantivada que rivaliza ontológicamente con lo representado; lo aventaja, elimina y sustituye en definitiva para instituirse en el único ser objetivamente real. Finalmente, el espectáculo, que se instaura en la raíz etimológica a *specere*, nos conduce a la acción de contemplar; señala, por lo tanto, que esta representación posee un carácter expositivo y está destinado para ser exhibido e instaurado, pero únicamente en el sentido que le otorga su carácter de representación o de reduplicación de la realidad, no de su experiencia o de su reconocimiento.

La raíz verbal de simulacro es *Simul* y significa, esencialmente, representar en el sentido de la simulación, de la apariencia externa de lo que es, o bien, copiar exactamente o imitar la realidad. Ese aspecto teatral o, más concretamente, escenográfico de las imágenes como simulacro, simulaciones o disimulos es privativa del significado del *eidolon*, el cual es inseparable de una de las narraciones originarias que posicionaron a la filosofía como experiencia esclarecedora, reflexión sobre la existencia humana y el mundo, e ilustración: el mito de la caverna de Platón. En esta narración el *eidolon* se presenta al mismo tiempo como imagen o icono y como ídolo, simulacro y espectáculo del mundo.

A Subirats le interesa destacar dos aspectos que le parecen esenciales en la narración platónica de la caverna y que considera útiles en el contexto de su crítica al espectáculo moderno. El primero es la crítica del simulacro que, específicamente, se trata de una crítica metafísica, trascendente y dogmática del simulacro como reino de la falsa apariencia. El segundo está relacionado con el papel del arte en la producción, así como en la subversión del sistema de estos simulacros.

Siguiendo el relato platónico Subirats explica que para los esclavos toda la realidad estaba constituida por las sombras y sonidos espectrales, los *eidolon* o iconos, ídolos o representaciones ideológicas. Esta ilusión ontológica que el medio de la caverna concede a la irrealidad de las sombras, distingue a éstas precisamente como simulacros. Al mismo tiempo,

la irrealidad de la existencia humana convertida en el espejo de la indefinida reproducción de los simulacros es lo que destaca la noción barroca del mundo como un gran teatro. Es así mismo lo que define la concepción posmoderna de la existencia individual y social como espectáculo.

Algo que hay que considerar también es que Platón conduce la discusión sobre la producción del simulacro a la esfera del arte. Son de sobra conocidos los fragmentos de *la República* en que pretende la expulsión de pintores, músicos y poetas de la ciudad ideal. Y no porque Platón considere nociva la exaltación de la belleza, sino por considerar que el arte no tiene que ver con la belleza o con la experiencia del conocimiento, sino más bien con su replica musical, pictórica, etc. El arte platónico constituye la representación icónica e idolátrica de lo real, y los poetas, músicos y pintores son considerados como los artífices de este simulacro. Es por ello que el filósofo sacerdote de la ciudad ideal tiene que condenarlos, degradando así al artista a la categoría de replicante de las leyes absolutas del universo para poder condenar a uno y al otro en nombre de su propia autoridad, es decir, es la fuerza y la violencia normativa del logos.

Aquí apunta Subirats que ni Platón, ni menos aun el platonismo cristianizado, fija su atención en este mundo de penumbras entendido como nuestro propio mundo existencial. Contrariamente, el mito de la caverna sirve como pretexto para resaltar la figura del filósofo sacerdote capaz de alcanzar, más allá de las contingencias de la existencia, al mundo cegador de la luz y la verdad. Para Subirats, el mito de la caverna es una crítica evidente de la condición contingente de la existencia, como una reflexión sobre el reino de las penumbras en que se mezclan el ser y el no ser, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad. Pero el sacerdote filósofo de Platón no se sumerge, sino que abandona la caverna de los orígenes para ascender a un lugar de no retorno: un reino que ambiciona lo absoluto. Es en nombre de esta absoluta razón que dicta sus leyes, impone su violencia y sus jerarquías, organiza la nueva realidad como un todo homogéneo y racional.

Subirats subraya aquí que la palabra “simulacro” la relacionamos siempre a la esfera artística más que a la filosofía, la moral o la política, entre otras cosas, porque históricamente ha sido el arte quien la ha fundamentado. Incluso al hablar de simulacros políticos o de la producción de la política, lo hacemos a partir de la conciencia de una creciente estetización de la praxis

política. Sin duda, no se trata del arte en la concepción, también platónica, de la *poiesis*: el arte como aquella creación poética que encierra al mismo tiempo la experiencia del conocimiento, la reflexión filosófica y la propia producción humana de su realidad civilizatoria. Platón veía el arte más bien bajo el significado ilusionista y reductivo del *trompe l'oeil*.

Sin embargo, no hay que olvidar que todo arte lleva implícito un artificio. Se opone al mundo como la ilusión a la realidad o como la representación a lo existente. Se constituye como un mundo independiente y además, desde el renacimiento, como principio originario de su propio ser. La creación de la obra de arte ha sido comparada, por eso, con la propia creación divina del universo. En la medida en que se afirmaban en su significado ontológico autónomo como el producto demiúrgico de una *creatio ex nihilo*, la representación o el símil artísticos suponen igualmente aquella dimensión sustitutiva de la realidad que define el concepto de simulacro. Al fin y al cabo, para el arte esta realidad propia, creada artificialmente por él mismo, ha gozado del privilegio ontológico de algo más intenso, sustancial o interiormente consistente, que la experiencia ordinaria, pragmática y aun científica de lo real.

Pero Subirats afirma que olvidamos el hecho de que la obra de arte consigue esta intensidad ontológica a través de la concentración cognoscitiva o condensación de significado sensible benjaminiana, emocional y expresiva de las formas, aquella concentración capaz de convertir la contemplación de un solo color o una nota musical en una epifanía del universo. Esta dimensión, a la vez expresiva y reflexiva ligada a la experiencia cognitiva de las cosas y a su dimensión más individualizada e interior, está totalmente alejada de la definición del simulacro, de la copia o duplicación ilusionística de la realidad en la que hoy vivimos y que proviene de Platón y de la tradición cristiana que reduce *poiesis* a *mimesis*, ilusión o simulación. Señala Subirats que somos testigos de la reproducción de lo real como réplica, en el sentido en que podemos aplicar esta palabra a un lenguaje artificial, a la reproducción técnica de un ornamento; no muestra estas respectivas realidades como contenidos de una experiencia humana destinados a otra experiencia humana. Con ello se consigue convertir a las culturas virtuales en insustanciales, pues adquieren un carácter efímero que es descartable de nuestras experiencias. La cultura de los simulacros es la duplicación formalista de esta naturaleza ontológica del arte. Es una simulación. La más perfecta fidelidad a las cualidades

lógicas o sensibles del objeto que reproduce, entraña en su pretensión ilusionística de suplantar o superar la experiencia individual de lo real un principio de ocultamiento y de opacidad. Su principio es la negación de la experiencia. No es esta la poiesis de Subirtas o de Walter Benjamin.

Estos pensadores difícilmente podrían aceptar la definición de un retrato de Rembrandt como el simulacro de la interioridad humana, precisamente porque su significado artístico reside en mostrar la experiencia expresiva de una existencia individual, ligada a unas formas de vida singulares y a una realidad social definida, ni tampoco podríamos decir que para ellos sería legítimo considerar una obra de teatro o un concierto de música como la simple representación de unos papeles o unas notas. Más bien, la actividad artística del actor o del músico está en mostrar a través de unas palabras o de unas notas musicales la presencia de una existencia entera a través de sus expresiones emocionales e intelectuales.

Para ellos, esas obras son verdaderamente creaciones en un sentido radical de la palabra, porque generan en el ámbito de la representación el valor originario de lo real, en tanto experiencia condensada. Pero este significado radical de lo real no mora en duplicarlo como una segunda realidad. Consiste, por el contrario, en abrirlo a una experiencia subjetiva, que por su intensidad, su valor expresivo, o alguna perfección intrínseca a sus formas, reconocemos como el milagro de una dimensión más auténtica de nuestra propia existencia. El papel liberador de la creación artística y la dimensión espiritualmente más profunda del placer ligado a su experiencia contemplativa residen necesariamente en esta función reveladora que el arte comparte con las experiencias místicas, con la reflexión filosófica y con el esclarecimiento como experiencia social.

Sin embargo Subirats considera que la metafísica de Platón, la lógica trascendental de Kant o el idealismo estético de las vanguardias anularon esta posibilidad de la experiencia contingente del reconocimiento de la vida como presencia espiritual expresiva. Anularon también la experiencia de lo existente como híbrido de ser y no ser, de luces y tinieblas, de conciencia e inconsciente. Lo que esta tradición logocéntrica opone a la opacidad de los ídolos, a la oscuridad simbólica de la caverna, o a la propia mezcla de luces y tinieblas en la que transita la

existencia humana, es el reino sagrado de la luz absoluta, el orden dogmático de una ley inquebrantable, el principio lógico y ontológico de la identidad, el sistema categorial de la razón trascendente, el orden geométrico de las formas plásticas puras, la ciudad fractal, la armonía celestial.

Desde este punto de vista, los simulacros de la caverna dejaron de ser un componente de nuestra existencia. Tampoco constituyen un sistema de comunicación ligado a la esclavitud y al poder. No constituyen el inexorable reino de la existencia humana y sus consistencias naturales e históricas. Son simplemente las réplicas imperfectas del orden trascendente del mundo, del logos de la verdad absoluta y de los poderes que los representan.

En lugar del misticismo iniciático de la luz que el cristianismo compartió con el platonismo, la crítica de los ídolos de Bacon, la crítica de las ideologías de Marx y la crítica de la Ilustración de Nietzsche, construyeron un concepto radical de la experiencia inmanente a las formas de vida o a las condiciones materiales de la existencia.

En Subirats, este es el punto de partida de la crítica del espectáculo como orden cumplido de la representación del poder, en el sentido en que lo enunció la llamada arquitectura de la revolución, y se exacerbó en las arquitecturas totalitarias del siglo XX. Es así mismo el punto de partida de la crítica de la sociedad mercantil y espectacular definida por Debord. Es aquella misma crítica que Benjamin había definido en su ensayo sobre la filosofía del futuro como filosofía de la experiencia cotidiana para oponerla a la estetización de la política, es decir lo que distinguió como “fascismo”, y es por supuesto también el punto de partida de la propia crítica de Subirats definida a través del concepto de simulacro.

El simulacro es la representación, la réplica científico-técnica, lingüística o multimediática de lo real convertida en segunda naturaleza, en un mundo por derecho propio, en la realidad en un sentido absoluto. En una performance metafísicamente sustantivada, o una obra de arte total realizada como organización económica, institucional, psicológica y tecnológica. Es el mundo como acabada programación técnica de la existencia y la realidad. El simulacro es el mundo devenido voluntad absoluta, ser en y para sí, unidad cumplida del sujeto y el objeto, perfectamente cerrada y opaca a la experiencia.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p.82.

Mediante esta crítica realizada por Subirats a la razón trascendente de la modernidad señala lo que para él constituye el momento de quebranto para la experiencia estética, que se identifica con los planteamientos de Benjamin y Adorno, pues denuncia la transformación de la constitución subjetiva del humano, la pérdida de la experiencia y la interpretación de la realidad en la sociedad contemporánea.

Tal como indica Bolívar Echeverría en su ensayo *Cultura contra barbarie*, Benjamin y Adorno percibieron, en su crítica a la modernidad capitalista, que ésta implica el fenómeno de la enajenación del sujeto humano, de la suspensión de su capacidad de autoreproducción, de generar formas para sí mismo, y de la cesión de esa capacidad política fundamental del mundo de las cosas, que no es otra que el mundo de la acumulación del capital, el mundo virtual donde el valor de las mercancías se valoriza.

Mostraron que la cultura en la sociedad moderna se encuentra continuamente reprimida por la modernidad capitalista, en la medida en que el creador, el sujeto que pone la concreción de la vida, está obstaculizado para ejercer esa función política fundamental suya.

Es decir, la experiencia de la propia “sujetidad”, esta experiencia que es imposible erradicar de la existencia humana, se da en el mundo moderno bajo la forma compleja de la pérdida de ella misma, puesto que está siendo cosificada permanentemente. Tenemos la experiencia de que existe una sujetidad, pero la percibimos en el instante en que está siendo sacrificada; en ese sentido, hay una especie de vaciamiento permanente que se da cotidianamente en cada intento que hace el hombre por afirmarse como tal.

No obstante, se pone de manifiesto desde la perspectiva de estos dos pensadores que la sujetidad no es algo que haya sido anulado de una vez y para siempre en un momento determinado, lo cual nos habla de la posibilidad de reacción que se da en cada momento de afirmación y resistencia. Se gana y se reconquista la sujetidad cada vez que se resiste a la maquinaria de imposición de la modernidad capitalista, cada vez que se resiste a la enajenación.

Más allá de las diferencias que imponen, Benjamin y Adorno nos revelaron la exclusión que la modernidad hace de aspectos inherentes al hombre, advirtiéndolo, además, la posibilidad de retomarlos para una nueva consideración de la experiencia estética, pues ésta lleva implícita siempre una experiencia humana, resistiendo con ello a la dominación.

Procediendo de igual manera, Subirats rescata algo trascendental con su crítica: abrir la posibilidad de repensar lo artístico a partir de su planteamiento sobre el arte, como esta dimensión al mismo tiempo expresiva y reflexiva sujeta a la experiencia cognitiva de las cosas y a su dimensión más individualizada e interior, pues nos conduce a pensar que el reconocimiento de esa dimensión podría ayudarnos a recuperar nuestra percepción de la realidad distorsionada por el dominio capitalista que se ejerce a través de la técnica.

Por tal razón, referíamos al principio de esta tesis que el análisis de los medios de reproducción y comunicación, que actúan de manera exacerbada y en franco sometimiento de la experiencia estética en el siglo que comienza, afianza la pertinencia de los planteamientos de Benjamin y Adorno.

La crítica de dos películas contemporáneas nos ayudará a ejemplificar aspectos señalados por ellos, así como por teóricos contemporáneos en relación con la experiencia estética, con la industria cultural y con la vanguardia; conceptos que nos permitirán responder a la pregunta de si el arte hoy representa o presenta, llevándonos a identificar la paradoja del arte contemporáneo.

La primera de ellas es una película dirigida por Andrei Tarkovsky, titulada *Solaris* y producida en 1972. Basada en la novela de ciencia ficción *Solaris* de Stanislaw Lem, publicada en Varsovia Polonia en 1961, se trata, sin duda, de la obra más conocida del autor y ha sido adaptada al cine en 1972 y en 2002. A pesar de tratarse de una película basada en una obra literaria, en ella se pone de manifiesto algo que Benjamin señaló con mucha claridad al referirse a la relación entre cine y literatura, cuando dice:



Incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catárquico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural. Este fenómeno se percibe de la manera más directa en las grandes películas históricas. Es un fenómeno que integra cada vez más posiciones dentro de su ámbito. Cuando Abel Gance, en 1927, exclamó entusiasmado ‘Shakespeare, Rembrandt, Bethoven harán películas [...] Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religión, incluso todas las religiones [...] esperan su resurrección en la pantalla, y los héroes se apiñan ante los portones’, lo que hacía tal vez sin proponérselo, era invitar a una liquidación omniabarcante.<sup>4</sup>

Con esto, Benjamin está diciendo que el cine como arte debe buscar sus propios caminos. Lo que le corresponde no es reivindicar al arte anterior ni convertirse en un instrumento ideológico, su función es más bien una función política, exhibitiva. En tanto que nueva forma artística, el cine es capaz de presentar al otro la realidad de una distinta manera, proporcionándole la oportunidad de una experiencia subjetiva a través de la experiencia de otros, lo cual le confiere valor artístico.

Fue precisamente la historia del arte en la segunda mitad del siglo XX la que dificultó la aproximación a la idea benjaminiana de un arte postaurático, pues ésta caminó por senderos muy apartados de aquélla. Sin embargo, entenderla sencillamente como una predicción fracasada constituye una comparación y un juicio que presupone que la existencia de una producción artística portentosa a lo largo de todo ese periodo ha demostrado suficientemente que el arte como tal ha seguido viviendo realmente sin tomar en cuenta la función que esa producción acostumbraba realizar en la vida cotidiana, que significaba el elemento fundamental de su esclarecimiento, se haya tornado accesoria para ella misma, y ahora sus obras sean producidas y absorbidas en un ámbito elitista de la sociedad, aislado de aquella circulación de formas que anteriormente la vinculaba con la espontánea estetización de la vida. Resulta más interesante percibirla como una predicción consumada y advertir que sí se alcanzó la creación de un arte postaurático, como lo pronosticaba Benjamin. Aunque, desde luego, no como él esperaba, sino sólo en la forma que la historia lo permitió. En ciertos guetos del cine contemporáneo es constatable la manera en que concebía las aportaciones de este arte para la sociedad, aportaciones que son poco apreciadas.

En la película *Solaris* pueden identificarse algunos planteamientos de Benjamin. El montaje que se logra en ella le otorga otras características que no se encuentran en la novela, pero

---

<sup>4</sup> Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 45.

también implica transmisión de experiencia para el otro. La forma de narrar es distinta pero conserva el elemento subjetivo.

La cinta *Solaris* narra la historia del psicólogo Kris Kelvin, encargado de la investigación de los extraños sucesos ocurridos en una estación espacial situada en la órbita de un planeta de singulares e inéditas características. En el relato subyace una aproximación a los misterios de las relaciones humanas y sus emociones extrínsecas.

En la cinta, Kris Kelvin es enviado en una misión para investigar misteriosos eventos reportados en una estación espacial en el planeta Solaris, un planeta compuesto mayormente por un enorme océano, posiblemente consciente. A su arribo, él descubre que uno de los tres habitantes de la estación espacial se ha suicidado, que la estación está en desorden y que los dos sobrevivientes, Snauth y Sartorius, no están muy bien de la cabeza. Solaris es el destino, pero quizá es también la causa de todo lo que ocurre. En la estación, Kelvin descubre que Solaris puede manifestar físicamente los recuerdos de las personas y por esa razón es posible que Hari, su esposa muerta, lo visite. Hari por su parte, sabe que ella no es real, pero eso no impide que repita el suicidio de la esposa original sólo para volver con Kelvin a la noche siguiente. La idea de un planeta consciente que tiene habilidad de ver profundamente en la mente de los hombres y manifestar físicamente sus sueños y miedos le dio la oportunidad a Tarkovsky de expresar varios temas que ya había tocado en sus primeras películas. Nostalgia, fidelidad, culpa, cambios morales y todo aquello que significa humanidad están en el corazón de Solaris.

Más allá de la premisa interesante de que se basa en una novela de Stanislaw Lem, un famoso escritor polaco de ciencia ficción, y que ha sido considerada como el equivalente ruso de 2001, *A Space Odyssey*, la cinta *Solaris* es un ejercicio rítmico, visual y filosófico. En ella la parte de ciencia ficción no puede ser entendida en términos de efectos visuales, sino de la atmósfera y el ritmo, de las pausas, los diálogos y las sensaciones producidas que dan como resultado un enfoque especial, logrando con ello el éxito de la historia, así como su belleza y su poder expresivo en un sitio complejo y claustrofóbico tan complejo como la profundidad de las ideas representadas en la historia. Con ritmo lento (muy lento para los estándares

habituales) pero intencionalmente sugerente, y contrastando con secuencias de ritmos distintos que llegan al extremo de la velocidad en el seguimiento de vehículos, por ejemplo, con una cadencia que apoya los recuerdos y las emociones, y con una compleja mezcla emocional, las peripecias del Dr. Kelvin no son las de un psicólogo común: la inteligencia a comprender no sólo es la humana, sino la de un mundo espejo, una inteligencia superior que nos deja con preguntas sobre nuestra propia existencia y que nos ofrece algo que, aunque en un inicio pudiera ser ideal, lleva a cuestiones profundas y a elecciones difíciles; la capacidad de recuperar seres amados, de recuperar emociones perdidas, de tener lo que siempre hemos deseado. ¿Es esta opción compatible con lo que somos?, ¿con lo que somos ahora?, ¿con lo que sentimos ahora?

La aparición de Khari, esposa del Dr. Kelvin, no es sólo la manifestación de Solaris, sino de los deseos más íntimos de un ser humano. El conflicto propuesto no es entre este consciente y subconsciente emocional, sino el conflicto de un yo actual y un yo de hace tiempo, de un ser que recuerda a su madre, a su familia, y de un ser que tiene la oportunidad de enfrentar esa diferencia entre lo racional y lo que no puede explicarse. La manera en que esta película se desarrolla nos hace recordar también los planteamientos de Susan Buck-Morss en *Tiempo privado en espacio público* cuando habla del arte y su capacidad de detener el tiempo, volver al pasado, detenernos en él, romper con la rutina del presente. Por otro lado, siguiendo los planteamientos de Subirats, es una película que toma en cuenta no sólo el aspecto racional de la realidad, sino también la parte emocional que se ha perdido en la racionalidad cultural.

*Solaris* nos hace pensar en Benjamin cuando asegura en el *Narrador* que si la experiencia no fuera comunicable, si no se transmitiera, la narración no sería posible. Pero Benjamin advierte que esta experiencia del narrador se torna a su vez en experiencia para el que la escucha, para el oyente<sup>5</sup> y, en este caso, para el que ve. El que escucha vive otra vez la experiencia, y en este sentido podríamos decir que el oyente, el lector o el espectador es capaz de recordar lo que no ha vivido, de recordar la experiencia que no ha experimentado pero que le ha sido transmitida en el relato. Desde este punto de vista, la narración es acción educativa, es transmisión de experiencia.

---

<sup>5</sup> Benjamin, W., “El narrador; para una crítica de la violencia y otros ensayos” en *Iluminaciones IV*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 115.

Para Benjamin, una de las causas de la crisis de la narración que pudo observar en su momento, y que a nosotros nos sirve para entender el nuestro trasladándolo a la narración o al relato cinematográfico contemporáneo, radica en el predominio de la información. A diferencia de la narración, en toda información es necesaria la constante verificabilidad. Además de poder verificarse objetivamente, la información debe cumplir, como mínimo, otros dos requisitos: ser siempre novedosa y resultar efímera. Aquí podríamos ubicar sin mucha dificultad las películas que implican en su producción al mundo virtual, siempre novedosas y efímeras. La narración, en cambio, no necesita de la novedad del día, no vive de la moda cotidiana. En la información, la memoria no juega ningún papel; en la narración, en cambio, la memoria es su fuente de vida y es portadora de sentido, no intenta resolver los problemas (al modo de los especialistas técnicos) sino provocar que el ser humano se enfrente a las cuestiones fundamentales de su existencia. La forma de relatar y de narrar de *Solaris* se acerca mucho a la visión benjaminiana en este sentido, y no se puede pasar por alto la manera en que se acerca también a los planteamientos realizados por Adorno. Si bien éste observa que “el cine y la radio no necesitan ya darse como arte, la verdad de que no son sino negocio le sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente”<sup>6</sup>. No obstante, habla del arte auténtico y de la tarea del artista como aquel que tiene conciencia de alienación, que pasa por encima del material que le proporciona el sistema, más allá de los esquemas habituales. Adorno creía que había posibilidades para el arte a pesar de todo, y una prueba de ello podría ser *Solaris*, que es una obra alejada de los estándares y ritmos actuales (más cercana al contexto de cine artístico que al de ciencia ficción como tal, pero manteniendo las preguntas y tono que la ciencia ficción cuestiona y propone).

La película es lenta, muy lenta, y a esto contribuye su duración de 167 minutos, pero no solamente es la longitud lo que le confiere esta particularidad. Tal vez es el espíritu ruso que la inspira, distinto al ritmo que ha moldeado nuestras mentes por cientos de películas comerciales norteamericanas; la escena de la megalópolis con los minutos interminables de un vehículo que transita en silencio, que sólo rueda y rueda por interminables túneles, seguidos de túneles y más túneles. Segundos que pasan y se dilatan en minutos y minutos silentes de horas de

---

<sup>6</sup> Horkheimer, M., Adorno, T W., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 2001, p. 66.

hastío, con el único propósito de mostrarle al espectador lo grande y alienante que podía ser esa ciudad. La consideración sobre su ritmo pesado no es sólo una percepción condicionada, sino que hay razón en ella. Aquí encontramos también identificación con los planteamientos de Susan Buck-Morss sobre la vanguardia cuando afirma que “El tiempo de esta vanguardia no es el progreso, sino la interrupción: detener el tiempo, hacer que transcurra más lentamente o regresar al pasado, al tiempo olvidado para romper la plácida superficie”<sup>7</sup>. Tarkovsky también juega con las escenas en color y en blanco y negro para reflejar los estados de ánimo; es una forma hermosa y majestuoso. Hay énfasis en la representación, expresividad y subjetividad que han sido anuladas tras el advenimiento de las vanguardias del siglo XX, como señala Subirats.

No es una cinta sencilla (ni una de fácil acceso, lamentablemente), pero es una de esas que, sin ser enteramente comprensible en un plazo inmediato, deja al espectador con ideas y emociones a flor de piel, con atmósferas internas complejas y con preguntas profundas sobre nuestras propias vidas. Dentro de los planteamientos de Adorno sobre una obra auténtica, se ponen de manifiesto aspectos muy cercanos a esta película. Para él, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y acostumbradas, estropea nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma inconcluso que mantiene aplazado su sentido último. Pese a ser la obra de arte un producto social, es negativa para con la sociedad a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista sistemático inherente. Ahí podemos encontrar su tensión interna, su negatividad dialéctica. El punto de vista preceptivo de Adorno sostiene que las obras modernas son tanto más auténticas cuanto más se cierran a la comunicación. “La estética no ha de entender las obras como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien en el estado actual su imposibilidad de ser entendidas”<sup>8</sup>. Sin embargo, una tesis central de su estética afirma el carácter enigmático del arte: “Todas las obras de arte y el arte mismo son enigmas”<sup>9</sup>.

La escena final es una de las secuencias más poderosas que se han filmado, a criterio de especialistas, de una muestra de amor, del hogar, de lo que somos y queremos, y es una idea

---

<sup>7</sup>Buck-Morss, *Tiempo privado en espacio público inSITE97*, INBA, México, 1997, p. 23

<sup>8</sup>Adorno, TW., *Teoría estética*. trad. Fernando Riaza, Barcelona, Orbis, 1983, p.159.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 162.

que trasciende la ciencia ficción y nos traslada a un universo inmenso, el universo interior donde nuestras emociones están sacudidas como el mar de *Solaris*.

Dentro de esta crítica es importante también descubrir aspectos que consideró el artista, que en este caso es el director, para la creación de la película. Considerado el más famoso director de cine soviético desde Serguei Eisentein, Andrei Tarkovsky es uno de los máximos representantes del cine ruso cuyas películas son intensamente íntimas por momentos controversiales, siempre hermosas en cada fotograma, y es por eso que ha sido considerado como el poeta del cine. Se mostraba interesado en el hombre y en su búsqueda de respuestas de la vida misma, en la decadencia de la verdadera espiritualidad en la sociedad moderna y en la incapacidad de la humanidad de responder adecuadamente a las demandas de la tecnología que dominan cada vez más todo el aspecto de la vida humana. Andrei Tarkovsky consideraba que su película *Andrei Rovlov* era el mejor ejemplo para mostrar a la gente cuál es el verdadero rol y la responsabilidad real del artista en la sociedad, aludiendo a que él mismo, como cineasta, no tenía porque ser obligado a ser un mero trabajador del Estado ruso que reflejaba simplemente las maravillas de la política rusa. Hay aspectos que nos remiten a los planteamientos de Benjamin en *El autor como productor*, pues a diferencia de Luckacs<sup>10</sup>, Benjamin argumenta que el escritor revolucionario tiene una participación en la transformación social que no puede ser sino indirecta, y a través de su propio quehacer de especialista de un oficio intelectual. Su compromiso lo transforma, y de ser proveedor del instrumento de producción se convierte en el ingeniero “dedicado a la tarea de adaptarla a los fines de la revolución proletaria”<sup>11</sup>.

Esta es una eficacia indirecta que libera al intelectual de una función meramente destructiva, tal como le adjudicaron numerosos pensadores de izquierda. Benjamin cree que es indispensable hacer progresar los medios intelectuales de producción tanto como los medios

---

<sup>10</sup> Lucacks se plantea ¿cuáles son esas tendencias básicas ante las cuales tiene que tomar posición el creador literario si quiere ser un auténtico artista? Y se responde “son las grandes cuestiones del progreso humano. Ningún gran escritor puede pasarlas por alto con indiferencia; no hay auténtica creación de tipos de ningún realismo profundo sin una apasionada toma de posición respecto de estas cuestiones. Ni un gran escritor puede distinguir sin ella entre lo esencial y lo inesencial. Pues contemplada desde el punto de vista de la totalidad del proceso histórico, la posibilidad de distinción adecuada se sustrae a un escritor que no se entusiasme por el progreso y no odie a la redención que no ame el bien y recuse el mal”. Sánchez, A., “Arte auténtico y realismo” en *Estética y marxismo*, Tomo I, México, Era, 1970, pp. 55 y 56.

<sup>11</sup> Benjamin, W., *El autor como productor*, trad. y presentación Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004, p. 59.

materiales, por ejemplo, proponiendo cambios en la función de la novela, el drama o la poesía. En tanto el escritor sea capaz de dirigir sus esfuerzos hacia esa tarea, será más justa su tendencia y mayor la calidad de su trabajo. Pero además concluye: “mientras más preciso sea su conocimiento del lugar que ocupa en el proceso de producción, menor será la tentación de hacerse pasar por un hombre de espíritu”. Y esto será un progreso porque el espíritu, afirma el filósofo materialista, “terminará por desaparecer”<sup>12</sup>.

Interesado en ir más allá del lenguaje cinematográfico (tal como lo hiciera Serguéi Eisenstein), Tarkovsky exploró hace medio siglo nuevas formas de narrativa cinematográfica que influyeron en la nueva generación de cineastas; desarrolló una interesante teoría cinematográfica a la que llamó “esculpir en el tiempo”. Él mismo destacaba una característica del cine: la capacidad de fijar el tiempo. A partir de esta idea, el cineasta debe esculpir un bloque de tiempo para dejar al descubierto la imagen cinematográfica. Después de *El espejo*, Tarkovsky anunció que se dedicaría completamente a seguir las premisas dramáticas del filósofo Aristóteles: concentrar totalmente una historia en un solo lugar bajo un día soleado, en algún momento del tiempo. La película *Sacrificio*, en la que se filmó una escena de diez minutos de duración, hecho completamente inédito en la historia del cine mundial, es considerada por muchos como el perfecto reflejo de la legendaria teoría cinematográfica de Andrei Tarkovsky. Podemos observar también cómo la propia teoría del director nos acerca a la visión que Buck-Morss defiende sobre la actividad artística que le corresponde al arte contemporáneo.

En su análisis sobre el cine, Benjamin considera la utilización de distintas cámaras, la técnica del montaje, los enfoques y todo lo que aparece en el cine europeo en los primeros decenios del siglo XX. Observa que son elementos que se utilizan de muchas maneras, pero, en realidad, no es eso lo que más le interesa, sino la posibilidad que hay en esas técnicas de romper el esquema técnico tradicional de ofrecer representaciones del mundo en las que el arte se satisface en la afirmación de lo establecido. Afirma esto porque considera que esa tendencia ha existido desde siempre, incluso en obras fuertemente revolucionarias como las de Abel

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 60.

Gance y en otras obras de arte cinematográfico que son una representación del mundo, y al ser esto último forzosamente lo están planteando como necesario. Ese es el punto nodal en Benjamin y es lo que tendría que destruirse con el nuevo cine. Es hacia allá a donde se dirige su pensamiento.

Su utopía es muy consistente en tanto supone unas técnicas de las que el cine sería solamente el primer paso. Presume la presencia de estas técnicas, como técnicas de producción de oportunidades de experiencia estética para una sociedad liberada, para un modo de producción en el que el orden productivo no provenga del ordenamiento del capital, sino del ordenamiento racional de los productores. Imaginar esta utopía es uno de los aspectos extraordinarios de su obra, incluso, tal vez por el hecho de hacer referencia a una situación que nunca sucedió y que para muchos, seguramente, es imposible que suceda, aunque la idea y la radicalidad de la posibilidad de destruir lo establecido son destacables.

La representación del mundo es, por principio, un encomio. Simplemente mostrar su existencia es hablar de su necesidad. La representación del mundo implica un elogio del mundo establecido, por eso la dificultad que tiene que enfrentar el cine radica en la manera de mostrarlo destruyéndolo, eliminando su necesidad, descubriéndolo como un mundo contingente, cuestionable, que se afirma a sí mismo como el mejor de los mundos posibles. Esto es lo que tendría que hacerse con el cine y con la obra de arte planteada por Benjamin, y tendría que poder hacerse. Eso es lo interesante y positivo en la historia del arte en el siglo pasado, sin embargo, se da en condiciones adversas, es decir, se va a cumplir el proyecto pero de una manera completamente diferente en lo que nosotros conocemos como el cine de autor, que es interesante precisamente porque para ganarse ese título los autores tienen que someterse a la crítica que los obliga a volverse capaces de plantear, de representar el mundo como un mundo carente de sentido, de necesidad y de fundamento.

El cine de autor, al que conocemos como el cine de alta calidad que efectivamente tiene la rúbrica de un gran director, no es importante por ser el producto de un individuo específico, sino por la forma en que está hecho, pues está rompiendo con lo esencial, con lo elemental, con el planteamiento más básico propio del arte aurático que es, justamente, la construcción



del héroe, la construcción de la vida que tiene por sí misma salvación. La negación de la posibilidad de la salvación en la situación contemporánea es lo que tendría que plantear una película de acuerdo con las ideas de Benjamin, es decir, vivimos efectivamente una situación que no tiene salida, y poder exponerlo y plantearlo es interesante desde su punto de vista. Todos los grandes autores conocidos de toda la escuela italiana viven ese momento, participan de su programa en la medida en que toman la perspectiva de lo oprimido, de lo dañado, de lo golpeado por la historia y por la vida social. Simplemente, sacar a la luz y hacer eco de este planteamiento que viene de la base, será la estrategia para mantener en esta situación de precariedad la posibilidad democrática de expresarse del trabajador, y esa idea que nos dice que todos los trabajadores podríamos ser actores y espectadores está siendo recuperada de alguna manera por De Sica o, incluso, por el cine neorrealista en la medida en que adopta esta perspectiva, la perspectiva del trabajador en cuanto tal, y trata de construirla como una posición que está necesariamente carcomiendo la vigencia y la estructura del mundo establecido. Ese cine del siglo XX aparece como el cine de la imposibilidad de salida al mundo establecido ya sea puramente social o, incluso, del cosmos. La experiencia de lo angustioso de la existencia sería la manera en que podría conservarse el planteamiento de Benjamin dentro del desenvolvimiento del cine que tiene que seguir siendo aurático, incluso, después de sus posibilidades de romper con ello.

¿Cómo hacer cine revolucionario de una historia que es contrarrevolucionaria?: ese es el gran problema del cine del siglo XX. Sin embargo, creemos que es muy posible rescatar de una determinada forma la inspiración de Benjamin en estas obras, y consideramos que lo principal está en la idea de la nueva técnica ya que lo que nos enseña es a dudar del mundo para ser dominado por el humano; eso es lo esencial. La nueva técnica nos permite ver que el mundo no está ahí como mero objeto nuestro; el mundo, la naturaleza, “lo otro”, no es puro objeto, no es algo que fue creado para servirnos y eso es lo que revela, en primer lugar, la nueva técnica: todo el mundo moderno está construido como el mundo que se hace gracias a que el humano domina y somete a lo otro, lo convierte en naturaleza que en la modernidad es puro objeto y está para servirle a él. Romper esta relación que se palpa en millones de formas en todos los comportamientos humanos es la primera tarea de este nuevo arte, del arte liberador.

Y esto que Benjamin se plantea en términos muy bien organizados es algo que, sin embargo, puede darse incluso en la situación de fracaso de la revolución comunista, del triunfo de la contrarrevolución. Su planteamiento es actual pues nos permite acercarnos al arte cinematográfico, y de esta manera no se trata de aplicar las ideas tal como están expuestas en sus obras, sino de entender cuál es su dirección y comprender su motivación para plantear estas cuestiones. Con ello podríamos reconstruir el sentido de su idea sobre lo que implica ser político en términos artísticos, y en qué consiste la politización del arte, y entonces distinguir con toda claridad lo que es precisamente la estetización de la política que practicó el nazismo y que influenció todo el cine posterior. Este es el cine que se identifica con la producción capitalista, con la gran masa de productos cinematográficos que está dedicada exclusivamente a ratificar y a mostrar, incluso con un cierto aire agrídulce, que este mundo en el que vivimos, a pesar de ser tal y como es, es el mejor de los mundos posibles. Esta es la tarea que ha tenido todo el arte cinematográfico oficial establecido a lo largo del siglo que apenas concluyó. Y como dirían Adorno y Horkheimer: el mundo en que vivimos está organizado o tiene un núcleo tan poderoso que es imposible romper. Este elogio permanente de lo establecido es el tono que utiliza el arte cinematográfico y las artes en general en la época de la contrarrevolución, y todos los artistas, incluso los aparentemente más revolucionarios, se ven inspirados por este espíritu.

La segunda película que examinaremos da plenamente cuenta de ello. Se trata de una exitosa trilogía de películas de ciencia ficción de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI que cambió la forma de rodar el cine de acción. Su título es *Matrix*, sus directores son Larry y Andy Wachowsky. En esta película, que tiene una duración de 136 minutos y se estrenó en 1999, se empleó por primera vez el *bullet time*, técnica que consiste en congelar la acción mientras la cámara sigue moviéndose alrededor de la escena; el efecto visual se consigue reproduciendo 12000 fotogramas por segundo de la escena en cuestión. En ella nos encontramos con un planteamiento que ejemplifica de manera clara lo descrito por Subirats acerca de la comprensión del simulacro y la realidad en la cultura virtual.

Thomas A. Anderson es un programador informático por el día y un *hacker* de alias “Neo” por las noches, que pasa su vida buscando a Morfeo y la respuesta a una pregunta: ¿qué es

Matrix? El encuentro con otra *hacker*, Trinity, le conduce hasta Morfeo y encuentra la respuesta que busca. Neo descubre que el mundo en el que creía vivir no es más que una simulación virtual a la que se encuentra conectado mediante un cable acoplado en su cerebro. Los miles de millones de personas que viven (conectadas) a su alrededor están siendo cultivadas del mismo modo para poder dar energía a las máquinas. Esta ilusión colectiva (o simulación interactiva) es conocida como Matrix.

El mundo de rebeldes liderado por Morfeo rescata a Neo del grupo de personas donde se encontraba preso y Morfeo le explica en qué consiste la realidad: se encuentra cerca del año 2199 y la humanidad está esclavizada por las máquinas que tras el desarrollo de la inteligencia artificial se rebelaron contra la humanidad y emplean ahora a la especie humana como fuente de energía. Morfeo también le dice a Neo que cree que él (Neo) es el Elegido, que según la profecía será el encargado de liberar a la humanidad de la esclavitud a la que está siendo sometida.

De esta manera el mundo virtual de la Matrix se transforma en el campo de batalla donde Neo tendrá que combatir a los agentes Matrix (programas que intentan impedir que los rebeldes rescaten a las personas que están conectadas), y en particular, al temible Agente Smith. En este mundo virtual, los seres humanos que son conscientes de la verdadera esencia de lo que les rodea son capaces de desafiar parcialmente las leyes físicas y realizar hazañas asombrosas. En esta película prevalece la figura del héroe que había señalado Benjamin cuando hacía su crítica al cine norteamericano.

Las principales influencias de fondo que se pueden identificar en *The Matrix* están relacionadas con Platón y Descartes con el mito de la caverna y la duda metódica, respectivamente. El planteamiento de Descartes, en el que anuncia que podría existir un “duende maligno”<sup>13</sup> que alterase su percepción, cobra todo el sentido en el ámbito de la realidad virtual. Heráclito de Efeso ya había anunciado en el siglo VI a. C la famosa distinción entre aquellos que, despiertos, parecen dormir, y los que están despiertos realmente y pueden

---

<sup>13</sup> Descartes, R., *Discurso del método, Meditaciones metafísicas, Reglas para la dirección del espíritu, Principios de filosofía*, México, Porrúa, 1984, pp. 59 y 60.

comprender su discurso<sup>14</sup>. Calderón de la Barca trató explícitamente el conflicto ilusión-realidad en su obra *La vida es sueño*.

La obra más conocida en la que se refleja el conflicto de la realidad y la ilusión es, quizá, Alicia en el País de las Maravillas, de Lewis Carroll. Hay varias señales explícitas en la escena de “follow the white rabbit” “(sigue el conejo blanco), y en el hecho de tomar una pastilla para, a continuación, pasar “a través del espejo” (título original de la obra). The Matrix, en su forma, tiene influencias del budismo y de la filosofía zen, y la mayoría se expresan mediante máximas declamadas por Morfeo: “no es lo mismo conocer el camino que atravesar el camino”, “no pienses que lo eres, sabes que lo eres”, etc. En cierto modo, es una película con indudables dosis de nihilismo. El autor de la frase “bienvenido al desierto de lo real” es Jean Baudillard, un filósofo francés del siglo XX, y está tomada del libro *Simulacre et Simulation* que aparece al principio de la película. Neo el protagonista, lo abre en el capítulo “Nihilismo” para sacar de él unos disquetes.

En efecto, siguiendo a Subirats en *Culturas Virtuales*, al anularse con las vanguardias en la modernidad el carácter subjetivo que subyacía a la interpretación del arte (como se veía en el primer capítulo con relación a Benjamin), éste se convierte en la representación de la racionalidad de la Industria Cultural para hablar en términos adornianos, que anula la experiencia de lo humano para fijar la atención del espectador en los aspectos que a ella le interesa preservar. La prueba de ello se encuentra en esta película a la que hacemos referencia y en la que se pone de manifiesto la preeminencia de una realidad y de una racionalidad enfrentada a un simulacro entendido aquí como réplica insustancial en un sentido platónico. Puede interpretarse como una metáfora de la razón trascendente de la modernidad en la que hoy vivimos y que proviene, para Subirats, de Platón y de la tradición cristiana que reduce poiesis a mimesis, ilusión o simulación. Para este pensador, el auténtico sentido del simulacro no es la réplica, la apariencia o la copia, es más bien el fundamento del arte que lleva implícitas objetividad y subjetividad; es una dimensión a la vez expresiva y reflexiva ligada a la experiencia cognitiva de las cosas y a su dimensión más individualizada. Rescatar el concepto del lugar en que lo colocó la modernidad puede ayudar a completar nuestro

---

<sup>14</sup> Capelletti, A., *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, México, FCE, 1989, pp. 16 y 17.

conocimiento de la realidad para dejar de contemplar sólo la racionalidad de la Industria Cultural. En esta película y en otras más de la misma factura, es decir, aquellas que emplean procedimientos semejantes en su producción, no se exponen estas respectivas realidades virtuales como contenidos de una experiencia humana destinadas a otra experiencia humana. Así se explica que las creaciones virtuales carezcan de sustancialidad y se vuelvan intrascendentes.

En el cine actual se ven reflejados los fenómenos que tienen que ver con el problema de la industria. La cinematografía ha alcanzado un desarrollo extraordinario y sin precedentes apoyado por la técnica, sin embargo, como lo expresa Adorno, no tiene que entenderse esto como facultad de la propia técnica sino, más bien, tiene que atribuirse al propio desarrollo económico. A la pregunta de si el arte representa o presenta en la actualidad, podemos responder que no representa desde hace mucho una experiencia cognoscitiva de la realidad política sino que la exacerba, presenta los poderes del totalitarismo del capital y de la globalización valiéndose de la técnica. El espectador de una película como Matrix se enfrenta no sólo a un genuino producto de la industria cultural sino que, llevado hasta sus últimas consecuencias, interactúa con el mundo virtual para comercializar con sus productos, y todavía más, para la alienación del espectador mediante secuelas y videojuegos.

Adorno plantea que el arte, el verdadero arte, debe mostrar el conocimiento de la realidad más allá del material que le suministra el sistema; Benjamin considera que la técnica posibilita el descubrimiento de nuevas percepciones y experiencias. Podríamos pensar con ellos en buscar en la realidad virtual un nuevo campo de experiencia y conocimiento en lugar de asumirlo como un producto más de la industria cultural.

A este respecto, resulta muy sugerente lo que afirmaba Benjamin acerca de que hay que considerar la manera como se comporta el artista con su técnica; ahí es donde se prueba si el artista es revolucionario o no. De esta manera, no importa lo que el artista está diciendo, ni las palabras que utiliza, sino cómo está usando su medio de producción. Lo que hay que tener en cuenta es si lo que está utilizando sirve para continuar haciendo las cosas que están puestas en el modo de uso del aparato o están haciendo realmente una transformación total con ese

aparato. Eso es lo que él plantea: un buen artista es el que va a obedecer este impulso, que no es sólo suyo sino que está en la consistencia técnica del medio de producción artístico, que va a romper con la rutina. Ese es el artista, el que obedece al llamado de las posibilidades de ruptura que hay en el mismo medio de producción; no es pues el artista el genio que inventa o que descubre cosas, sino el que de alguna manera obedece algo que está reclamando la propia máquina. El propio instrumento de trabajo está pidiendo liberación para trabajar de otra manera, y el artista que sabe oír eso y hace que el medio de producción trabaje mediante la ruptura; ese es un verdadero artista. Esta es la idea de Benjamin, contrariamente a quienes en su momento estaban inmersos en la idea de que el arte es un instrumento de transmisión de ideas revolucionarias.

Igualmente provocador resulta el planteamiento de Adorno cuando se refiere a estos aspectos: “la eficacia de las obras de arte no es la praxis, pero ésta se oculta en su mismo contenido de verdad”<sup>15</sup>. Es el contenido de verdad y no el falso compromiso lo que permite que la obra tenga un efecto estético sobre la sociedad. La estética de Adorno converge con el carácter cognitivo del arte, es decir, con un concepto de verdad estética. Podría interpretarse en él en relación con las vanguardias un despliegue espacial, es decir, profundizar en la técnica y no en el temporal, progreso humano, ya que se manifiesta en contra del concepto de vanguardia como descriptivo de la historia del arte. Porque, como él advertía, si se inserta en la historia del arte, éste último desaparece.

Esas ideas de Benjamin y Adorno tendrían que ser repensadas en la actualidad pues no podemos permanecer indiferentes al hecho de que la ingeniería de las imágenes en cualquiera de sus formas y la técnica más avanzada de simulación tienen opciones inconmensurables de aplicación no sólo en el cine sino en la física, la medicina, la biología, la astronáutica, la arquitectura, las matemáticas y, prácticamente, en cualquier campo de investigación científica. El ordenador da opción no sólo de trucar tomas reales, sino también de inventarlas, fabricarlas, modificarlas y animarlas. Y aunque aún no existe lo que podría llamarse “un lenguaje narrativo” que permita al creador establecer el decorado, describir el carácter de los personajes y el hilo conductor del guión de una película, sin embargo observamos que ese desarrollo

---

<sup>15</sup> Adorno, TW., *Op. cit.*, p. 322.

empieza ya a llevarse a cabo gracias a la inteligencia artificial. Los experimentos van desde los ciceros imaginarios de la firma norteamericana Apple (mediante la utilización del lenguaje objeto) a la creación de “seres pseudovivos” de formas inverosímiles en los laboratorios de Y Kawaguch (Del Nippon Electronic College de Tokio), y desde las películas video-cinematográficas interactivas presentadas por NEC Corp, en Toronto, Canadá, a los trabajos desarrollados por Jean Francois Colonna<sup>16</sup> (en los laboratorios de la Escuela Politécnica y del Centro Nacional de Telecomunicación en París) que denominan SMC (Sistema Multimedia Conservacional) y que se puede considerar, muy sucintamente, como un método de creación artística en el que el ordenador es a la vez abastecedor de temas, fuente, mesa, montaje, paleta y pincel. Como cualquier otro invento de proyección social, pronto pasarán de la fase experimental y el deslumbramiento a la aplicación técnico-comercial y a la seducción colectiva.

Cabe mencionar aquí los aspectos indicados por Subirats respecto de la diferencia entre el arte tradicional y el generado por las máquinas, ya que nos permiten repensar lo artístico:

Decir que una máquina inteligente es capaz de crear formas artísticas dotadas de una cualidad expresiva presta sin duda, a confusión. Las palabras “creación”, “forma artística” y “expresión” están vinculadas, en las concepciones estéticas comúnmente aceptadas hasta nuestros días, al carácter subjetivo de la intuición poética, a la posibilidad de transferir determinados sentimientos, conocimientos o emociones ligados a la esfera de un individuo singular, a los objetos, y a la capacidad de los objetos de expresar, a través de sus características singulares, este universo de conocimientos, memorias y emociones que llamamos arte. Pero estos conceptos son, incluso, incongruentes con la producción artística moderna o, al menos, con aquellas estéticas que recibieron el nombre de “vanguardia”, precisamente en la medida en que liquidaron los presupuestos tradicionales del sujeto y del objeto artístico.<sup>17</sup>

Para Subirats, en la visión de la utopía informática las máquinas inteligentes pueden ser artísticamente creadoras, puesto que, en principio, son aptas para crear de manera autónoma programas propios a partir de un determinado nivel de informaciones exteriores y traducir plásticamente los nuevos sistemas generados. El resultado logrado es totalmente imprevisto ya que no responde de manera inmediata a los sistemas diseñados por el ser humano. No puede negarse su potencial innovador que es absoluto y no sólo relativo, y es expresivo ya que la composición, el color o los tonos musicales ponen de manifiesto un determinado orden interior

---

<sup>16</sup>Colonna, Jean, F., [www.synesthesie.com/syn07/colonna.htm](http://www.synesthesie.com/syn07/colonna.htm), [www.hermany.org/IHP/text/ihpcolen.html](http://www.hermany.org/IHP/text/ihpcolen.html)

<sup>17</sup> Subirats, E., *Op. cit.*, p. 42.

capaz de despertar en el espectador una sensación de armonía, emociones placenteras y quizá, incluso, el sentimiento de lo sublime.

Es posible que la estética informática precise la pasión espiritual de la belleza a la concepción demónica del amor universal como un logaritmo dotado de una capacidad autónoma de innovación formal. Es factible y legítimo hacerlo, pero la producción de sistemas determinados así no puede confundirse, jamás, con la concepción clásica de amor a la belleza, con su elemento espiritual y su significado subjetivo a la vez vinculado a la experiencia intuitiva de la realidad, subordinada a los aspectos individuales de la persona y a su participación “mágica” o mimética con los objetos. Lo cual no cancela la posibilidad de reivindicar la pureza espiritual de una creación artística capaz de devolvernos la unidad rota con una naturaleza de todos modos destruida bajo el dominio de un progreso industrial cada vez más agresivo y deshumanizado. En la civilización tecnocientífica, y más aún bajo el signo histórico de las estrategias de destrucción biológica, ecológica y nuclear del planeta, no hay lugar para la concepción poética de una morada humana. Sin embargo, el reconocimiento de esta diferencia es importante porque implica una reflexión sobre la transformación cultural generada por el nuevo universo de las máquinas automáticas y su papel cultural; implica la ruptura de aquella cercanía ontológica y estética entre los seres humanos y el mundo de la que el arte, como experiencia erótica, mágica o mimética, era y es mediador. Lo anterior constituye un planteamiento sugerente de Subirats digno de considerar. Como hemos podido constatar a lo largo de este capítulo, el sometimiento del arte a las leyes del mercado capitalista mediante la técnica se torna paradójico, en tanto la propia técnica pone en cuestión la noción de representación, abriendo con ello posibilidades de repensar el arte como manifestación humana, social y crítica.



## CONCLUSIÓN

Situados en la primera década del siglo XXI, desde una perspectiva de transformaciones en lo social reciente hacia la forma de percibir y practicar el arte, la postura estética que no aparta sus reflexiones de consideraciones políticas nos ofrece la oportunidad de apreciar la situación del arte actual y los peligros a los que se enfrenta, así como sus posibilidades. Este convencimiento se funda en la actualidad de las ideas de Benjamin y Adorno en su crítica al arte de la modernidad, la cual evidencia un vínculo estrecho entre cuestiones estéticas y políticas, pese a lo que sostiene el pensamiento “posmoderno” en una de sus tendencias que insiste en la tarea “sublime” del arte.

Resulta interesante, respecto del arte “sublime”, el planteamiento de Eduardo Subirats en *Culturas Virtuales*; esta forma de percibir y practicar el arte puede considerarse como uno de los elementos de la modernidad del siglo XX que dieron origen al proceso de espectacularización de lo real. Este elemento es la estética negativa de una fracción especialmente importante de las vanguardias europeas: el dadaísmo y el surrealismo, así como algunos aspectos del futurismo. Dichas corrientes antiartísticas pasaron por diversos momentos: la estética del Shock, el principio vanguardista de ruptura con las condiciones tradicionales o “normales” de la experiencia de lo real, la fragmentación y el collage como nuevo código de representación, la condena de lo racional a la apología del caos, la celebración de la violencia o el absurdo, etc., en el sentido en que muchas veces difundieron con sus manifiestos y acciones públicas, Tzara, Marinetti o Bretón, y que se ha transformado hoy en el lugar común de la comunicación social con una expansión extraordinaria.

En el surrealismo esta estética negativa adquirió la expresión explícita de una sistemática destrucción de la experiencia artística y cotidiana de la realidad, y su completa sustitución por una construcción nueva a la vez racional y alucinatoria, seudomágica, pseudoextática y sublime, definida como superrealidad o como simulacro. Tal fue el sentido de la revolución surrealista de Bretón, Artaud o Dalí. Este mundo simbólico o esta estética coinciden hoy ampliamente con las experiencias más triviales de la publicidad, del consumo de masas y de la industria del entretenimiento<sup>1</sup>.

Así, la crítica de Benjamin y Adorno nos sirve hoy de punto de partida para nuestras reflexiones, al dar cuenta de las transformaciones formales que sufrió el arte por mediación de

---

<sup>1</sup> Subirats, E., *Culturas Virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p.10.

las técnicas de reproducción y comunicación que se ejercían en el todo social capitalista y que generaron cambios en la manera de concebir y practicar el arte, cerrando sus posibilidades, pero paradójicamente abriendo otras nuevas a través del mismo avance técnico. Benjamin percibió el impacto de las nuevas tecnologías y los nuevos fenómenos sociales y políticos que estaban dándose en el arte y en su relación con el público en la moderna cultura capitalista y urbana, entre los que destacan, sobre un fondo de creciente cosificación y proletarización de las masas y las relaciones sociales, la atrofia de la experiencia y la atrofia del aura de las obras de arte. Sin embargo, Benjamin es sensible a las transformaciones del arte; no por casualidad se advierte una nostalgia relativa a la pérdida del arte tradicional, pues consideraba que la experiencia estética alcanzada por la obra de arte aurática estaba por ser sustituida de una mejor forma, más libre y capaz, incluso, de redefinir la noción misma de lo estético. Adorno se dio cuenta de que la obra de arte se había transformado a causa de la modernidad capitalista. Esa obra que venía de la modernidad, el “gran arte”, se perdió para dar paso a otra cosa y a otra noción de experiencia artística. Observaba el fin del arte aurático y afirmaba que los modos de producir del siglo XIX ya no se originaban. Antes, el artista se esforzaba por producir desde el fondo de sus propias emociones, sentimientos, vivencias y experiencias para poder transmitirlos al espectador y generar en ellos una experiencia estética. Pero esa capacidad, función u oficio es desplazada por la Industria Cultural mediante la técnica; percibía que el artista era suplantado en su función por máquinas o aparatos producto del desarrollo técnico que cumplían ese cometido. Adorno se muestra desilusionado, no obstante, asegura que la tarea del arte y del artista es una tarea revolucionaria, que consiste en romper con la tarea que le impuso la modernidad: ya no más imágenes del mundo de lo existente, sino criticar al sujeto, considerar al artista como represor de pulsiones, hacer que tenga conciencia de alienación y, en este sentido, el arte debe expresar lo que está siendo anulado. Adorno se refería a un tipo especial de arte al que llamó “arte auténtico”.

En la reflexión contemporánea se le ha acusado a la técnica de ser la principal responsable de las transformaciones que dieron origen a lo que hoy conocemos como globalización, pero más bien debe entenderse como una transformación del capitalismo y no como causa directa de los cambios que suceden en la sociedad actual. A este respecto afirma Daniel Cohen en *Riqueza del mundo, pobreza de las naciones* que se trata de una tendencia porque antes de la aparición

de ciertas técnicas ya existían mecanismos que operaban en la vida económica y social que hoy llamamos globalización.

En efecto, ha sido bajo el efecto de sus propias transformaciones que el capitalismo se ha ‘abierto brutalmente’. Unidades de producción más pequeñas y homogéneas, un mayor recurso a la subcontratación, una nueva tendencia hacia la profesionalización de las tareas que rechaza de plano a los trabajadores menos especializados...todas esas tendencias deben poco a la globalización. Las transformaciones que están ocurriendo hoy se observan, pues, en cualquier oficio, sector, cualquiera sea la tarea<sup>2</sup>.

Asevera también que es producto de las transformaciones del capitalismo moderno la enorme proliferación de innovaciones generadas en el ámbito de la tecnología, así como el monopolio de estos avances:

Entonces existe una dinámica que se instaura casi mecánicamente entre la ‘globalización’, que abre espectacularmente el mercado de las ‘ideas’ de los productores de símbolos, como dice Robert Reich, y el encadenamiento de innovaciones, la emergencia de nuevas tecnologías. Según esta teoría, al comercio mundial le debemos la formidable explosión de innovaciones que parece ser la marca del capitalismo contemporáneo. En efecto, más que nunca se vuelve rentable invertir en el norte, en la producción de ‘ideas’, y dejar a los países del sur la fabricación de los objetos correspondientes a estas ideas. Abundan los ejemplos que ponen de manifiesto esta nueva división del trabajo: los softwares concebidos en el norte, las computadoras en el sur; en la ropa deportiva, la concepción y el marketing se hacen en el norte, pero el calzado en África del Norte o en Asia; las series para la televisión en el norte, los televisores en el sur<sup>3</sup>.

Benjamin ya había destacado lo anterior en *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* refiriéndose a la persistente forma en que los poderes monopólicos se adueñan de los procesos de innovación y del avance tecnológico de la modernidad capitalista, frenando sus posibilidades para la liberación social y estética de la humanidad. Recordemos que en el arte esos procesos se manifiestan como estandarización e inmediatez. Así también, Adorno lo había expresado en *Dialéctica de la ilustración* en relación con la obra de arte, donde se dice que la técnica de la industria ha estandarizado y producido en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra de arte se distinguía de la lógica de la producción en general del sistema social. Sin embargo, eso no debe adjudicársele al desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino a su función dentro de la economía de su momento.

---

<sup>2</sup> Cohen, D., *Riqueza del mundo pobreza de las naciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.14.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.56.

La globalización es un momento del capital en el que se cancelan las diversidades ideológicas de la historia y del hombre mismo para que se destaque únicamente la ideología del capital. Por ejemplo, Marc Augé en su ensayo *Sobremodernidad del mundo de hoy al mundo del mañana* da cuenta del fracaso político, económico y moral de los países comunistas que autorizó una lectura pesimista de la historia del siglo y desacreditó las teorías que pretendían extrapolar el futuro. El filósofo Jean Francois Lyotard se refirió al tema como el “fin de los grandes relatos”. Una segunda versión aparece más triunfalista: es el tema de la aldea global, según el término de Macluhan, una aldea global atravesada por una misma red económica en donde se habla el mismo idioma, el inglés, y dentro de la cual la gente se comunica fácilmente gracias al desarrollo de la tecnología. Más recientemente, este tema consiguió una traducción política con la noción de fin de la historia desarrollada por el americano Fukuyama. Éste no sostiene evidentemente que la historia de eventos esté acabada, ni que todos los países hayan alcanzado el mismo estado de desarrollo, sino afirma que el acuerdo es general en cuanto a la fórmula que asocia la economía de mercado y la democracia representativa para un mayor bienestar de la humanidad.

En realidad, no hay aquí nada de extraordinario ya que las tentaciones imperiales no datan de hoy ni, incluso, de ayer; el hecho notable es que el dominio imaginario ahora es planetario y que los medios de comunicación constituyen su arma principal. La técnica juega un papel muy importante en la economía global, y en el ámbito del arte cierra el paso a la creatividad y agota la sensibilidad y la experiencia.

Así lo percibía Adorno cuando se refería al dominio de la Industria Cultural que, para él, se manifestaba por medio de un “mensaje” que siempre revelaba la superioridad de un poder que dominaba y nulificaba todo; el poder del capital a quien le correspondía la función creativa del todo social y eliminaba la necesidad de preocuparse por crear, pues ya todo estaba suministrado. Cualquier juego creativo resultaba inútil.

Hoy podemos observar el daño que la Industria Cultural ha ocasionado (experiencias empobrecidas) utilizando el concepto adorniano llevado hasta sus últimas consecuencias. Basta observar cómo se ha generado un problema de pérdida de la realidad y de la experiencia que adquiere un tinte ontológico (ontológico en relación con el ser del arte, crear un mundo

mejor) es un problema que se le presenta al arte en tanto queda desplazado de su función creativa y esclarecedora de la realidad. Habría que pensar hoy lo artístico a partir del cambio de lo real a lo virtual. Nos referimos al cambio de las relaciones que mantenemos con lo real, al hecho nuevo hoy en día de que a menudo la imagen difundida por los medios tecnológicos de comunicación ya no representa un papel de mediación con el otro (la mediación con la naturaleza en nosotros y la naturaleza “de la cosa tecnológica”). La pantalla no es un mediador entre yo y lo que se me presenta; no crea reciprocidad entre ellos y yo, los veo, pero ellos no me ven. El problema surge cuando la ficción hace las veces de lo real, cuando todo pasa como si no hubiera otra realidad más que la de la imagen que inicialmente suponía representarla o ilustrarla. De un estado en el cual la ficción se alimentaba de la transformación imaginaria de lo real hemos pasado hoy a un estado en el cual la realidad se esfuerza en reproducir la ficción. Benjamin denunció este problema en el cine al referirse al sistema de aparatos. Decía que la masa, en su calidad de críticos, devino en una masa que interpretaba la imagen cinematográfica como lo real (sin mediación creativa).

Adorno, por su parte, reveló además el papel negativo de los medios tecnológicos de comunicación: su función es manipuladora, configuradora de la conciencia individual a partir de los modelos de la producción industrial, a lo que le sigue la violación instrumental de la autonomía de la experiencia humana.

La única diferencia que hoy podríamos encontrar con relación a la crítica realizada a los medios de reproducción y de comunicación de Benjamin y Adorno sería el alto grado de exacerbación al que hemos llegado. Eduardo Subirats asegura a este respecto que un suceso casual por insignificante que sea, al momento de ser reproducido como imagen mediática, se vuelve un acontecimiento universal. Incluso, la sonrisa o el gesto de un presidente obtiene las connotaciones metafísicas de una realidad esencial en cuanto se reproduce en imágenes electrónicas; todas estas imágenes transforman el mundo, mientras que otras experiencias más admirables se pierden al no poder insertarse o trasladarse a esos formatos.

Siguiendo A Subirats, en la cultura virtual, la condición ontológica del ser es su transformación en imagen; sólo la imagen es real, y esto explica la obsesión de todos contra

todos por conseguir en las cámaras de los videos la salvación metafísica de su negativa singularidad. De ahí también el interés por ocultar a los ojos de la pantalla lo que se quiere reducir o, incluso, desaparecer; parecería que sólo a través de los medios somos o no somos nada. ¿En medio de este torrente de imágenes queda lugar para la imaginación?

Así, hoy debería resurgir, a la manera de Benjamin y Adorno, la genuina preocupación por el destino del arte. El carácter humano social y crítico parece esfumarse a consecuencia de las transformaciones del capitalismo contemporáneo por la manipulación de la técnica, todo esto reforzado por las teorías desencantadas de la modernidad. Ante esta situación la necesidad de los planteamientos de Benjamin y Adorno parecen irrefutables.

Marc Augé dice que hoy, tanto los teóricos de la modernidad como los de la polifonía posmoderna toman nota de hechos reales, pero hacen mal en inscribir sus análisis bajo el signo del fin o de la muerte; fin de la historia para unos, fin de la modernidad para otros, fin de las ideologías para todos. Asegura que tal vez sea al revés y hoy en día suframos de un exceso de modernidad, introduciendo con ello la noción de sobremodernidad. La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica de exceso, de información de individualismo y de imágenes. Es ahí donde tenemos que buscar los aspectos implicados con lo artístico. Si la modernidad es un hecho los pensadores tienen mucho que decir todavía.

Adorno y Benjamin dieron cuenta de la proliferación de tecnologías y de las implicaciones que tenían para el arte, pero no se quedaron en el desencantamiento de la modernidad. Ellos esperaban algo del arte, no el fin del arte, y por eso son importantes sus planteamientos para pensar nuestro momento.

Benjamin hablaba de la pérdida del carácter aurático de la obra de arte como consecuencia inmediata de la introducción de la reproducción técnica, propiciando que la obra perdiera su fundamento místico y exhibiendo, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Pero esta pérdida para Benjamin podía reforzar su carácter político: él llamó a este reforzamiento politización del arte.

Adorno también consideraba la pérdida del arte tradicional, la pérdida del carácter aurático de la obra a consecuencia del desarrollo de la técnica en la utilización que de ella hacía la Industria Cultural. Con este concepto también precisó la explotación sistemática y programada de los bienes culturales con fines comerciales.

Aún cuando todo apuntaba a la extinción del arte, a la pérdida de experiencia estética en el mundo moderno capitalista por mediación de las técnicas de reproducción y comunicación al transformar la estructura formal del arte, es precisamente ese desarrollo técnico capitalista el que le abrió nuevas posibilidades desde la perspectiva de nuestros pensadores.

Algo que es fundamental considerar en Benjamin y Adorno es el hecho de asumir que la técnica no era la culpable directa del sometimiento del arte, sino el uso que de ella hacía la modernidad capitalista, lo que les permitió replantear el problema del arte moderno. Benjamin encontró en el desarrollo tecnológico la factibilidad de nuevas experiencias estéticas, pues consideraba que los modos de ser de la técnica influyen en el modo de ser del hombre mismo, es decir, que la experiencia de lo humano está directamente relacionada con el modo de utilizar las técnicas. Para él hay dos modos fundamentales de ser de la técnica: el de conquista apropiativa, que es el que emplea la modernidad capitalista, y el de interacción concertada con la naturaleza, al que denomina “segunda técnica” y en la que el hombre actúa lúdicamente con la naturaleza y no se limita al dominio de ella. Benjamin nos habla de una transformación técnica que plantea la posibilidad de “relacionamiento” del ser humano con la naturaleza, incluyendo lo natural o animal de lo humano, en términos de acercamiento de conexión y de un diálogo lúdico entre el ser humano y la naturaleza. Es decir, según Benjamin estamos ante la oportunidad de liberar esta segunda técnica, y es en las nuevas técnicas de reproducción y comunicación donde Benjamin ve esa oportunidad, especialmente en la fotografía, en el cine; las técnicas del montaje y la edición, por ejemplo, le procuran al arte la oportunidad de reinventar y experimentar constantemente la obra misma.

Adorno, por su parte, también se replanteó el arte pero polemizó con Benjamin acerca de la posibilidad de la técnica para desarrollar nuevas experiencias estéticas, ya que para él la técnica de la industria cultural es, desde el principio, una técnica de reproducción mecánica

que siempre permanece exterior a su objeto. Sin embargo, encontró en la propia técnica de la obra de arte, en su organización interna, las posibilidades de la misma. A causa del desarrollo técnico interno de la obra de arte, ésta puede volverse contra la sociedad alienante, convirtiéndose en anticipo de un mundo posible, más allá del sometimiento técnico capitalista. El arte auténtico para Adorno niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y acostumbradas, y estropea nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma inconcluso que mantiene aplazado su sentido último. Recomienda pensar en lo que podría llamarse “negatividad” de la obra de arte a causa de cuatro categorías. La primera de ellas nos indica que la obra es lo contrario de la realidad pues es ilusión, ficción, irrealidad y apariencia. La segunda plantea que el arte moderno auténtico es negativo en el sentido en que habla de sufrimiento y produce displacer. La tercera nos habla de que el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales. Y la última se refiere a la obra de arte que, aún siendo un producto de la sociedad, es negativa para con ésta pues la niega, denuncia y critica desde una relación negativa con el placer, como un aspecto normativo fundamental de la obra.

Por eso, los planteamientos de Benjamin y Adorno son destellos que nos permiten caminar en la reflexión del arte al inicio del siglo XXI, ya que nos llevan a pensar en una paradoja aun cuando todo apunta a la extinción del arte, a la pérdida de la experiencia estética en el mundo globalizado por mediación de la técnica. Es precisamente esa pérdida de la experiencia estética propiciada por el desarrollo extraordinario de la técnica la que abre las posibilidades de permanencia y acción política del arte. Este último resurge al hacer acto de presencia en la pugna intelectual por poner a salvo el carácter humano, social y crítico de toda creación que el mercado capitalista ha convertido en imagen artificial. Emerge la necesidad de activar otra manera de percibir la realidad a través del arte donde se abren también sus posibilidades políticas, resistiendo a la dominación.

Nuestra tarea más urgente será denunciar incansablemente las formas económicas que por ahora han logrado reinar como instancia suprema e incontestada, y cuestionar las falsas utopías creadas por la estetización de los imaginarios colectivos de la globalización sin horizonte histórico. Por ello, Suely Rolnik apela a otra experiencia en un sentido muy próximo



a los planteamientos de Benjamin. Susan Buck-Morss, por su parte, invoca el conocimiento proveniente de la experiencia estética, muy cercana a los planteamientos de Adorno. Asimismo, para Eduardo Subirats lo importante del arte es la expresión y reflexión que va de la mano de la experiencia cognitiva de las cosas, también cercano a la reflexión benjaminiana. No se trata aquí de tomar partido por alguna postura en particular, lo interesante es poner de manifiesto que desde sus particulares planteamientos cada uno se refiere a nuevas posibilidades del arte que resurgen precisamente en el momento en que pareciera que el arte está completamente liquidado.

La parte filosófica de la estética nos alienta a buscar lo constante, lo esencial del fenómeno estético, a buscar aquello que queda de la obra más allá de los cambios y de las épocas. Benjamin y Adorno dieron cuenta de lo esencial del arte al referirse a la experiencia, al conocimiento, a la reflexión y a la sensibilidad que subyacen en la obra a pesar de los cambios. En este sentido, su estética es filosófica; no se quedan únicamente en la crítica de la transformación de la estructura formal de la obra de arte, como lo harían los teóricos del arte o los historiadores del mismo, sino que ponen de manifiesto aquello que es una constante humana en la actividad artística. Aunque las obras se transformen, siempre podemos apelar a lo esencial de lo humano en ella. Es una lección que nos permite seguir pensando en el arte contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Adorno, Theodor W., *Crítica cultural y sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1973.

- *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.
- *Filosofía de la nueva música*, versión castellana de Alberto Luis, Bixio, Buenos Aires, Sur, 1966.
- *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke., Madrid, Taurus, 1999.
- *Sobre Walter Benjamín, recensiones, artículos y cartas*, trad. Carlos Fortea, Madrid., Cátedra, 1995.
- *Teoría Estética*, Trad. Fernando Riaza, Barcelona, Orbis, 1983.

Aristóteles., *Acerca del alma*, trad. Patricio de Azcárate, Buenos Aires, Losada, 2004.

- *Metafísica*, versión revisada por Patricio de Azcárate, introd. Y anál. de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1987.

Arriarán, Samuel., *Filosofía de la posmodernidad crítica a la modernidad desde América Latina*, México, Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2000.

Assoun, Paul-Laurent., *La escuela de francfort*, trad. Juan Cristobal Cruz Revueltas, México, Publicaciones Cruz O., 1991.

Augé, Marc., *Sobremodernidad del mundo de hoy al mundo de mañana*, Revista Memoria, México, núm. 129, noviembre 1999.

- *Los no lugares, espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

Benjamin, Walter., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intr. Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003.

- *Discursos interrumpidos I*, Pról, introd. Y notas Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.

- *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.
- *El narrador. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998.
- *El autor como productor*, trad. y presentación Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004.

Buck-Morss, Susan., *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, trad. Nora Rabotnikof, Madrid, Visor- Serie La balsa de la medusa 79, 2001.

- *Tiempo privado en espacio público, ¿Qué es arte político?* inSITE97, INBA, México, 1997.

Capelletti, Ángel J., *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, México, FCE, 1989.

Colonna, Jean Francois., Henri Poincaré Institute, January 22  
[www.synesthesie.com/syn07/colonna/colonna.html](http://www.synesthesie.com/syn07/colonna/colonna.html)

Cohen, Daniel., *Riqueza del mundo, pobreza de las naciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998.

Croce, Benedetto., *Breviario de estética*, trad. del italiano por José Sánchez Roja, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

Cochran, Terry., *La cultura contra el Estado*, Valencia, Frónesis /Cátedra/Universidad de Valencia, 1996.

Descartes, René., *Discurso del método, Meditaciones metafísicas, Reglas para la dirección del espíritu, Principios de filosofía*, México, Porrúa, 1984.

Echeverría, Bolívar., *Valor de uso y utopía*, México, S XXI Editores, 1998.

- *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista, 1995.
- *Arte, juego y fiesta*,  
[www.bolivare.unam.mx/ensayos/juego\\_arte\\_fiesta.html](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/juego_arte_fiesta.html)
- *Cultura y Barbarie*,  
[www.bolivare.unam.mx/ensayos/barbarie.html](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/barbarie.html)

Gómez, Vicente., *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Frónesis /Universidad de Valencia, 1998.

Gubern, Roman., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1973.

Heidegger, Martin., *La pregunta por la técnica Conferencias y artículos 5*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

*Historia del arte. El Siglo XX*, Tomo 5, Madrid, Espasa-Calpe, 2004.

Horkheimer, Max y Theodor, W. Adorno., *Dialéctica de la Ilustración Fragmentos Filosóficos*, introd. Y trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2001.

Huizinga Johan., *Homo Ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2001.

Jay, Martin., *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Francfort y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. Juan Carlos Curutchet, Buenos Aires, Taurus, 1991.

Jiménez, Marc., *Theodor W. Adorno Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

Marx, Carlos., *El capital. Crítica de la economía política*, Tomo I, trad. Wenceslao Roces, México, FCE, 1999.

Rolnik, Suely., *La crisis de la representación*,

[www.exargentina.org/\\_txt/krise\\_srolnik\\_ocasovictima\\_es.html-39k-](http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html-39k-).

- *¿El arte cura?*

[www.macba.es/uploads/20060531/QP\\_02\\_Rolnik.pdf](http://www.macba.es/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf)

Sadoul, Georges., *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972.

Sánchez Vázquez., Adolfo, *Estética y marxismo*, Tomo I, México, Era, 1970.

Sarlo, Beatriz., *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Popular 588, 2001.

Subirats, Eduardo., *Culturas virtuales. Filosofía y cultura contemporánea*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.

- *El reino de la belleza*, Madrid, Instituto Tecnológico de Monterrey/Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Valéry, Paul., *Piezas sobre el arte*, Madrid, Visor, 1999.

Vilar, Gerard., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, colección dirigida por Valeriano Bozal, Madrid, Visor - Serie La balsa de la medusa 81, 1996.

## BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

Adorno, Theodor W., y Benjamin Walter., *Correspondencia 1928-1940*, traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid, Trotta, 1998.

Bayer Raymond., *Historia de la Estética*, México, F.C.E, 1986.

Bretón André., *Antología* (1913-1966) México, siglo XXI, 1983.

Buck-Morss, Susan., *Orígenes de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Francfort*, trad. Nora Rabotnikof, México, Siglo XXI, 1981.

Bosanquet, B., *Historia de la estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

*Diccionario de términos artísticos*, María Dolores Arroyo Fernández, Madrid, Alderabán Ediciones, 1997.

Estrada Herrero, David., *Estética*, Madrid, Herder, 1988.

Echeverría, Bolívar., *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.

Formaggio, Dino., *La muerte del arte y la estética*, trad. Manuel Arbolí G., México, Enlace Grijalbo, 1992.

Frisby, David., *Fragmentos de la modernidad; teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor- La balsa de la medusa 51, 1992.

Geyer Carl, Friederich., *Teoría crítica, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*, Barcelona, Alfa, 1982.

Gil Olivo, Román., *Televisión y cultura; hacia el caos sensorial*, vol. I, México, Universidad de Guadalajara-CEIC, 1993.

Guasch, Anna María., *La crítica del arte; historia, teoría y praxis*, coord. Ferran Berenbit, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

González Serrano., Pilar, *Historia Universal del arte*, dir. Jorge Hernández Aliquer, Madrid, Calpe, 2000.

Givone, Sergio., *Historia de la estética*, trad. Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1999.

Kracauer, Siegfried., *De Calgari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

Lozano Fuentes, José M., *Historia del arte*, México, Continental, 2000.

Marchán Fiz, Simón., *Contaminaciones figurativas; imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

- *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1987.
- *Del arte objetual al arte de concepto; epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1990.

Moepurgo Tagliabue, Guido., *La estética contemporánea; una investigación*, trad. Andrés Pirk y Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Losada, 1971.

Pizza, Antonio., *La construcción del pasado; reflexiones sobre historia, arte y arquitectura*, Madrid, Celeste, 2000.

Plazaola Juan S:I *Introducción a la Estética*. Historia, teoría y textos, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1973.

Perniola, Mario., *La estética del siglo XX*, trad. Francisco Campillo, Madrid, A. Machado libros- La balsa de la medusa, 2001.

Shinner, Larry., *La invención del arte, una historia cultural*, trad. Eduardo Hide y Elisenda Juibert, Barcelona, Serie Paidós Estética, 2001.

Valverde, J. M., *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1990.

Wellmer, A., *Sobre dialéctica de la modernidad y posmodernidad*, Madrid, Visor, 1993.

## PELÍCULAS

Lang, Fritz dir., *Metrópolis*, Alemania, Kino Internacional, 1926, 115 min.

Kubrick, Stanley, dir., *Como aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*, Warner Brothers 1964, 94 min.

Ruttman, Walter, dir., Documental *Berlín sinfonía de una gran ciudad*, Alemania, Fox 1927, 62 min.

Stallone, Sylvester, dir., *Rokcy VI* Estados Unidos Columbia Pictures, 1985, 89 min.

Tarkovsky, Andrei, dir., *Solaris*, Rusia, Lighstorm enterainment, 1972, 167 min.

Wachowsky, Larry y Andy dirs., *Matrix*, Estados Unidos, Warner Brothers, 1999, 136 min.