

# **¿Puede el arte autónomo contener elementos emancipatorios? Reflexiones en torno al debate Adorno-Benjamin y su actualidad para la práctica de la crítica.**

García Bossio y María Pilar.

Cita:

García Bossio y María Pilar (2014). *¿Puede el arte autónomo contener elementos emancipatorios? Reflexiones en torno al debate Adorno-Benjamin y su actualidad para la práctica de la crítica. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-099/21>

## Jornadas de Sociología 2014

### **Autora**

García Bossio, María Pilar (CIC/ CIMeCS-CAOS/FaHCE-UNLP)

mapilargarciabossio@gmail.com

### **Título**

¿Puede el arte autónomo contener elementos emancipatorios? Reflexiones en torno al debate Adorno-Benjamin y su actualidad para la práctica de la crítica.

### **Prólogo**

En 1936 Adorno le escribía a Benjamin una carta a fin de transmitirle sus impresiones sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (Adorno, 2001). Allí podemos identificar algunos de los puntos de contacto y divergencia en la forma en que pensaban a la obra de arte y su desmistificación, poniendo central interés en el carácter mítico y liberador en la obra de arte autónoma. Así, si bien Adorno reconoce en Benjamin el movimiento desaturador por medio de la tecnología, le hace notar los riesgos de dejar de lado el poder transformador y dialéctico del arte autónomo.

Nos proponemos discutir los alcances y limitaciones del arte autónomo en su potencial emancipatorio, tomando para ello como interlocutores a Theodor Adorno y Walter Benjamin. De Benjamin retomaremos sus reflexiones en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en tanto tematiza el rol de la obra de arte ante el avance de la reproducción técnica, y su función cultural, en oposición al potencial (no siempre realizado) del nuevo “arte técnico” (fotografía, cine, radio) para la emancipación del proletariado vuelto masa. Esta mirada, sin embargo, no se revela ingenua, sino que puede dar cuenta de los límites de este arte, en la auratización del actor y en el esteticismo de la vida política que encierra en sí mismo el fantasma de la guerra (Benjamin; 1973: 56).

Adorno ha escrito más de una vez sobre Benjamin, y ha discutido en otro texto de forma específica con “La obra de arte...”. Decidimos trabajar con algunos fragmentos de *Teoría estética*, por ser una de las últimas obras de Adorno, producto –inconcluso- de sus trabajos de madurez. A la vez en esta obra el autor ha vivenciado (cosa que Benjamin no pudo hacer) un avance aún mayor (pensemos, únicamente, en la televisión) de este arte técnico.

A partir de aquí podremos pensar hasta qué punto y de qué maneras el arte autónomo se constituye en elemento emancipador para nuestro presente, y qué lugar ocupa la tecnología en

este proceso, en un mundo donde la reproductibilidad técnica ha adquirido dimensiones insospechadas para ambos autores. Esperamos, finalmente, que ahondar en estos debates nos permita trazar algunas coordenadas para una práctica de la crítica que no solo sea estética sino también política.

### **Sobre la obra de arte**

La obra de arte siempre ha sido plausible de ser reproducida. En tanto obra de arte, sólo gana su primera autonomía al separarse del contenido religioso, desencantándose. Es allí donde cobra sentido y centralidad su autenticidad frente a sus reproducciones (más o menos mecánicas).

La cristalización de la experiencia de la obra de arte lleva a considerar su “aquí y ahora” como concepto de su autenticidad, recubriéndola de un aura, como “manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin, 1973: 24). Benjamin extendió esta definición hasta el “proceso histórico” en una relación particular con su comprensión de las condiciones sociales y materiales cambiantes en el verdadero trabajo artístico. La obra de arte está fuertemente asociada a la función ritual, lo que no se ha desprendido de ella, transformándose con el correr de la historia en un ritual secularizado.

La autenticidad de la obra de arte, su aquí y ahora, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra se sustrae completamente a la reproductibilidad técnica. Esto le permite a los soportes “inauténticos” salir al encuentro de sus destinatarios, desvinculándose del ámbito de la tradición. Es con el avance de la técnica que su reproducción se vuelve parte de los procedimientos artísticos. La pérdida del aura supone también la ruptura con el ritual secularizado de la admiración por lo bello: “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin, 1973: 27).

La desaturización por la técnica es celebrada tanto por Benjamin como por Adorno. Adorno reconoce en Benjamin la capacidad de ver, en la construcción dialéctica de la relación entre mito e historia, la autodisolución de la dialéctica en mito, en tanto desmistificación del Arte (Adorno [1936]; 2001: 139). No coinciden, sin embargo en lo que sucede con la obra de arte autónoma, en tanto para el primero reside en ella la ley formal autónoma, que tiene en sí misma elementos emancipatorios, mientras que para el segundo la obra de arte autónoma se traduce como obra de arte burguesa.

Adorno criticará en Benjamin una lectura direccionada (y quizá influenciada por Brecht) entre obra de arte autónoma y contrarrevolución, que le hace decir que el potencial emancipador estará en la reproductibilidad técnica como capacidad de acercamiento a las masas. Para Adorno esto oculta el riesgo siempre latente de la distracción obturadora de la acción, transformándose en el *amusement* de la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1987: 167) que es la prolongación del trabajo en el capitalismo tardío. De esta forma quien está condenado al trabajo mecanizado busca esta diversión para poder afrontarlo nuevamente. El placer no debe costar esfuerzos, y en este sentido se vuelve aburrimiento.

Adorno no desconoce en el arte autónomo la infamia autoritaria de la industria cultural. Sin embargo, para él su autonomía es algo que ha llegado a ser. De esta forma

en las obras más auténticas, la autoridad que en otros tiempos las obras culturales debían ejercer sobre la gente se ha convertido en una *ley formal inmanente*<sup>1</sup>. La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio (...) es imposible criticar a la industria cultural y enmudecer ante el arte (Adorno, 2011: 31)

### **Sobre el arte revolucionario**

Para Benjamin la fotografía es el primer arte revolucionario, pues con su reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística del ritual dándole su fundamentación en una praxis distinta: la política (si bien el esteticismo de la vida política lleva irremediablemente para Benjamin a la guerra).

Es en la fotografía también donde el valor cultural de la obra de arte comienza a quedar subordinado al valor exhibitivo. Sin embargo el último reducto del valor cultural tiene su trinchera en el rostro humano, en el culto al recuerdo de un ser querido.

Respecto al cine, Benjamin sostiene que el actor de cine es presentado por medio de todo un mecanismo al espectador, separándose así del actor de teatro. Esto lo lleva (sin haber para él mayor modificación entre cine mudo y sonoro) a ser un exiliado, no sólo de la escena sino también de su propia persona. El actor se desaturiza, y con él el personaje que representa, en tanto ya no actúa al personaje como una totalidad, sino segmentado, en escenas que no siguen una coherencia (eso se obtendrá luego con el montaje).

---

<sup>1</sup> El subrayado es mío.

Pero esto hace al mismo tiempo que el actor se constituya en *personality* fuera del estudio, con el culto a las “estrellas” (Benjamin, 1973: 39). En este sentido el cine pierde algo de su potencial revolucionario mientras esté en manos del capital, quedando su mérito reducido a una crítica revolucionaria a lo heredado del arte.

Adorno da cuenta de una situación semejante al analizar la situación del artista en la sociedad. En la medida en que su obra es interesante para la recepción masiva, vuelve de la autonomía a la heteronomía: “Si antes de la Revolución Francesa los artistas eran lacayos, hoy son entertainers” (Adorno, 2011: 334). La industria cultural elimina la diferencia entre el artista en tanto que sujeto estético y el artista en tanto que persona empírica, de la misma forma que la obra de arte respecto de la empiria se ha reducido sin que el arte haya vuelto a la vida libre. Pero esta dualidad entre lo autónomo y lo heterónimo es también el lugar de la esencia mimética del arte.

### **Sobre las potencialidades políticas**

En la era de la reproductibilidad técnica cambia también la función del público. Este se masifica y pierde su carácter reducido, permitiendo a cualquiera ver o incluso participar en una representación visual (Benjamin piensa aquí en los pobladores rusos que actúan en las películas sin ser actores profesionales, tal como vimos en Octubre de Eisenstein). La relación de las masas con el arte se vuelve progresiva, coincidiendo en el público la actitud crítica y la frutiva (a lo que no puede acceder la pintura).

El director de cine se adentra en la textura del dato, pero mediatizado por la cámara. La cámara posibilita la presencia de un tramado inconsciente óptico, así como el psicoanálisis deja ver el inconsciente pulsional.

Frente al constante pasar de escenas, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda interrumpido por el cambio de estas, generando un efecto de choque, liberándose del embalaje “moral” que para Benjamin constituye el dadaísmo.

El cine permite la disipación cuando el arte reclamaba recogimiento. Para Benjamin esto le permite a las masas sumergirse en sí mismas en la obra artística.

Para Benjamin, este proceso de oposición de un arte de masas al arte autónomo, tiene potenciales emancipadores: la modificación de la forma de producción se vincula estrechamente con la modificación del modo de recepción. Este potencial corre, sin embargo, el riesgo del uso para el fascismo: de allí la importancia que él le atribuye a la politización del arte por el comunismo.

En los “Paralipómenos” Adorno sostiene que se ha esfumado el valor político que la tesis del final del arte poseía en la obra de Benjamin

es pura superstición que el arte sea capaz de intervenir directamente o de conducir a la intervención. La instrumentalización del arte sabotea su objeción contra la instrumentalización; sólo donde el arte respeta su inmanencia, convence a la razón práctica de su irracionalidad. (Adorno, 2011: 424).

Adorno rechaza la participación del arte en el “compromiso”, primero en Brecht, sobre el que advierte a Benjamin (“mi misión es mantener firme su brazo hasta que el sol de Brecht vuelva a sumergirse en aguas exóticas” Adorno, 2001:145); luego en Sarte (rescatando, paradójicamente algunos elementos de Brecht). Para él incluso en el arte más sublimado existe aún ese “debería ser de otra manera”, esa tendencia interna, independiente del hombre/mujer que lo crea y del/a hombre/mujer que lo observa, que hace al arte autónomo capaz de un instante de emancipación (Adorno, 1974).

La crítica fuerte de Adorno a Benjamin estará, entonces, en la incapacidad de darle un *plus* dialéctico a su teoría. Adorno lamenta que Benjamin no pueda ver que, si la reproductibilidad de la obra de arte permite superar la obra auratizada, el arte autónomo supera la mera reproductibilidad, llevando a una dialéctica negativa.

### **Sobre las potencialidades políticas para el presente**

Hasta aquí hemos esbozado sólo algunos trazos de comparación entre dos autores que ya han sido muchas veces tratados, con la esperanza de tender algunas líneas que nos permitan ir profundizando en estas reflexiones sobre el potencial emancipador del arte.

Benjamin reconoció, con increíble lucidez, la semilla de la reproductibilidad técnica, que estallaría tiempo después para llegar con toda su fuerza a nuestros días (en los que pareciera que se ha vuelto realidad la profecía de Andy Warhol de que todos seríamos famosos por quince minutos). Sin embargo, podemos decir que ese potencial emancipatorio ha quedado dormido bajo las luces del constante entretenimiento.

Adorno fue quizá más realista, advirtiendo los peligros de un consumo capitalista que no desaparecería, esperando encontrar en la obra de arte autónoma una latencia siempre presente de emancipación. Sin embargo, puede ser (y ha sido muchas veces) tildado de elitista.

Quizá lo que es necesario para pensar las potencialidades políticas en el presente es pensar en un arte que llegando a las masas luche por su autonomía. Sería absurdo negar los alcances en nuestra vida cotidiana del entretenimiento, no sólo en las obras de arte “técnicas”,

sino también en el alcance masivo y constante de los medios de comunicación. Pero al mismo tiempo esos mismos medios achican fronteras, y habilitan a pensar y a acceder a espacios a los que no se había llegado jamás.

¿Están dadas entonces las condiciones para que algo sea transformado, para que algo sea emancipado? No lo sabemos. Pero sí sostenemos que es fundamental evitar el mito totalizante, incluso cuando pareciera que ya no existe tal mito. Y entender que, como el arte, la política requiere para constituirse en emancipadora mantener siempre abierta la puerta a que las cosas “debería(n) ser de otra manera”.

## **Bibliografía**

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1987) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Adorno, T. W. (1974) “Commitment”. En *New Left Review* I/87-88, September-December 1974. Disponible en <http://newleftreview.org/I/87-88/theodor-adorno-commitment>

Adorno, T.W. (2001) *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra. pp. 138-146

Adorno, T. W. (2011) *Teoría estética. Obra completa 7*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (1973) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” *Iluminaciones I (Imaginación y sociedad)*. Madrid. Taurus.