

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Arte y política en Walter Benjamin. Hacia una estética materialista.

Adriana D'Ottavio.

Cita:

Adriana D'Ottavio (2011). *Arte y política en Walter Benjamin. Hacia una estética materialista. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/79>

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

ARTE Y POLÍTICA EN WALTER BENJAMIN. HACIA UNA ESTÉTICA MATERIALISTA

Adriana D'Ottavio

Estudiante de la carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

adriana_dottavio@yahoo.com.ar

En esta ponencia nos proponemos reseñar la intervención de Walter Benjamin en los debates por la estética que se daban al interior del marxismo a comienzos del siglo pasado, teniendo en cuenta en particular la relación que el autor establece entre arte y política. Para ello, realizaremos una lectura del célebre enunciado que formuló en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” según el cual ante la estetización de la vida que el fascismo propugna el comunismo contesta con la politización del arte. Esbozaremos, así, la idea benjaminiana de “estética materialista” que el autor opone a la “estética idealista” cuyos conceptos (creación, genialidad, perennidad, misterio, autonomía) utiliza el fascismo, atendiendo en particular a la idea de que el desarrollo técnico conlleva una transformación de la naturaleza del arte que derriba las barreras levantadas por el pensamiento idealista. Nos proponemos en este trabajo, entonces, pensar cuál es ese nuevo concepto de arte y cuál su relevancia política en la obra de Benjamin, leyendo este ensayo a la luz de otros escritos contemporáneos del autor.

Palabras clave: Benjamin – estética – arte – política – técnica.

PALABRAS PRELIMINARES:

La relación entre arte y política atraviesa toda la obra de Walter Benjamin. En su ensayo de 1936 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, ésta es claramente puesta de relieve. Allí Benjamin señala que si los conceptos de la estética idealista (creación, genialidad, perennidad, misterio, autonomía) son utilizados por el fascismo, la tarea del crítico es elaborar una estética materialista que sea utilizable sólo por la revolución.

Ésta constituía una cuenta pendiente para el marxismo. Si en su versión vulgar, economicista, éste entendía el arte como un reflejo de las estructuras económicas, es decir, como una apariencia sin historia propia, sin especificidad y, por lo tanto, como un falso problema, otros autores habían comenzado a buscar una teoría marxista del arte que diera cuenta de su concreción, de su relativa autonomía, en especial en el contexto del debate con el formalismo ruso que se desarrolló en los primeros años posteriores a la Revolución de 1917. Los formalistas pretendían estudiar científicamente la especificidad del arte entendiéndolo como un orden de fenómenos autónomo y no como la expresión epifenoménica de otros órdenes a los que se encontraría

subordinado (como la economía, pero también la psicología, la historia, la biografía, la intención del autor, etc). La construcción de su objeto se basaba en la diferenciación entre arte y vida o entre lenguaje poético y lenguaje prosaico. En respuesta, el marxismo intentó formular una teoría también científica, es decir, sin renunciar al análisis de la materialidad concreta de las obras, pero que tuviera en cuenta la relación compleja que se daba entre estas dos instancias, arte y sociedad. Trotsky señalaba en este sentido que el formalismo consistía en un “fetichismo de la palabra” (Trotsky, 1974: 120). El arte debía entenderse como una fetichización: al igual que la mercancía, su autonomía era una apariencia necesaria, su “valor intrínseco” (lo cual, señala Marx, es una contradicción), una ilusión objetiva. Otros centraban su atención en el proceso de producción, también fetichizado en la idea de “genio”: Arvatov, en este sentido, abogaba por un arte disuelto en la producción industrial que, como producción colectiva (y no ya “creación”), daría cuenta de la situación del trabajo y, como transgresión poética, permitiría una reorganización práctica¹. Sin embargo, más tarde estas líneas de investigación fueron dejadas de lado en el marxismo, al imponerse en la URSS como política oficial del Partido Comunista el realismo socialista, para el cual el arte debía subordinarse a la sociedad, en sus temas e intenciones, para cumplir su función social.

La célebre intervención de Benjamin según la cual ante la estetización de la vida política que el fascismo propugna, el comunismo contesta con la politización del arte, toma parte en estos debates. Su estética materialista, ligada a la idea de fetichismo, de producción y de arte politizado, introduce sin embargo una novedad ya que para él el desarrollo técnico conlleva una transformación de la naturaleza del arte que derriba las barreras levantadas por el pensamiento idealista del que se sirve el fascismo.

Nos proponemos en este trabajo pensar cuál es este nuevo concepto de arte y cuál su relevancia política en la obra de Benjamin, leyendo este ensayo a la luz de otros escritos contemporáneos del autor.

ARTE AUTÓNOMO Y FASCISMO:

La estética como disciplina se establece en relación con el concepto de “autonomía del arte”: el arte es entendido como una esfera autónoma respecto de las esferas de la verdad y la moral. Para la estética, las obras de arte pueden estudiarse porque no son un mero epifenómeno, un reflejo inmediato de otros órdenes sociales (como la economía, la historia, la psicología, etc) que, comprendiéndolas como derivaciones suyas, podrían agotar su explicación. Por el contrario, el arte tiene una objetividad específica. “La historia del arte”, como señala Adorno, “(...) es la historia del progreso de su autonomía” (Adorno, 1984: 17).

“La experiencia artística”, leemos en *Teoría estética*, “sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce. El camino hacia ello atraviesa el hito del desinterés; la emancipación del arte respecto de los productos de la cocina y la pornografía es irrevocable” (Adorno, 1984: 24)². Este primer hito en el camino hacia la autonomía se encuentra en la *Crítica del juicio* de Kant, donde la esfera estética queda constituida por su separación respecto de la esfera

práctica y empírica. El juicio estético, para Kant, es autónomo en tanto no depende de ninguna sensación ni interés práctico: “Cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación” (Kant, 2007: 129). La recepción de las obras de arte, entonces, queda planteada como una contemplación desinteresada, una actitud de recogimiento atento que se aísla de la vida práctica y la sociedad. Como señala Benjamin en “La obra de arte...”, “el arte reclama recogimiento (...) quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella” (Benjamin, 1989: 53), dejando de lado su relación con los factores extraestéticos.

Si el primer hito en esta moderna historia del arte, que es la historia de su autonomía, está dado por la fundamentación kantiana de la especificidad irreductible del juicio estético, el segundo puede rastrearse en la idea romántica de la producción artística como una creación particular, diferenciada del trabajo y de las convenciones en que se fundan el entendimiento y las relaciones prácticas de la vida cotidiana. Para el romanticismo alemán, que reflexiona entre los escombros dejados por las críticas kantianas a la idea de totalidad, el arte es producción de verdad, es una fuerza creadora autónoma que ya no debe imitar a la naturaleza -excepto en tanto ésta es también una fuerza productora. El artista, así, es entendido a partir de la categoría de genio: es un creador, un demiurgo, ya sea por sus procedimientos concientes, controlados, reflexivos (como la ponderación, la ironía, el *Witz*) o por la productividad inmediata de la creación inconsciente (imaginación, fantasía, expresión). “¿Cuántos autores hay realmente entre los escritores?”, se preguntaba Schlegel en el *Lyceum*, “Autor significa creador” (Schlegel, 1994: 57). Así, a partir de este segundo hito en la historia de la estética, la producción de la obra de arte fue finalmente entendida como un trabajo acabado de un sujeto creador especializado, un genio artístico que proyectaría su interioridad sobre el material disponible. La obra de arte autónoma es así entendida como un producto de la voluntad del artista creador: el concepto de genio “hace que la obra de arte se nos presente por medio de una vacía hinchazón, como el documento de su autor” (Adorno, 1984: 225) o, como diría Benjamin, como una testificación histórica de la autoridad del autor. La estética del genio, que entiende la obra como algo orgánico basándose en la idea de un individuo creador absoluto, intenta “atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico” (Adorno, 1984: 225). La obra, así, aparece como creada *ex nihilo* y el artista como un creador aislado del mundo de las convenciones repetidas. De esta forma la autonomía del arte se vincula con las categorías de genio, individuo, autenticidad y originalidad: como señala Adorno, “la originalidad, al crecer la autonomía del arte (...) se ha concentrado en las obras mismas, en la radical independencia de su formación” (Adorno, 1984: 228). La obra de arte aparece como una existencia singular en la que “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin, 1989: 21).

Finalmente, esta “separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa” -en tanto implica la división social del trabajo y la moderna separación de esferas que independiza al arte respecto de la religión y lo institucionaliza como esfera autónoma- “se transforma así”, como señala Peter Bürger, “en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de

arte respecto a la sociedad” (Bürger, 1997: 99-100). La obra de arte autónoma aparece como una objetividad con valor propio, que “no quiere nada más que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso” (Adorno, 2003: 393), sin función social. El arte es así absolutizado como realidad estética que se basta a sí misma, como oposición a la sociedad, que no se deja determinar por las leyes de ésta sino que se da su propia ley inmanente. Las obras de arte aparecen como perennes: en tanto se constituyen como realidad diferenciada del contexto en el que surgen, su significación permanece a pesar de los cambios en el medio social. También el misterio se introduce en el arte por esta vía: la especificidad de la experiencia artística siempre excede lo que puede ser reapropiado por los otros tipos de experiencia, como la cognitiva. Como señala Christoph Menke, el concepto de autonomía del arte “permite caracterizar, desde Kant y Weber, el estatuto de la experiencia estética, tal como resulta de la diferenciación moderna de los diversos modos de experiencia y de discurso. Es un acontecimiento ‘autorregulado’, inscrito al lado y con independencia de los otros tipos no estéticos de discurso en el complejo plural de la razón moderna. Por ello, no puede tener más que una validez relativa, limitada a esa esfera de la experiencia basada en el valor específicamente estético de lo bello” (Menke, 1997: 13-14). Desde la perspectiva de su autonomía, entonces, el arte sólo puede pretender una validez limitada a su propia esfera, sin colonizar las demás (como la de la razón o la moral), con las que convive y se complementa, pero que permanecen diferenciadas entre sí. El principio de *l’art pour l’art* que Benjamin critica en “La obra de arte...” se basa en esta desvinculación del arte respecto del resto de la sociedad: para estas teorías lo bello consiste en un ámbito de pureza imperturbable que se encuentra al margen de lo útil, de las relaciones instrumentales de intercambio, de los avances técnicos y los cambios sociales y que sólo puede juzgarse en virtud de su calidad artística.

En este sentido señala Benjamin que “la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición (...): el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (Benjamin, 1989: 26). La obra de arte autónoma, que permite la pregunta por su autenticidad, que se vincula con un sujeto creador y que se pretende aislada de la sociedad, se fundamenta en un ritual, en la tradición que hace aparecer la lejanía como presente, lo fugaz como perdurable.

Esta estética idealista que así levanta las barreras entre arte y vida, individuo y sociedad, estructura y superestructura mediante el concepto de “autonomía del arte” entra en relación, para Benjamin, con el fascismo que, al estetizar la política, hace peligrar, violentamente, “la terrible y última oportunidad de corregir la incapacidad de los pueblos, de reestructurar sus relaciones de tal manera que les sea posible reinsertarse en la naturaleza gracias a sus medios técnicos” (Benjamin, 2001: 57).

En el ensayo de 1930 “Teorías del fascismo alemán” Benjamin señala que las teorías fascistas de la guerra constituyen una “transposición descarada de la tesis de *l’art pour l’art* a la guerra” (Benjamin, 2001: 49). Si luego de la Primera Guerra Mundial nada había permanecido inalterado -salvo las nubes-, las teorías fascistas, desconociendo esta transformación sin precedentes,

sostuvieron la vigencia de distinciones que habían quedado ya desmentidas. El nivel de los armamentos en la posguerra europea permitía el desarrollo de una guerra de gases que eliminaba la distinción tradicional entre civiles y militares: las ideologías de la guerra fascistas se convirtieron en obsoletas al ignorar este hecho y seguir proclamando las distinciones heredadas que la técnica ponía en cuestión. Así como las teorías de *l'art pour l'art* afirman la autonomía del arte levantando una barrera entre éste y la sociedad, el fascismo también sostiene, en la política y violentamente, las barreras que la técnica ofrecía la posibilidad de derribar. En este sentido la estetización de la política que Benjamin le endilga al fascismo constituye una violación silenciada, un hecho que trunca las posibilidades abiertas por el desarrollo técnico y oculta la violencia que esto implica.

La estética de la guerra actual se le presenta [al dialéctico] de la manera siguiente: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural. Y lo encuentra en la guerra que, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad (Benjamin, 1989: 57).

El surgimiento de la multitud, que Benjamin rastrea desde el siglo XIX francés, reclama la supresión de las condiciones de propiedad: el fascismo intenta organizar a estas masas para conservar la propiedad, violentando así el desarrollo de la contradicción entre las fuerzas productivas (la técnica) y las relaciones de producción (la propiedad) que proporcionaba una oportunidad histórica de derribar las barreras levantadas por la sociedad burguesa (entre hombre y naturaleza, presente y pasado, sujeto y objeto, arte y vida, etc) y en las que se sostiene el Estado, el derecho, la nación, cumpliendo así la promesa de la cultura de reconciliarse con la naturaleza. La técnica, para Benjamin, no es “un fetiche del hundimiento, sino una llave para la felicidad” (Benjamin, 2001: 58).

La separación entre arte y vida se manifiesta, así, tanto en la estética idealista como en el fascismo: “*Fiat ars, pereat mundus*’, dice el fascismo (...) Resulta patente que esto es la realización acabada de *l'art pour l'art*” (Benjamin, 1989: 57). Así como la obra de arte autónoma se separa de la función social, también la política estetizada sería indiferente a las demandas que superan sus propias consideraciones formales. Martin Jay señala en este sentido que “el desinterés con que normalmente se asocia lo estético parece precisamente lo más radicalmente inapropiado en el caso del interés humano esencial, la conservación de la vida” (Jay, 2003: 147-148): la indiferencia ante consideraciones éticas, religiosas o cognitivas separa tanto a la obra de arte como a la política fascista de la sociedad de la que forman parte. Así como la obra de arte autónoma olvida que ella misma es, además de autónoma, también un hecho social, la política estetizada del fascismo también oculta que, para presentarse como total reduce violentamente lo heterogéneo a la unidad. Así como el artista concebido como genio creador pretende dar forma a una materia inerte, el fascismo procura manipular a la multitud de la misma manera: Jay recuerda que Mussolini adoptaba esta posición, llegando a escribir “las

masas son como cera en mis manos (...) Aún así persiste en mí cierto sentimiento de aversión, como el que experimenta el artista por el yeso que modela” (como se cita en Jay, 2003: 148). Si las masas contenían, para Benjamin, un potencial de redención –en el sentido en que desarrollaremos más adelante-, la política estetizada del fascismo propone una relación con las masas que se equipara con la que la estética idealista propone entre el artista y el material, es decir, una relación violenta de subsunción.

Benjamin formuló la pregunta “¿Será la empatía (*Einfühlung*) en valor de cambio lo que hace a la gente capaz de la *erlebnis* total (del fascismo)?” (como se cita en Buck-Morss, 2001: 339). Si la vivencia es para Benjamin la forma en que los hombres se relacionan con el mundo moderno, anestesiando el *shock*³ por la mediación de la conciencia, el fascismo implica una vivencia total, es decir, un total anestesiamiento o alienación de la percepción. Esta vivencia total se basaría, en el fascismo, en una relación de empatía por la cual las masas se identifican con el líder y, con esto, violentan su propia dispersión. “A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales” (Benjamin, 1989: 56): así como el mecanismo de la obra de arte -que por su propio desarrollo técnico tiende a superar las categorías heredadas de creación, genialidad, perennidad, misterio, autonomía- es violentado al ser puesto al servicio de valores culturales –es decir, al pretender conservar la función cultural de la que la técnica lo libera-, las masas –cuya forma dispersa e interrumpida de la percepción contiene un potencial político que permitiría transformar las condiciones del presente- son violentadas al ser involucradas, como reflejo del caudillo, en la misma situación de subordinación a la unidad de la que su propia estructura les da la oportunidad de librarse. “En el fascismo”, señala Susan Buck-Morss, “(y esta es la clave de la estética fascista) este dilema de la percepción es resuelto por la fantasmagoría del individuo como parte de la masa que forma, ella misma, una totalidad integral” (Buck-Morss, 1992: 35)⁴, es decir, que se presenta, al igual que la obra de arte autónoma, como una totalidad absoluta, negando con esto su constitutiva heterogeneidad.

La percepción se encuentra, así, alienada al punto que “le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna” (Benjamin, 1989: 57): el presente desgarrado, mutilado, deforme reclama su redención, guarda en sí un potencial revolucionario de reconciliación, de superación de las dicotomías burguesas que mantienen la separación entre arte y vida, sujeto y objeto, hombre y naturaleza, pasado y presente, estructura y superestructura; la estética idealista y el fascismo conservan e hipostasian estas dicotomías, acallan la promesa y la posibilidad de su abolición, permiten vivenciarlas con goce estético, anestesiando la capacidad de percibir las con espanto.

ARTE HETERÓNOMO Y COMPROMISO:

Ante este esteticismo de la política que el fascismo propugna, “el comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 1989: 57). Ahora bien, para pensar qué implica esta formulación, debemos tener en cuenta el

contexto del debate sobre el arte en el marxismo, en particular las teorías que, siguiendo el mismo programa, entendieron la politización del arte a partir de conceptos que Benjamin pretende dar de baja, como mensaje, intención, finalidad. Estas teorías, al igual que las de la autonomía del arte y el fascismo, niegan la posibilidad de redención del presente desgarrado, pero no ya planteando las dicotomías como eternas sino afirmando como presente su disolución aún no dada, mostrando las deficiencias del orden social actual y no cómo éste constriñe los medios que ya existen para rectificarlo. En el actual modo de producción, “la liquidación del arte tradicional seguía siendo prematura, en tanto su promesa utópica permanecía irrealizada” (Buck-Morss, 2001: 165).

En una conferencia dictada en 1934 a un grupo de emigrados comunistas alemanes en París, “El autor como productor”, Benjamin hace referencia a este debate, discutiendo con la noción de arte politizado que éstos sostenían. Allí señala que desde Platón nunca se había puesto en cuestión con más fuerza que en ese período de entreguerras el derecho a la existencia del poeta. Se discutía, entonces, “acerca de la autonomía del poeta: acerca de su libertad para escribir lo que quiera. No son ustedes proclives a aprobar esa autonomía”, señalaba Benjamin dirigiéndose a este grupo vinculado con el Partido Comunista,

creen que la actual situación social le obliga a decidir a servicio de quién ha de poner su actividad. El escritor burgués recreativo no reconoce tal alternativa. Ustedes le prueban que trabaja, aún sin admitirlo, en interés de determinados intereses de clase. Un tipo progresista de escritor reconoce la alternativa. Su decisión ocurre sobre la base de la lucha de clases, al ponerse del lado del proletariado. Se ha acabado entonces su autonomía. Orienta su actividad según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases. Se acostumbra decir que persigue una *tendencia*. (Benjamin, 1975: 117).

Estas concepciones que Benjamin reseña ya en la década de 1930 adquirieron su formulación canónica unos años más tarde en la teoría del compromiso de Sartre. Para este autor, el escritor (o, en términos generales, el artista, aunque Sartre privilegia la literatura por su carácter conceptual) forma necesariamente parte del espíritu de su época, está involucrado con ella, determinado por los factores sociales: su producción es un hecho social; no puede pretenderse individual, eterna, creada *ex nihilo*. Sin embargo, cada escritor tiene la posibilidad de decidir su compromiso con los valores implicados en los debates socio-políticos de su época: esta es su libertad. “Concebimos sin dificultad”, establece Sartre,

que un hombre, aunque su situación esté totalmente condicionada, puede ser un centro de indeterminación irreductible. Ese sector imprevisible que se muestra así en el campo social es lo que llamamos libertad y la persona no es otra cosa que su libertad. (...) No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es. Así son las cosas. El hombre, que se explica simultáneamente por tantas causas, debe, sin embargo, llevar sobre sus hombros la carga de sí mismo. (Sartre, 2008: 22)

La literatura, para Sartre, debe recuperar su función social, “servir a la

colectividad tratando de darle la literatura que le conviene” (Sartre, 2008: 26). Así, se le otorga al arte un poder transformador que depende de la voluntad del artista, de la tendencia que exprese como mensaje en su obra, que no es juzgada por su calidad o valor literario sino por su compromiso político, por los intereses a los que sirve.

De esta forma las teorías del arte comprometido vinculan arte y vida: éstos ya no constituyen dos esferas aisladas y sin contactos entre sí, sino que el arte se disuelve en la vida, desaparece en ella: queda determinado por ésta en su producción situada, en su recepción y circulación socialmente determinadas, en su explicación referida a valores extra-estéticos. Si las teorías del arte autónomo privilegian a éste sobre la vida (“*fiat ars, pereat mundus*”), las del arte comprometido, por el contrario, lo subordinan a ésta. Así, pretenden negar la dicotomía anulando uno de sus términos, pero como señaló Jacques Rancière a propósito del teatro de Brecht, que también se inscribe en la línea del arte comprometido, “no pueden reducir la brecha excepto a condición de recrearla incesantemente” (Rancière, 2010: 15). “¿No es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia?” (Rancière, 2010: 18). Estas teorías suponen anuladas las oposiciones, pero se siguen sosteniendo en ellas, ya que “sólo un arte que haya alcanzado una relativa autonomía puede tomar posición. Así, pues, la autonomía del arte es también la condición de una heteronomía posterior” (Bürger, 1997: 92). El concepto de finalidad requiere la separación de los dos ámbitos: arte y vida.

Esto es así porque esta sociedad en la que el arte se reconoce como parte es la sociedad desgarrada en que las dicotomías burguesas se mantienen en vigencia. La fotografía por ejemplo, señala Benjamin, si es considerada a partir de su función política, si es subordinada a una tendencia, podría renovar desde dentro el mundo tal y como es: es decir, la fotografía comprometida lograría “pertrechar un aparato de producción social sin modificarlo. Modificarlo hubiese significado, una vez más, derribar una de esas barreras, superar una de esas contradicciones que tienen encadenada la producción de la inteligencia” (Benjamin, 1975: 126).

“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” (Adorno, 1984: 9). La eficacia que se le exige al arte comprometido es precisamente la que no puede tener mientras se siga afirmando la relevancia de la intención, la posibilidad de la comunicación, la continuidad del sentido. En su temprano artículo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, Benjamin sentó los fundamentos de su crítica al concepto de “comunicación”. Allí establecía: “Se espera que la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma). Este es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico. La palabra como comunicante exterior; esto es (...) una parodia de lo expresamente inmediato, la divina palabra creadora, bajo guisa de lo expresamente mediato” (Benjamin, 2001: 70-71). Entendemos que es con este mismo espíritu con que Benjamin mantuvo, años después, su discusión con quienes pretendían politizar el arte entendiéndolo como propaganda, privilegiando la tendencia política por sobre la calidad artística. El arte comprometido busca comunicar algo fuera de sí mismo, pretende dar de baja la categoría misma de arte a favor de un contenido político -pone en duda el

derecho a la existencia de los poetas. Con esto, al igual que el lenguaje comunicativo, parodia lo inmediato, pretende borrar la dicotomía arte-vida disolviendo al primero en la segunda, pero se mantiene en el mundo de la mediación, se sigue basando en dicotomías estériles como forma-contenido, tendencia política-calidad literaria, autor-lector, materia-espíritu, teoría-praxis, que estructuran la sociedad desgarrada de la que forma parte. El arte comprometido, que sigue una tendencia, quiere comunicar un mensaje político. Pero, como señaló Adorno, “en el concepto de ‘*message*’, el mensaje mismo del arte, incluso el políticamente radical, se esconde ya el momento de fraternización con el mundo; en el gesto de dirigir un discurso una secreta complicidad con los interpelados, a los cuales únicamente se los podría arrancar de su engeguamiento rescindiendo esta complicidad” (Adorno, 2003: 412): el arte comprometido, así, no interrumpe la continuidad de la catástrofe sino que se inserta en ella.

Por otra parte, en el mismo sentido, el artista comprometido que se identifica con el proletariado, niega –y, así, oculta– la diferencia que, en la vida dañada, existe entre ambos. “La proletarización del intelectual casi nunca crea un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, le hace solidario de ella, y más aún a ella solidaria de él” (Benjamin, 1975: 133). Tal solidaridad, aunque se descomponga o pase a un segundo plano, sigue siendo lo bastante fuerte como para “excluirlo estrictamente de la vida en el frente de batalla que lleva el verdadero proletario” (Benjamin, 2008: 100). Negar esta distancia históricamente devenida, intentar derribar la barrera entre el intelectual o el artista y el trabajador inmediatamente en la obra de arte comprometida, no logra modificar esta separación real. Como considera Adorno, “es una usurpación y como un insulto a las víctimas hablar como éstas, como si uno mismo fuese una de ellas. A todo está permitido jugar, menos al proletario” (Adorno, 2003: 405).

TÉCNICA CAPTURADA:

El debate entre las teorías del arte autónomo y las del arte comprometido, señala Benjamin, es un debate estéril. Tanto el arte autónomo, que desecha la política al pretenderse distanciado de ella y determinado por su propia ley, como el arte comprometido, que desecha la especificidad artística al pretenderse totalmente determinado por la política, se sostienen en los binarismos arte-vida, forma-contenido, autor-lector, sujeto-objeto, estructura-superestructura, etc. Si el arte autónomo pretende hipostasiar estas distinciones, el arte comprometido procura superarlas por medio de la intención subjetiva, es decir, conservándolas como presupuestos. Ahora bien, el desarrollo técnico elimina estas barreras. Como señala Susan Buck-Morss, “no está en cuestión si la frontera se cruza sino cómo se cruza” (Buck-Morss, 2001: 163): la técnica contiene este potencial de redención, pero mientras su despliegue permanezca capturado por las relaciones de producción capitalistas, no produce más que “imágenes oníricas reificadas de esa promesa, una fantasmagoría de la ‘nueva naturaleza’” (Buck-Morss, 2001: 164).

En algunos de los textos que forman parte del proyecto del *Libro de los Pasajes* Benjamin subraya el impacto de la tecnología en el arte: de la ingeniería en la arquitectura, de la fotografía en la pintura, del periodismo en la literatura. En estos casos el desarrollo técnico democratizaba la producción y la recepción, pero, al mantenerse dentro de las relaciones de producción capitalistas, daba lugar a una fantasmagoría que, alienando la percepción, permitía percibir la autodestrucción de la sociedad con goce estético.

En el siglo XIX francés, la ingeniería y la arquitectura se institucionalizaron como dos esferas separadas y rivales a raíz del establecimiento de la *École polytechnique*, que formaba ingenieros, y la *École des beaux arts*, que formaba artistas, entre ellos, arquitectos, según su idea de autonomía del arte. Ahora bien, el estilo arquitectónico de los pasajes, característicos del París que Benjamin estudia como “capital del siglo XIX”, representaba una fusión entre estas dos esferas:

Requería las destrezas de ambos campos y, sin embargo, ninguna de las *Écoles* las reconocía como objeto digno de instrucción. Por un lado, los techos de cristal que fueron su rasgo distintivo en la década de 1820 resultaban construcciones tecnológicamente avanzadas; por otro, las ‘paredes’ interiores de las galerías eran ejemplos de las fachadas ornamentales, repletas de columnas neoclásicas, arcos y frontones que constituían el epítome del ‘buen gusto’ arquitectónico (Buck-Morss, 2001: 146).

Así, señala Benjamin, con “la naturaleza funcional del hierro (...) el principio constructivo inicia en la arquitectura su señorío” (Benjamin, 1993: 174). La recepción óptica, característica de la obra de arte, que reclama una actitud individual de recogimiento y contemplación, es vencida, en la arquitectura y por el desarrollo técnico, por una recepción táctil, centrada en el uso colectivo, que deviene costumbre y, así, pasa a formar parte del inconsciente de la época. La función práctica pasa a ser central, transformando el concepto de arte.

En los pasajes, sin embargo, el arte se pone al servicio del comercio. Las construcciones de vidrio y acero que se popularizaron en la época (estaciones de ferrocarril, galerías para exposiciones internacionales, etc), relacionadas con la transitoriedad, generaron las fantasmagorías del interior que Benjamin relacionó paradigmáticamente con la figura del *flâneur*. “Para el hombre privado, el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado” (Benjamin, 1993: 182); constituye, también, “su estuche” (Benjamin, 1993: 183). La multitud, cuyo surgimiento está íntimamente relacionado con estos avances técnicos, como explica el autor en sus ensayos sobre Baudelaire, se convierte en un asilo para el desterrado y un narcótico para el abandonado (Benjamin, 1993: 71). Si el *flâneur* se define a partir de su acomodamiento a esta aglomeración abstracta de personas reunidas, sin vínculos internos entre sí (la multitud -al igual que los compradores- se diferencia de grupos como la clase, ya que sólo se reúne en virtud de los intereses privados particulares de sus miembros y no por alguna determinación objetiva colectiva), la fantasmagoría a que da lugar esta nueva relación del arte con la técnica hace que conciba a ésta como totalidad. Si la reacción subjetiva propia de la vida en las grandes urbes es automática y alienada (en tanto la

rápida sucesión de imágenes y estímulos inconexos, en la forma del *shock* -producto de la técnica moderna- son anestesiados por la conciencia que hace que el sujeto reaccione de forma automática, sin lograr experimentar esta intermitencia), ésta es percibida como una acción propia y auténtica. De la misma forma, la calle es percibida como interior y lo lejano y pasado (es decir, lo espacial y temporalmente ausente), como presente en él. La discontinuidad, la intermitencia a las que la técnica estaba en situación de someter al sensorio humano, habilitando las posibilidades políticas de trastocamiento del orden establecido, eran así anestesiadas por la “falsa inmediatez” (Benjamin, 2007: 237) de las fantasmagorías del interior. “Frente a la estructura de hierro y cristal, la tapicería se defiende con sus tejidos” (Benjamin, 2007: 237).

Por otra parte, en la fotografía también el avance técnico fusionaba arte y sociedad, dando lugar a la fantasmagoría de la imitación de la naturaleza. Al competir con la calidad de la pintura, que requería un talento especial, que se entendía como obra de un genio creador, la técnica fotográfica “alentó la práctica de los amateurs, de modo que la frontera entre artistas y público comenzó a diluirse” (Buck-Morss, 2001: 153). Por otra parte, la reproductibilidad de las fotografías permitía poner a disposición de las masas las imágenes artísticas, incluso las que anteriormente quedaban reservadas para unos pocos receptores individuales. Las imágenes, así, llegaron a acompañar la vida diaria. Su recepción dejó de consistir en una contemplación atenta y pasó a convertirse en una captación apresurada.

Sin embargo, también este potencial redentor de la fotografía fue distorsionado por las relaciones capitalistas de producción en que ella se desarrolló. Como señala Benjamin, la fotografía “hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre” (Benjamin, 1993: 63): con esto, por un lado, hace aparecer lo incognoscible, “el incógnito del hombre” (Benjamin, 1993: 63), como cognoscible y, por el otro, lo mutable, el sujeto con capacidad de acción, como cosa, como lo siempre igual a sí mismo. La fotografía, así, sirviendo a la criminalística, ayudando al proceso administrativo de control, se ensambló en el contexto de la tradición, el de la pretendida continuidad que oculta la diferencia devenida entre pasado y presente, sujeto y objeto, naturaleza y hombre.

Por otra parte, la fotografía, que no muestra nada sin transfigurarlo, se presentó como copia fiel de la naturaleza, reproducción científica objetiva. Al exhibirse como producto estético, dice siempre “el mundo es bello”: “ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce. Porque si una función económica de la fotografía es llevar a las masas, por medio de elaboraciones de moda, elementos que se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros), una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es” (Benjamin, 1975: 126). Es decir, la fotografía presenta lo lejano como cercano y la transfiguración como realidad. Así, forma parte de la fantasmagoría que mantiene la percepción alienada, aún ante las posibilidades técnicas de su liberación. Como señala el autor, “La historia que mostraba las cosas ‘como propiamente han sido’ fue el más potente narcótico del siglo” (Benjamin, 2007: 465).

Finalmente, en la prensa el desarrollo técnico fusionaba las dicotomías burguesas en que se sostenía la producción literaria, pero dando lugar, aquí también, a una imagen onírica reificada. En el periódico tiende a eliminarse la barrera entre autor y lector: el autor se vuelve plural, el lector puede devenir autor porque no necesita conocimientos especializados para escribir⁵ y además organiza la lectura de una forma no guiada por el autor, participando, así, en la producción. Además, la recepción se masifica. La literatura, que en las formas del folletín, la novela por entregas, las fisonomías y los panoramas, se difunde en el periódico, por su nueva lectura masiva, entra en contacto con la vida cotidiana en sus temáticas e, incluso, impulsa a algunos autores a la política.

Pero ésta, así convertida en propaganda, se vuelve también parte de la fantasmagoría de la política de las masas: transforma “la realidad en un objeto que puede ser pasivamente consumido con placer, directamente en su forma de sueño” (Buck-Morss, 2001: 165). De esta forma la cultura se sigue produciendo como manipulación y no como iluminación: su potencial político permanece irrealizado.

TÉCNICA Y POLÍTICA:

Si la técnica, para Benjamin, constituye “una llave para la felicidad” (Benjamin, 2001: 58) en tanto permite fusionar las dicotomías del mundo desgarrado y alcanzar, con esto, formas socialistas de vida y de cultura, la realización de esta promesa no está garantizada. “La técnica reproductiva desvincula a lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, 1989: 22), pero la fantasmagoría, el fetichismo que produce mientras se mantiene en el contexto del capitalismo, vuelve a ensamblar lo reproducido en la continuidad.

El desarrollo de las fuerzas de producción hizo que se derrumbaran los símbolos optativos del siglo pasado antes de que se desmoronasen los monumentos que los representaban. En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancías. Pero vacilan en el umbral. (Benjamin, 1993: 190).

La técnica ha logrado deshacerse de la vieja noción de obra de arte como producto individual de un genio creador, autorreferencial y completo, recibido en la contemplación pasiva y situada. Sin embargo, este potencial revolucionario de la técnica no está ya ganado, sino que constituye una oportunidad histórica. Así como en “Sobre el concepto de historia” Benjamin advierte que “nada hay que haya corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la opinión de que ella nadaba a favor de la corriente”⁶, aquí encuentra el mismo peligro. Los productos de este nuevo tipo de arte “vacilan en el umbral”: politizarlos consiste en apremiar el despertar histórico que guardan como posibilidad, producir la iluminación profana que muestre no ya las deficiencias del orden social actual sino su potencial emancipatorio y las

realidades políticas que distorsionan sus efectos, es decir, deshacer la alienación del sensorio humano provocando un nuevo tipo de percepción que conmocione la tradición.

La percepción vinculada a la obra de arte aurática, que se desmorona gracias al desarrollo de la reproducción técnica, y que encuentra su continuación teológica en la teoría de *l'art pour l'art*, es la que pretende captar la singularidad, una presencia irrepetible que se vincula directamente con quien la percibe. Esta forma de percepción en la que “la singularidad y la perduración están tan estrechamente imbricadas” (Benjamin, 1989: 75) encuentra en el aquí y ahora del presente la aparición de lo espacial y temporalmente ausente, presentifica la lejanía, vivifica lo muerto, subsume la diferencia a la identidad, la naturaleza al espíritu, el objeto al sujeto y, de esta forma, se ensambla en el contexto de la tradición, en el *continuum* de la historia que pertenece a los vencedores –que comprenden como parte suya hasta los desechos, como herencia- silenciando las muertes en que se funda su victoria, los potenciales que quedaron sin realizarse. Esta es su función ritual, que lo vincula a la fantasmagoría y al fetichismo de la mercancía.

La politización del arte consiste en hacer saltar este *continuum*: desvincular lo reproducido del ámbito de la tradición provocando una “fuerte conmoción de lo transmitido, una conmoción de la tradición” (Benjamin, 1989: 23). Si el peligro es concebir a la historia como progreso, como continuidad, la política para Benjamin consiste en mostrar la heterogeneidad, hacerle justicia a los desechos arrancándolos del contexto que los explica como parte suya y ubicándolos en otro que actualice sus potencialidades no realizadas, para mostrar así su irreductible diferencia. Como lo entiende Georges Didi-Huberman:

No exponemos a la política más que a mostrar los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos de los que toda historia está tejida. Es por esto que el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: allí las cosas no aparecen más que para tomar posición, no se muestran sino como habiendo sido antes *desmontadas*, (...) es decir, analizadas, exploradas, por lo tanto dispersadas por la furia de un saber puesto en obra por algún filósofo o niño baudelairiano. El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: hay que ensamblar estas dos significaciones del desmontaje que son el exceso de energías y la estrategia de los lugares, la locura de la *transgresión* y la sabiduría de la *posición*.(Didi-Huberman, 2009: 129)⁷

La política, entonces, está vinculada íntimamente con el arte -entendido en el nuevo sentido, tal como lo transforma la técnica- no sólo porque funcionan de manera análoga, sino porque los efectos del arte en la percepción abren “un ámbito de acción insospechado, enorme” (Benjamin, 1989: 47).

El desarrollo técnico posibilita esta percepción emancipada del ámbito de la continuidad de la tradición produciendo la vivencia moderna del *shock*. Por un lado los avances tecnológicos entrenaban el sensorio humano en la intermitencia: “Al inventarse las cerillas hacia mediados de siglo [XIX], entran en escena una serie de innovaciones que tienen todas algo en común: sustituir una sucesión compleja de operaciones por una manipulación abrupta. La evolución avanza en muchos ámbitos, resulta por ejemplo evidente en el

teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos aparece el de levantar el receptor” (Benjamin, 1993: 146). Lo mismo ocurre con el disparo del fotógrafo o el movimiento repetido que demanda la cinta de montaje. Por otro lado, la vida en las ciudades también funda la discontinuidad en la percepción: “Moverse en [el tráfico de una gran ciudad] condiciona a cada uno con una serie de *shocks* y de colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos” (Benjamin, 1993: 147). La multitud, finalmente, opera en el mismo sentido: fragmentaria en sí misma, compuesta por la aglomeración de individuos con intereses particulares y disímiles, forma una masa amorfa de transeúntes en permanente movimiento, que Baudelaire, “trazando la experiencia del *shock*”, llama “caleidoscopio provisto de conciencia” y compara a “una reserva de energía eléctrica” (Benjamin, 1993: 147). La rápida sucesión de diferencias, la simultaneidad de asuntos variados, el intercambio ininterrumpido de impresiones, la superposición de imágenes cambiantes, entrenan al sensorio humano que se relaciona ahora con el mundo en la forma de chispazos, intermitencias, de forma discontinua.

Si la conciencia, como señala Benjamin retomando a Freud, anestesia estos choques, el montaje permite deshacer esta alienación: “La percepción en forma de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal” (Benjamin, 1993: 147). La cámara, como el cirujano, no se coloca ante su objeto en una relación personal, sino que se adentra en él operativamente: divide la imagen, la convierte en un conjunto de elementos diseminados cuyas conexiones ya no aparecen como evidentes sino que deben ser construidas a partir de una praxis. El cine “hace saltar el mundo carcelario de la vida cotidiana. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras” (Benjamin, 1989: 47-48). La cámara, que interviene con medios auxiliares, subidas, bajadas, cortes, aislamientos, ampliaciones, disminuciones, nos permite experimentar el “inconsciente óptico” (Benjamin, 1989: 48): es decir, aquella discontinuidad que la conciencia no permitía que llegara a percibirse. “El montaje”, señala Adorno, en este sentido, “tiene algo de *shock*, como acción que es contra esa unidad orgánica cogida por sorpresa” (Adorno, 1984: 206). Consiste en una transgresión que trastoca el orden de las cosas, interfiere el curso temporal, muestra la discontinuidad resaltando “los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. (...) Desechos de la historia” (Benjamin, 2007: 463). Este momento destructivo, de desmontaje, que arranca, con un agarre “aparentemente brutal” (Benjamin, 2007: 476) a los elementos de su contexto, es aquél que habilita el rescate de esos desechos. Como señala Benjamin, “En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso” (es decir, visto a menudo como autónomo, separado de la utilidad, la técnica, la sociedad) “puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias”(Benjamin, 2007: 476).

Este momento destructivo se completa, en la técnica del montaje del film, con el momento constructivo en el que los elementos previamente aislados son yuxtapuestos en una co-presencia conflictiva. La imagen total, como la que

producía el pintor, se convierte, en el film, en una imagen “múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva” (Benjamin, 1989: 44). En el cine, el hombre y el mundo se presentan mediados por el aparato: en una película, “es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador” (Benjamin, 1989: 42). Así, la realidad puede dejar de percibirse como una inmediatez accesible a la vista: la diferencia entre la percepción y lo que percibe es puesta de relieve. Como señaló Adorno, “el montaje es la capitulación estética del arte ante lo que le es heterogéneo. Su principio de formación es la negación de la síntesis (...) El arte comienza así su proceso contra la obra de arte en cuanto complejo de sentido. Esos desechos así organizados son los que hacen nacer las primeras cicatrices visibles del sentido dentro del desarrollo del arte” (Adorno, 1984: 206). El montaje tiene la capacidad de hacerle justicia a los andrajos y desechos, haciendo aparecer en la obra de arte la huella de lo que excede el sentido, de lo que no puede ser comprendido en la continuidad de la tradición: si en el montaje la realidad no es ya “reconstruida” al modo de la imitación, sino “construida” a partir de una “destrucción”, la fantasmagoría de la realidad inmediata es dada de baja: “en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (Benjamin, 1989: 43).

La idea de la obra de arte absoluta, singular, expresión de la voluntad de su autor, que sostenían las teorías del arte autónomo, es puesta en cuestión a partir de la reproductibilidad técnica del arte. La producción deja de ser individual y *ex nihilo* y pasa a depender de un mecanismo técnico impersonal. La recepción ya no está dada en la contemplación pasiva sino que, por un lado, porque puede reproducirse, llega a las masas y se convierte en colectiva y, por el otro, porque deshace la alienación de la percepción, da lugar a una praxis política. La obra ya no es entendida como una unidad de sentido sino que se ponen de relieve en ella los elementos heterogéneos que producen “la chispa de la comunicación entre lo estético y lo extraestético” (Adorno, 1984: 207). Las teorías del arte comprometido, por su parte, también son puestas en cuestión por la técnica del montaje: como indica Adorno, las obras determinadas por este principio, “en cuanto desmontajes de la apariencia, hacen estallar desde dentro el arte que el tan cacareado compromiso sojuzga desde fuera y, por tanto, sólo aparentemente. Su carácter implacable obliga a ese cambio de comportamiento que las obras comprometidas meramente reclaman” (Adorno, 2003: 409).

PALABRAS FINALES: UNA ESTÉTICA MATERIALISTA:

En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin procuró fundar una estética materialista, reconsiderando la relación que el marxismo había establecido entre la estructura y la superestructura. Así como entendió el aura estético como una ilusión objetiva (Buck-Morss, 2001: 153), dio cuenta de las modificaciones que los avances técnicos produjeron en el carácter mismo del arte. Con esto, planteó la posibilidad de estudiar el arte no como esfera separada de la vida y la sociedad sino en tanto que parte de ella. Pero no como epifenómeno, como resultado superficial de un modo de

producción, sino como llave de su transformación.

Este nuevo concepto de arte, en el que atisba las posibilidades de superar las dicotomías burguesas, tiene un potencial político en cuanto permite deshacer la alienación de la percepción. Si el proyecto de Benjamin fue configurar la superestructura onírica de la sociedad capitalista, dar cuenta del re-encantamiento de la sociedad moderna, del fetichismo de la mercancía que reactiva poderes míticos en la forma de fantasmagorías, creemos que es en el arte transformado en la época de su reproductibilidad técnica donde encontró la posibilidad de provocar el despertar de este sueño colectivo. En este sentido, el arte ya no restringe su validez a la esfera particular de la experiencia estética, sino que a partir de esta experiencia, pone en cuestión la percepción en general y, con esto, cuestiona y conmociona la vivencia cotidiana, las formas de transmisión del pensamiento, la manera de entender la historia, las posibilidades de acción. Se vuelve, podríamos decir con Menke, soberano. En el espíritu del romanticismo y de las vanguardias surrealistas, Benjamin plantea la posibilidad de un arte que no signifique “para nuestras prácticas y discursos no estéticos una dimensión ‘interactiva’, compatible con ellos, sino una crisis y una interrupción” (Menke, 1997: 291). No por sus contenidos, sino por sus efectos, el arte politizado produce, para Benjamin, una nueva forma de percepción que, provocando una conmoción en la tradición, pone en cuestión la continuidad –es decir, la catástrofe de que las cosas sigan así⁸- activando el potencial político de resolución de las oposiciones burguesas que se encuentra inscripto en la técnica como posibilidad.

Referencias:

- Adorno, T. (1984). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.
- Adorno, T. (2003). Compromiso. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Arvatov, B (s/f). El arte en el sistema de la cultura proletaria. En *Arte y producción*, Madrid: Comunicación.
- Benjamin, W (s/f). Sobre el concepto de historia. En Oyarzún, P. (comp.) *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis/LOM ediciones.
- Benjamin, W. (1975). El autor como productor. En *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1993). El París del Segundo Imperio en Baudelaire, Sobre algunos temas en Baudelaire y París, capital del siglo XIX. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2001). Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos y Teorías del fascismo alemán. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). Convoluto I: El interior, la huella y Convoluto N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso. En *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). Sobre la politización de los intelectuales. En Kracauer, S, *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- Buck-Morss, S. (1992). Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork essay reconsidered. *October*, 62. p 35.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position*. París: Éditions de Minuit.
- Jay, M. (2003). 'La ideología estética' como ideología o ¿qué significa estetizar la política?. En *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sartre, J-P. (2008). Presentación de los tiempos modernos. En *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Schlegel, F. (1994). Fragmentos del Lyceum. En *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Trotsky, L. (1974). La escuela formalista de poesía y el marxismo. En *Literatura y revolución*. Buenos Aires: El yunque editora.

1¹ “Si el arte no ‘refleja’ la realidad, como es aceptado creer, sino que la complementa; si el artista, mediante unos u otros procedimientos, armoniza lo que en la realidad no está armonizado, quiere decir que todo arte plástico es, por su función social, una refundición de la realidad, su transformación”. (Arvatov, s/f: 107).

2² Cabe señalar que, siguiendo a Adorno, señalamos estos hitos en el camino de la autonomización del arte como momentos del pensamiento que fueron reapropiados por esta historia de su autonomía en la forma que proponemos. No queremos con esto implicar que Kant o los pensadores del romanticismo alemán planteen ellos mismos esta autonomía de la obra de arte.

3³ Las innovaciones técnicas entrenan el sensorio humano en las relaciones discontinuas, en la forma de chispazos. Ante esto, el sujeto reacciona como un autómatas, normalizando el shock, anestesiando por la conciencia los estímulos que recibe.

4⁴ La traducción es nuestra. Del original: “In fascism (and this is the key to fascist aesthetics), this dilemma of perception is surmounted by a phantasmagoria of the individual as part of a crowd that itself forms an integral whole”.

5⁵ Como señala Benjamin, ya Saint-Beuve reconocía este potencial: “Con nuestras costumbres electorales e industriales, todo el mundo, al menos una vez en su vida, tendrá su página, su discurso, su prospecto, su brindis, todo el mundo será autor” (como se cita en Buck-Morss, 2001: 156).

6⁶ “El empuje técnico era para ella como el empuje del torrente en el cual creía estar nadando” (Benjamin, s/f: 56).

7⁷ La traducción es nuestra. Del original : “On n’expose la politique qu’à montrer les conflits, les paradoxes, les chocs réciproques dont toute histoire est tissée. C’est pourquoi le montage apparaît comme la procédure par excellence de cette exposition : les choses n’y apparaissent qu’à prendre position, elles n’y se montrent qu’à se *démonter* d’abord, (...) c’est-à-dire analysée, explorée, donc éparpillée par la fureur de savoir mise en œuvre par quelque philosophe ou enfant baudelairien. Le montage serait aux formes ce que la politique est aux actes : il y faut ensemble ces deux significations du démontage que sont l’excès des énergies et la stratégie des places, la folie de *transgression* et la sagesse de *position*.”

8⁸ “Que esto ‘siga sucediendo’ es la catástrofe” (Benjamin, 2007: 476).