

ARTE Y POLÍTICA:
UNA LECTURA CRÍTICA DEL ARTE EN SU DIMENSIÓN SOCIAL

NOMBRE COMPLETO

Maria Del Pilar Ducuara Florez

Trabajo de Grado para optar al título de:

Monografía

Director:

Ariel Camilo González Moreno

UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CARRERA DE FILOSOFÍA Y LETRAS
BOGOTÁ, D.C. 2018.

Resumen

Walter Benjamin es, sin duda, una de las figuras destacadas en el universo académico del pensamiento del siglo XX. La originalidad de sus ideas, sustentada en sus propias vivencias como judío exiliado, es reconocida por un amplio número de estudiosos en el mundo entero. Dentro de las propuestas temáticas de Benjamin, hemos centrado nuestra atención en su visión del arte, las transformaciones que éste sufrió a causa del desarrollo de la técnica perfeccionada a lo largo del siglo XIX y su notable potencial para fomentar la caracterización de subjetividades políticas y, por ende, de contener en sí mismo un significativo potencial revolucionario. Todo ello con el fin de proponer una pregunta de entera vigencia para nuestro mundo contemporáneo. ¿En qué sentido las masas sociales pueden utilizar la experiencia artística – en sus mediaciones *técnicas* – *electrónicas* contemporáneas- para generar procesos de transformación social?

Palabras clave: Walter Benjamin, arte, técnica, subjetividad política, revolución.

Abstract

Walter Benjamin is, without a doubt, one of the most renowned figures in the academic universe of the XX century schools of thought. The originality of his ideas, supported on his own experiences as an exiled Jew, is recognized by a wide number of scholars around the world. Within Benjamin's thematic proposals, we focused our attention on his vision of art, the transformations it underwent due to the development of a perfected technique throughout the nineteenth century and its remarkable potential to foster the characterization of political subjectivities and, therefore, to contain in itself a significant revolutionary potential. All this in order to propose a question of full validity for our contemporary world. In what sense can the social masses use the artistic experience - in their contemporary *technical* - *electronic* mediations - to generate processes of social transformation?

Keywords: Walter Benjamin, art, technique, political subjectivity, revolution.

Tabla de Contenidos

Resumen	1
Abstract	1
Introducción	3
<i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.</i>	5
<i>Semblanza intelectual de Walter Benjamin</i>	5
<i>El arte en Walter Benjamín</i>	7
El arte como expresión de masas.	10
Reproductibilidad técnica.	12
El arte por el arte.	13
Estetización de la política.	14
Arte en la Historia (memoria)	15
<i>El arte como posibilidad de generación de subjetividades políticas</i>	17
<i>T. Adorno y M. Horkheimer y la sospecha de la posibilidad revolucionaria del arte en el contexto capitalista</i>	19
<i>Néstor García Canclini: hacia una nueva caracterización del arte</i>	25
<i>José Alejandro Restrepo: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica”</i>	29
<i>Potencial revolucionario del arte</i>	34
¿Por qué el arte requiere ser revolucionario?	35
Walter Benjamin y su concepto de Revolución	38
Arte y Revolución en Walter Benjamin	43
 El arte y el potencial revolucionario de sus técnicas contemporáneas	47
Conclusiones	52
Bibliografía	54

Introducción

El arte se comprende como una de las tantas formas en las que el ser humano deja un registro de su propia historia. Por tal razón, no es muy difícil advertir la estrecha relación que vincula al arte con el mundo social – político. Cualquier obra de arte, sin necesidad que contenga en sí misma una directa intencionalidad *política – militante*, ya se presenta como un testimonio de las características más fundamentales del contexto que rodeó su creación. En síntesis, toda creación artística posee y expresa una connatural dimensión socio - política y cultural.

Ahora bien, es claro que los conceptos de “arte” y “política” contienen, en sí mismos, una gran variedad de concepciones e interpretaciones. Por ello, para el desarrollo del presente estudio, se ha optado por una de tantas perspectivas: el pensamiento de Walter Benjamin expuesto en su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, ensayo de gran trascendencia histórica que, sin duda, se convierte en un referente imprescindible al momento de desarrollar una reflexión en torno a la relación entre arte y política. Con base en los planteamientos de Benjamin, el interés del presente trabajo se orienta a establecer cómo influye el arte en las dinámicas de las masas (bases) sociales que buscan mecanismos de expresión popular con miras a alcanzar procesos de transformación social.

A partir de lo anterior, el primer capítulo lo iniciaremos exponiendo una semblanza de Walter Benjamin como un pensador inscrito en un momento histórico (la asunción del capitalismo y del fascismo hitleriano) y dentro una forma de pensamiento concreta (la nueva lectura marxista que constituye la Teoría Crítica de la sociedad). En un segundo apartado, exploraremos los conceptos más destacados propuestos por Benjamin para entender sus discusiones del arte por el arte y la estetización de la política. En un tercer apartado abordaremos el tema del arte en la historia. A partir del ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1936/2003), se justificarán los conceptos del arte aurático y el arte profano dentro de un momento histórico de grandes transformaciones sociales, políticas y económicas, así mismo, continuando con la reflexión histórica en torno al arte, se explicará cómo Benjamin intuyó que las masas populares de su época, dueñas de una renovada conciencia de sí mismas, podrían comprender el arte como un importante medio de expresión social.

En el segundo capítulo, una vez expuesto el referente fundamental de Benjamin, nos centraremos en el objetivo de argumentar cómo el arte posee el potencial para que el ser humano reconozca y desarrolle una auténtica subjetividad política. Para ello, inicialmente, acudiremos a dos pensadores, T. Adorno y M. Horkheimer que, aunque inscritos en la misma Teoría Crítica de Benjamin, se distancian de sus tesis sobre el arte en un texto de gran sentido para nuestro estudio: *Dialéctica de la ilustración* (1944). Concretamente, centraremos nuestra atención en el capítulo denominado “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016) en tanto allí se presenta una respuesta concreta a la obra de Benjamin. Al contrario de Benjamin, que prefiguraba el arte como una expresión legítima y necesaria de las masas, Horkheimer y Adorno proponen tales industrias culturales como un engaño a las masas por los criterios capitalistas desde las que se producen. Acudir a Horkheimer y Adorno, no solo es garantizar una continuidad a la reflexión iniciada por Benjamin, sino que también implica acercarnos históricamente a la intención de la última sección del presente estudio. Con el fin de alcanzar una mejor comprensión de tal situación, acudiremos a los planteamientos que Néstor García Canclini y José Alejandro Restrepo presentan como nuevas lecturas del fenómeno artístico popular en el contexto de la consolidación de la técnica.

En el tercer capítulo, apuntaremos a identificar en qué sentidos podemos comprender el potencial revolucionario del arte. Para ello nos situaremos en el contexto contemporáneo con el fin de abordar una de las expresiones más actuales de la producción artística: el arte constituido a partir de las mediaciones técnicas – electrónicas contemporáneas. Más allá del arte presentado para y desde unas élites culturales y económicas, en el denominado arte de masas parecen confluir las intencionalidades tanto de Benjamin, es decir, el arte como instrumento de expresión de las bases populares que apunta a procesos de transformación social, como de Horkheimer y Adorno, en el sentido de constituirse como un movimiento contracultural e independiente que desafía los criterios del capitalismo.

A partir de lo anterior, se busca dar respuesta a la siguiente hipótesis: una profunda comprensión de la relación entre los conceptos de arte y política evita caer tanto en absolutismos de tipo estético (el arte por el arte), como de tipo político (estetización de la política) y conlleva a comprender cómo, en la actualidad, las masas sociales se valen de la experiencia estética para

buscar caminos de expresión y transformación social a través de las mediaciones técnicas – electrónicas contemporáneas.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Semblanza intelectual de Walter Benjamin

El autor que se ha escogido como fundamento conceptual del presente trabajo es el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin (1892 – 1940). Su método no se ciñe a la reflexión en torno a los grandes temas de la filosofía universal, sino que se interesa por los casos concretos de la cultura contextualizada. Por ello, sus principales obras: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1973), *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), *Capitalismo como religión* (1985) y, por supuesto, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), son consideradas “ensayos” de gran rigurosidad intelectual. Sin duda, el pensamiento de cualquier ser humano revela una gran influencia del contexto histórico en el que vive; tal es el caso de Benjamin y así lo presenta Bolívar Echeverría en la introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

El momento en que Benjamín escribe este ensayo es él mismo excepcional, trae consigo un punto de inflexión histórica como pocos en la historia moderna. El destino de la historia mundial se decidía entonces en Europa y, dentro de ella, Alemania era el lugar de la encrucijada. Contenía el instante y el punto precisos en los que la vida de las sociedades europeas debía decidirse, en palabras de Rosa Luxemburgo entre el “salto del comunismo” o la “caída de la barbarie” (Benjamin, 2003, p. 25).

Benjamin, de origen judío, fue perseguido por el nazismo de Hitler e, intentando escapar hacia América, frente a la inminente posibilidad de ser arrestado por las tropas alemanas, se suicidó en la frontera entre España y Francia.

El autor le dedica a la cuestión artística algunas de sus más famosas líneas a través de textos como *El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919/2000). En la década de los años 20 se interesó por el pensamiento marxista, de esta forma Benjamín buscaba correspondencias específicas entre grupos sociales y fenómenos culturales; y, al poseer una clara influencia marxista, Benjamin orienta su reflexión en torno al arte hacia las dimensiones sociales que tal disciplina posee dentro del contexto capitalista.

Su cercanía a las ideas de Karl Marx lo acercó intelectualmente a la denominada “Teoría Crítica”, que como movimiento intelectual vio la luz en la década de 1920, una vez finalizada la primera guerra mundial. Los esfuerzos de este grupo se orientaron, desde nuevas lecturas del marxismo, al análisis crítico de la sociedad (europea) y las patologías que amenazan los valores sociales. Tal iniciativa académica, que dio como resultado una importante producción bibliográfica, mantuvo su interés en la presentación de un concienzudo diagnóstico de las problemáticas sociales y, al mismo tiempo, adelantó una empresa de carácter propositivo que planteó soluciones coherentes a dichas problemáticas. De esta forma, la Teoría Crítica desarrolla una reflexión social orientada a establecer los mecanismos necesarios para alcanzar un estado de bienestar que se convierta en la consecuencia lógica de la superación de la injusticia social. Así, la denominada Teoría Crítica que se desarrolló conceptualmente en el interior de la Escuela de Frankfurt, presenta una crítica sistemática de la sociedad y los diversos medios de opresión que le amenazan. De esta forma, la Teoría Crítica tiene una clara naturaleza emancipadora:

La teoría crítica se entiende a sí misma como “la faceta intelectual” de las actividades que en el proceso histórico se encaminan a la emancipación de las clases dominadas. Por ese motivo “el teórico y su actividad específica se consideran como una unidad dinámica con la clase dominada, de tal modo que la exposición [teórica] de las contradicciones sociales aparece no sólo como una expresión de la situación histórica concreta sino igualmente como un factor estimulante y transformador” (Mazzola, 2009, p. 50).

La Teoría Crítica busca desarrollar una reflexión profunda y sistemática en torno a los problemas sociales desde la perspectiva de los olvidados por la historia que han sido dominados por los intereses del sistema capitalista. Benjamin no es ajeno a tal realidad y a través de sus obras ofrece nuevas posibilidades para que esta reflexión tome nuevos rumbos, siempre desde una auténtica mentalidad crítica capaz de denunciar los diversos mecanismos de dominación social. Aunque Más adelante veremos cómo Benjamín se aleja un poco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt y cuál será su propuesta entre el arte y las masas, en este momento basta con aclarar que la historia nos muestra, y al tener contacto con la obra benjaminiana lo podemos confirmar, que Walter Benjamin efectivamente posee una influencia innegable respecto a los criterios fundamentales que caracterizan a la Teoría crítica. Sin embargo, esto no descarta que Benjamin tomara algunas distancias conceptuales con autores como Horkheimer y Adorno, representantes paradigmáticos de la Teoría Crítica. En tal caso, podemos afirmar que al interior

del presente estudio el arte se concibe desde los criterios epistemológicos de la Teoría Crítica, aunque Benjamin, en algunas cuestiones específicas, ofrezca su propia interpretación de los mismos.

El arte en Walter Benjamín

Sin duda, la vida y el pensamiento de Benjamín poseen su propia singularidad; no solo es perseguido por el régimen nazi debido a su ascendencia judía, sino por su cercanía a las ideas del marxismo, aun cuando, en algunos aspectos, se mantiene independiente de él. En el año de 1936, Benjamin escribe la que tal vez es su obra más conocida: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

Se trata de un ensayo en donde Benjamin, en términos generales, formula una crítica del arte producido desde medios de producción capitalistas. Tal contexto se consolida en un aspecto crucial: la mentalidad del ser humano se debate en medio del nacionalismo con ideas abiertamente totalitarias que utiliza la cultura (y el arte) como un mecanismo para persuadir a las conciencias sobre la factibilidad de tal programa político.

Sin embargo, es el mismo Benjamin quien, en su carta a Horkheimer del 18 de septiembre de 1935, explica el sentido de su ensayo:

En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se refería mi construcción histórica como a su punto de fuga [...] El destino del arte en el siglo XIX [...] tiene algo que decirnos [...] porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en *nuestros* oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado una serie de consideraciones provisionales [...] Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación *no mediada con la política* (Benjamin, 2003, p. 12).

Benjamín tiene una percepción absolutamente clara en torno al arte: su identidad y esencia se transforman por los medios de producción constituidos desde la Revolución Industrial y la consolidación del capitalismo. El arte ya no es el espacio y el ejercicio de una actividad cuyos fines ennoblecen el espíritu humano, sino un medio más de masificación cultural y, peor

aún, un mecanismo mediante el cual se busca consolidar una industria con una gran capacidad de producir dividendos. Así mismo, la intención del ensayo es clara: el arte no solamente se ha visto influenciado por la lógica capitalista, sino por el ambiente político circundante: “El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política” (Benjamin, 2003, p. 12).

A diferencia del producto industrial, cuya masificación la constituye su posibilidad de fabricación en serie, la obra de arte es única en tanto es el producto de la experiencia y la habilidad del artista comprendido en su más noble subjetividad. Para ello es necesario traer a colación el concepto del aura que, para Benjamín se trata del “apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 15). Es decir, el aura como concepto relacionado al arte, se refiere a un tipo de “inaccesibilidad” presente en la relación entre el espectador y la obra de arte. El individuo que entra en contacto con la obra no puede pretender “abarcarla” en su totalidad, sino que debe conformarse con la apreciación de algunos “destellos” que, en un momento determinado, es capaz de percibir.

De esta forma, la relación *arte – espectador* toma una connotación *aurática*, en donde la percepción del individuo se encuentra mediada por la tradición. En efecto, el conjunto de principios culturales, cosmovisiones, valores y experiencias sociales, entran a definir la experiencia que se tiene de la creación plástica que, al mismo tiempo, expresa el tiempo y el espacio en donde fue producida.

No obstante, con la llegada de los medios de producción masificados, tal aura en la obra de arte se *ve seriamente amenazada*:

Según Benjamín, en su época el arte se encuentra en el instante crucial de la metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor para el culto”, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un “valor para la exhibición” o “para la experiencia”. En todos los tipos de obras de arte que ha conocido la historia sería posible distinguir dos polos de presencia contrapuestos que compiten en la determinación del valor que la obra tiene para quienes la producen y la consumen. De acuerdo al primero de ellos, la obra vale como testigo o documento vivo, dentro de un acto ritual, de un acontecimiento mágico de lo sobrenatural y sobrehumano; de acuerdo al segundo, la obra vale como un factor que

desata una experiencia profana: la experiencia estética de la belleza. Según Benjamín, esta experiencia estética de la objetividad del objeto artístico no deriva en modo alguno de la vivencia mágica – de la aceptación de lo sobrenatural en lo natural, de lo sobrehumano en lo humano-, sino que es independiente de ella. Aparte de la objetividad de culto, hay en el objeto artístico como tal una objetividad que le es propia y específica. (Benjamin & Echeverría, 2003, p. 13).

El aura de una obra humana es irrepetible. Para Benjamín, el concepto de aura capta las transformaciones sociales, es decir, no es posible desechar la memoria de la sociedad; por tanto la preocupación de Benjamín no es solo la ruptura que se desprende de las técnicas de producción sino del valor cultural que puede pasar a ser un valor de exhibición, se trata el fin de la tradición en la herencia cultural.

Ahora bien, es necesario aclarar que la decadencia y destrucción del aura no es necesariamente algo negativo, pues esta puede ser utilizada como medio para un uso ideológico, para convertirse en algo secular o para ser un instrumento de revolución. La decadencia del aura en la obra de arte no se debe a la implementación de los progresos técnicos de la producción artística sino al empleo de los mismos en una perspectiva post aurática o vanguardista.

Finalmente, en palabras de Benjamín “la decadencia del aura de la obra de arte no se debe a una acción espontánea que los progresos técnicos de la producción artística ejercerían sobre ésta, sino al empleo de los mismos en una perspectiva post-aurática, “vanguardista” (Benjamin, 2003, p. 19). En síntesis, toda la decadencia del arte no es un asunto que se reduce a los procesos de producción tecnificados, sino a toda una mentalidad, manipulada por el capitalismo, que busca desesperadamente un sentido vital a partir del consumo de productos que pretenden responder a la necesidad fundamental de felicidad humana.

De esta forma surge también “la obra de arte profana” en donde predomina el arte exhibicionista; éste ya no se encarga de mantener la obra como un instrumento vivo, como menciona Benjamín, ya no está dentro de un acto ritual, la obra de arte exhibicionista puede también ser única, sin embargo, es repetible, reactualizable. Tal es el caso que Benjamín señala en el ejemplo del arte musical, donde muestra que las notaciones de una partitura pasan a ser reproducidas por otros intérpretes; en palabras del autor “no hay de ella una performance original

y auténtica que esté siendo copiada por todas las demás. Hecha ante todo para exhibirse” (Benjamin, 2003, p. 16).

Por otro lado Benjamín considera que el arte sólo comienza a ser tal cuando se emancipa de su aura metafísica, es decir, cuando puede reconstruir la conexión entre las imágenes teológicas de una época y su forma de organización política.

El arte como expresión de masas.

Lo que Benjamín propone es que el arte se desprenda del aura, es decir, que esta no sea mediada por los factores tradicionales de tipo social y religioso que, en la época de Benjamín, eran los que decidían el carácter único de la obra, pues podían desligar o reproducir una serie de imágenes que lograban alejar las “piezas artísticas” de su originalidad, que están ligadas al rito. La consistencia propiamente artística de la obra humana es parasitaria: siempre ha dependido o bien del “valor para el culto” o bien del “valor para la exhibición”; es decir: “el carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición” (Benjamin, 2003, p. 49).

La nueva identidad del arte, comprendido como un arte para “las masas”, ha hecho de la creación artística un producto de fácil consumo, debido a la superficialidad de sus contenidos enfocados, preferiblemente hacia las clases populares. Para el autor, el asunto problemático radica en el hecho de confundir la cultura con el entretenimiento, el arte con la diversión. La lógica del sistema hace que la diversión –necesaria para la vida humana- degenera en una incapacidad estructural para la crítica social. El propio Benjamin lo propone cuando escribe que “En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes” (Benjamin, 2003, p. 78), Sin embargo, sus apuntes al respecto son aún mucho más agudos:

Duhamel es entre ellos el que se ha expresado de modo más radical. Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que despierta en las masas. Le llama «pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturcidas por sus trajines y sus preocupaciones..., un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbró ninguna luz en el fondo

de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en «star» en Los «Ángeles». Ya vemos que en el fondo se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento (Benjamin, 2003, p. 92).

Que la cultura se ha convertido en un medio de alienación, se evidencia en la concepción de lo “dramático”: "Así es la vida, tan dura, pero por ello mismo tan maravillosa..." (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, p. 196). Tal lógica fomenta un soterrado conformismo social que le arrebató al arte su intrínseca naturaleza de denuncia profética.

El capitalismo ha trastocado los criterios; tal parece que la calidad del arte se confunde con la cantidad de espectadores:

La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se llame a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada. No han faltado los que, guiados por su pasión, se han atendido precisamente a este lado superficial del asunto (Benjamin, 2003, p. 92).

El asunto es realmente importante: se trata de la capacidad del ser humano para comprender la profundidad del arte como una experiencia única y personal a través del recogimiento al contemplar la obra plástica; pero, para Benjamin, las masas parecen obstaculizar tal sentido del arte:

Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística (Benjamin, 2003, pp. 92-93).

Las masas disipadas y alienadas producen un efecto contrario; no permiten la expresión “natural” de la obra de arte, sino que son ellas mismas las que, desde su superficialidad, se apropian arbitrariamente del sentido final que podría tener la obra; las masas se atribuyen el

derecho de interpretar la obra de arte según su mentalidad enajenada a los criterios del mercado, del comercio.

Sin embargo, el arte “masificado” no solamente podría tener un significado negativo concebido como “alienante”... también podría ser comprendido como un mecanismo de comunicación y cohesión entre esas mismas masas. El arte urbano (popular), que se rebela ante los criterios del capitalismo salvaje, podría ser un buen ejemplo de tales posibilidades dentro de la relación arte – masas.

Reproductibilidad técnica.

La posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra de arte tenía, para Benjamin, al menos dos perspectivas; en primer lugar, significaba una clara forma de cambio en la misma obra de arte:

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que, por un fenómeno análogo al que se había producido en los comienzos, el desplazamiento cuantitativo entre las dos formas de valor características de las obras de arte ha dado lugar a un cambio cualitativo, el que afecta a su naturaleza misma. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor de culto, la obra de arte fue antes que nada un instrumento de magia que sólo más tarde fue reconocido hasta un cierto punto como obra de arte; de manera parecida, hoy la preponderancia absoluta de su valor de exposición le asigna funciones enteramente nuevas, entre las cuales bien podría ocurrir que aquella que es para nosotros la más vigente –la función artística- llegue a ser accesoria. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine son claros ejemplos de que las cosas van en ese sentido. (Benjamin, 2003, pp. 53-54).

Tal como se aprecia, Benjamin asume, no sin argumentos, que la nueva tendencia para la valoración de la obra de arte se orienta hacia su “valor de exposición”, en donde la obra plástica se puede presentar en diferentes contextos, incluso simultáneamente, lo cual promueve que su valor se establezca en términos de la posibilidad de abarcar muchos escenarios y espectadores, lo cual, por supuesto, la hace más versátil en términos de cobertura de públicos.

Sin embargo, y esta es la segunda perspectiva, Benjamín no advirtió en la reproductibilidad técnica un proceso que atentara contra la “historia humana”, sino la posibilidad

de constituir un arte de vanguardias, es decir, en la medida en que las “masas” se resocializan a partir del “*proletariado consciente de clases*” se presenta una objeción a la socialización impuesta por la economía capitalista. Dicho en otras palabras, Benjamín consideraba que el comportamiento de las nuevas masas es lo que caracteriza la nueva época: si existe la decadencia del aura es porque tales masas “tienden a menospreciar la singularidad irreplicable y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma” (Benjamin, 2003, p. 21). Es decir, creyó que la modernización técnica e industrial no era solo la enajenación en los campos político, social y cultural, sino que, creando una técnica diferente podía fortalecer un pueblo y hacerle frente al fascismo.

La preocupación de Benjamín se da en torno al uso político del arte, es decir, los medios técnicos donde el estado tradicional del arte como objeto estético queda expuesto a la masificación y restauración de “fenómenos auráticos” a través de la estetización de la política, creando así una modernidad destructora e imponiendo métodos capitalistas. La apuesta de la reproductibilidad técnica se da como el camino de apropiación del arte por parte de las clases populares. Para Benjamín, el mecanismo para lograr el propósito de la “revolución de masas” sería el cine, sin embargo y sin entrar en debates esto también puede presentarse como un medio de “capital- popular”.

El arte por el arte.

La reflexión estética es inherente al estudio y comprensión del arte. Sin embargo, es claro que la estética no es la única perspectiva que el arte debe tener en cuenta dentro de su ejercicio natural, so pena de convertirse en una disciplina encerrada – y alienada – en sí misma. Benjamin, previendo este escenario, propone el concepto de “el arte por el arte” refiriéndose a la situación en donde la cuestión estética se convierte en lo único absoluto sin tener en cuenta la historia, la sociedad o el ser humano. En tal circunstancia, la belleza estética se convierte en una situación completamente alienante para el ser humano en tanto le impide descubrir y comprender otras situaciones sociales como el horror de la guerra y la violencia creadas por el mismo ser humano. Dentro del concepto de “el arte por el arte”, éste se convierte en una situación autorreferente, es decir, se encierra en sí misma, impidiendo que la realidad circundante se convierta en referente para la misma producción artística.

Estetización de la política.

Consecuencia fundamental de la experiencia de “el arte por el arte”, es la *estetización de la política*. Si en el concepto anterior lo estético se convierte en el absoluto para la creación artística, este fenómeno se traslada al ámbito de la política y sus diversas manifestaciones, entre ellas la guerra. Así Benjamin denuncia cómo el fascismo realiza una aplicación del criterio estético (lo bello) a la guerra: “esta última le sirvió al fascismo para organizar a las masas, pero, además, su exaltación, en términos estéticos, fue una importante herramienta para fijar la atención exclusivamente en el valor estético y excluir cualquier otro tipo de juicio” (Paredes, 2009, pp. 91-98). Desde estos criterios sería imposible desarrollar una sólida reflexión ética en torno a la guerra y su posible “humanización”.

Dentro de su obra, Benjamin propone diferentes ejemplos que dan cuenta de cómo la sociedad humana ha sucumbido ante la posibilidad de ver en la guerra algo más bello que terrible:

La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos al fuego, los perfumes y olores de la descomposición (Benjamin, 2003, p. 97).

Este extracto del manifiesto futurista, vanguardia artística del siglo XX, explica la denuncia que hace Benjamin quien, en forma visionaria, llega a afirmar que la humanidad, siguiendo tales formas de pensamiento, se encuentra avocada a “vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden” (Benjamin, 2003, p. 99).

Arte en la Historia (memoria)

Otro de los grandes intereses del pensamiento Benjaminiano es la reflexión en torno a la historia. Tan es así que una de sus más elocuentes obras es titulada como *Tesis de filosofía de la Historia* (1940).

Desde el título y a través de todas y cada una de las tesis, nuestro autor se esfuerza en plantear los fundamentos de una escritura de la historia que logre zafarse de las trampas discursivas e interpretativas que se tejían desde la escritura de la historia que hacían el juego a los dominadores (Sánchez & Piedras, 2011, p. 15).

En tal sentido, cada vez que hablamos de arte, hablamos también de historia. Hay registros que demuestran la existencia de hechos ocurridos en el pasado, hechos que muchas veces olvidan recordar quienes fueron los verdaderos “hacedores de la historia”. Cuando hablamos del arte aurático, hablamos de las luchas que se dieron en cierta época, hablamos también de creaciones únicas e irrepetibles cuya masificación han hecho de estas, situaciones ajenas a lo perteneciente de nuestro presente.

Aunque los hechos de la historia buscan generar un impacto en la vida del ser humano, este no se somete a las reglas de un “pragmatismo” histórico anhelante de cambios estructurales inmediatos, sino consecuente con los ritmos de las profundas transformaciones sociales. Restaurar una sociedad y encaminarla hacia las acciones generadoras de nuevas conductas que prevengan los escándalos éticos del pasado y del presente, se constituye en una empresa que demanda paciencia y constancia.

Los objetivos de la memoria son diversos; Walter Benjamin propone que la reminiscencia del pasado tiene por objeto iluminar el presente, es decir, comprenderlo como producto de las situaciones pretéritas, con el único fin de redimir el propio pasado personal y colectivo. De esta forma, acudir al arte para comprender sus efectos en el presente posee un efecto terapéutico en cuanto posibilita la reconciliación con el recuerdo y sus consecuencias. Recordemos que una de las ideas más significativas de Benjamin en sus “Tesis” es la tarea del materialismo histórico que deberá procurar una nueva lectura de la historia:

Nunca hay un documento de cultura que no lo sea igualmente de barbarie y, al igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el que ha ido pasando de uno a otro. El materialista histórico, por lo tanto, se aparta de ello en la

medida de lo posible. Considera misión suya cepillar la historia a contrapelo (Sánchez & Piedras, 2011, p. 22).

Tal tarea implica ofrecerle “al que no cuenta” la posibilidad de elevar su versión de los hechos dentro de una historia, generalmente narrada por la voz de los vencedores.

El retorno a las fuentes viabiliza conocer los procesos históricos y establecer comparaciones acerca de las condiciones de vida; la historia no es un conjunto de situaciones que a manera de *crescendo* se dirijan, con ritmos precisos, hacia un fin previamente preestablecido. La historia humana -en sus contextos sociales, políticos, culturales, económicos- posee, en su dinamismo natural, fluctuaciones, vacilaciones, retrocesos, avances. No se trata de un gráfico estadístico cuyas valoraciones siempre apuntan hacia el objetivo propuesto. El conocimiento de tales fenómenos ayuda a establecer las condiciones más favorables que posibilitan el acceso a un mayor grado de bienestar colectivo, sin que éste implique la victimización de grupos minoritarios de individuos. El objetivo emancipador se encuentra más cerca cuando las bases sociales comprenden el origen y las consecuencias de los fenómenos que les afectan directamente. Y en tal sentido en el arte nos apoyamos para construir una experiencia estética del “*Arte para las masas*”. Así mismo, Benjamín considera que la obra de arte como historia no son registros que aparecen como documentos “oficiales”, sino, que parten con hechos artísticos, donde encontramos que el progreso es una posibilidad para las masas, para la recuperación de la historia y para el proletariado.

Con estas indicaciones introductorias concluimos la presentación de las ideas fundamentales de Benjamin en torno a la experiencia artística. Este precedente se convierte en fundamentación para la exposición de la crítica y el análisis de las ideas benjaminianas que desarrollaremos en el segundo capítulo de nuestro estudio.

El arte como posibilidad de generación de subjetividades políticas

Una vez expuestos, en el capítulo anterior, algunos de los principales aspectos de la teoría benjaminiana en torno al arte, nos concentraremos en presentar una visión del arte en su potencial generador de la denominada “subjetividad política”. Con el fin de lograr tal objetivo, se establecerá el siguiente itinerario temático: inicialmente, se llevará a cabo una revisión de la crítica de M. Horkheimer y T. Adorno al pensamiento de Benjamin, en tanto los primeros sospechaban de las posibilidades político-revolucionarias del arte constituido en contextos capitalistas. En segundo lugar, acudiremos al pensamiento de Néstor García Canclini quien expondrá una nueva categorización del arte, dentro de la cual el denominado *arte popular* adquiere una nueva y significativa relación con el asunto de las subjetividades políticas. Finalmente, gracias al aporte de José Alejandro Restrepo, se podrá comprender cómo el arte se convierte en el mecanismo desde el cual se puede evidenciar un determinado diagnóstico social a partir de los medios tecnológicos que posibilitan la mirada de lo cotidiano, de lo que usualmente pasa inadvertido. A manera de aclaración, nuestra apuesta metodológica será la presentación de cada uno de estos tres bloques temáticos por separado, con el fin de alcanzar el máximo de claridad, para, al finalizar el presente capítulo, establecer una gran síntesis que integre los aportes de los autores en el objetivo de la consolidación de las subjetividades políticas a partir de la experiencia artística.

Pero, antes de emprender el desarrollo del itinerario temático presentado unas líneas arriba, iniciaremos estableciendo una aproximación conceptual a la categoría de “subjetividad política”, de tanta trascendencia para el presente capítulo y la cual se convierte en el interés fundamental para la lectura de todo el desarrollo temático posterior.

Es posible identificar el desarrollo histórico que tiene el concepto de sujeto y subjetividad; estos han estado presentes en tanto en el pensamiento clásico griego, como en el pensamiento moderno, los pensadores de la sospecha, y el pensamiento posmoderno. Todos estos pensadores definen tales conceptos según sus propias perspectivas, pero encontramos que en todos ellos se destaca la experiencia o hecho real donde las personas confirman su existencia material con su mundo interno. Al respecto, las palabras de Kant son sumamente orientadoras:

‘Yo soy consciente de mí mismo’. Éste es un pensamiento que contiene ya un doble Yo: el Yo como sujeto y el Yo como objeto. Cómo es posible que yo, el ‘yo pienso’, me sea un objeto (de intuición) y pueda diferenciarme así de mí mismo es algo sencillamente imposible de explicar, a pesar de ser un factum indudable. (Kant & Duque, 2011, p. 31).

De esta forma, la subjetividad es una forma de entender la existencia desde el individuo que interactúa con lo social y se construye a partir de su propia subjetivación. Así mismo, la subjetividad tiene que ver con la capacidad de auto-comprenderse como individuo diferente de lo otro, de lo objetivo, de lo exterior diferente a la subjetividad misma.

Es importante aclarar que hay varias ramas de pensamiento que se desprenden del concepto de subjetividad; sin embargo, nuestro interés se orienta hacia la subjetividad política que es lo que Benjamín identifica cuando se aproxima a la experiencia del sujeto con la obra de arte: Arte – política.

El concepto de subjetividad política se sitúa un contexto dentro del pensamiento contemporáneo. Hacia los años 1918 y 1919, el psicólogo social estadounidense William I. Thomas (1863 – 1947) y Florian Znaniecki (1882 – 1948), reconocido sociólogo polaco, establecen algunos aportes teóricos a la denominada “psicología social”, entre ellos, la noción de los conceptos de objetivación y subjetivación como constructos simbólicos. A partir de tales bases, se desarrollan los aportes de teóricos como Berger y Luckmann, iniciadores del pensamiento construccionista, y Alfred Schutz, quien dio un nuevo impulso a la psicología social. En este contexto de pensamiento, aunque años más tarde, se construye la noción de la subjetividad política que:

implica la potenciación y ampliación de las tramas que la definen: su autonomía, su reflexividad, su conciencia histórica, la articulación de la acción y de lo narrado sobre ella, la negociación de nuevos órdenes en las maneras de compartir el poder, y el reconocimiento al espacio público, como juego de pluralidades en las que los sujetos se reconocen como iguales en cuanto humanos, en cuanto hombres o mujeres que comparten múltiples condiciones identitarias, pero que al mismo tiempo se reconocen como diferentes en cuanto es particular su apropiación biográfica de los sentidos compartidos (Alvarado, Camila, & María, 2012, p. 249).

Es esta subjetividad política la que le confiere al ser humano la capacidad de auto-comprenderse reflexivamente como un sujeto ontológicamente orientado a la participación en proyectos sociales, con una profunda conciencia de identidad histórica y con la capacidad de tomar decisiones conscientes respecto a la construcción y/o transformación de nuevas realidades sociopolíticas.

Ahora bien, ¿puede el arte impulsar la asunción de tal subjetividad política en el ser humano? A partir de las siguientes perspectivas teóricas nos proponemos ofrecer una respuesta a tal interrogante. Por el momento, indicaremos que el arte, en su concepción más general, posee la “potencia” para convertirse en “signo de resistencia”, en agente capaz de despertar las conciencias adormecidas y adoctrinadas por un sistema capitalista alienante.

T. Adorno y M. Horkheimer y la sospecha de la posibilidad revolucionaria del arte en el contexto capitalista

Para dar inicio a la crítica que le hacen T. Adorno y M. Horkheimer a Walter Benjamín, es preciso conocer el origen de tales filósofos y la corriente intelectual en la cual se inscriben.

Theodor Wiesengrund Adorno (Frankfort del Main, 1903 - Visp, Suiza, 1969) pensador alemán de descendencia judía, fue un reconocido filósofo, sociólogo y musicólogo. Enseñó filosofía en la Universidad de Frankfurt, de la cual se vio obligado a salir al tomar la decisión de exiliarse de Alemania debido al ascenso del nazismo.

Adorno, a partir de sus apuestas filosóficas y sociológicas, se inclinó por la reflexión en torno a dos temas principales: la perspicacia de las tendencias predominantes en la realidad moderna y, por otro lado, la tensión utópica hacia una dimensión "otra" del presente.

Max Horkheimer, por su parte, nació en Stuttgart, en 1895 y murió en Nuremberg, en 1973. Filósofo y sociólogo alemán, se dedicó a la enseñanza de la filosofía, y ocupó el cargo de director del Institut für Sozialforschung de Frankfurt, el cual, bajo su administración, se dispuso a investigar la crítica principal de la sociedad capitalista y del sistema de poderío desarrollado por la misma; así, todo el esfuerzo Horkheimer está orientado a la “teoría crítica de la sociedad”.

Estos dos pensadores hacen parte de la denominada “Teoría Crítica” y, específicamente, de la “Escuela de Frankfurt”, la cual se originó en la década de 1920 a partir de un grupo de filósofos que se adhieren al pensamiento y tradición de la teoría marxista, quienes al ver que el proletariado no había alcanzado la revolución de la cual advirtió Marx, decidieron apuntar a la investigación, concentrándose en el conflicto entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

Hacia 1944, estos dos autores unían esfuerzos y escriben una obra que enarbola las banderas de la denominada “Teoría crítica”: *La Dialéctica de la Ilustración*. Esta obra está encaminada al análisis reflexivo de la cultura de masas del mundo occidental que, en conjunto, da lugar a la barbarie nazi; así mismo hacen una profunda crítica del fascismo desde el concepto de la razón, todo ello con el propósito de llamar la atención sobre las consecuencias del capitalismo en las culturas, y sobre la fuerte invasión del concepto de “industria” en la vida del ser humano. Para Horkheimer y Adorno tales alcances del sistema capitalista tienen consecuencias directas en el arte y la cultura. La crítica que estos autores formulan a partir de las ideas de Benjamin ha tenido una amplia relevancia:

De todas las lecturas críticas que han recibido estas “tesis” de Benjamin sobre la obra de arte, tal vez la más aguda y desconsoladora sea la que se encuentra en la base del capítulo titulado “La industria cultural” en el famoso libro de M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*. Todo este capítulo puede ser visto como una refutación de ellas, que si bien no es explícita, sí es fácilmente reconstruible (Linder, 1985, 199 ss.). La revolución, que debía llegar a completar el ensayo de Benjamin, no solo no llegó, sino que en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie. (Benjamin, 2003, p. 25).

Con el fin de encauzar adecuadamente la crítica de los autores Horkheimer y Adorno, inicialmente la reflexión se enfocará hacia el concepto de *aura* que propone Benjamin, ya que este representa un punto de referencia claro en relación al distanciamiento del pensamiento de los autores mencionados con el de Benjamin. Sin embargo, a partir del análisis de la cuestión aurática, nos proponemos establecer cómo el arte se presenta como facilitador respecto a la posibilidad de constituir subjetividades políticas.

Se ha de recordar que el concepto de aura, en Benjamin, se refiere al tiempo (como gesto de un ritual) que se acumulaba en las cosas, a su valor simbólico y a su “lejanía” como tiempo

acumulado. El aura, en la obra de arte, se establece como ese “valor” (no necesariamente económico) que contiene la obra plástica y que es el resultado de la tradición y de la historia, de todo lo que ellas pueden comunicar a un espectador. Sin embargo, esta aura puede desmoronarse cuando la obra de arte se enfrenta a la posibilidad de su reproducción a través de la técnica; las innumerables copias de la obra inicial pierden el sentido de la originalidad con toda aquella carga de simbolismo que acompañaba a la obra plástica producida “artesanalmente”.

A Benjamin la amenaza de la pérdida del aura en la obra de arte le deja reflexiones ambivalentes, pero no por ello inexactas. A medida que el tiempo pasa el ser humano transforma su percepción sensorial, la cual está condicionada no solo de manera natural sino también histórica: “Ahora es posible no solo comprender las transformaciones del *médium* de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales” (Benjamin, 2003, pp. 21-47).

Por una parte, el aura provoca una experiencia en el espectador que Benjamin no duda en calificar como “teológica” en tanto se equipara con la vivencia mística de un sujeto que se encuentra con lo “sagrado”, que contempla su valor y se descubre envuelto por la obra. Sin embargo, aunque la posibilidad de la reproductibilidad técnica amenaza esta experiencia aurática, también acerca la obra a todo tipo de público (las masas) que, efectivamente, puede realizar una lectura crítica de la obra. Entrar en contacto con la obra de arte, experiencia que en un tiempo era privilegio de la élite burguesa, ahora se convierte para las masas en nuevas posibilidades para hacer nuevas lecturas del mundo y sus realidades lo que, potencialmente, implica la conformación de nacientes subjetividades políticas. De alguna manera, la posibilidad que la reproducción técnica le brinda al arte, contribuye a la superación de la teoría que Benjamin denomina “el arte por el arte”: ese arte que se regodea exclusivamente en lo estético y que renuncia a la posibilidad de convertirse en un mecanismo de reflexión social. Para Benjamin eran esas técnicas las que permitían una relación directa y diferente entre el espectador y la obra plástica; tal realidad se constituía en ese eslabón que podía transformar la función “religiosa” (mística) del arte, a una función política (revolucionaria).

En este punto se debe presentar una aclaración importante. Tal y como se ha expuesto, para Benjamin la reproductibilidad técnica acerca el arte a las masas, pero es claro que tal situación no tiene en el contexto capitalista el mejor de los escenarios pues, desde esta

concepción socio-económica, el arte tiende a convertirse en mera mercancía: su potencial revolucionario se diluye en el afán de lucro, propio de la lógica capitalista.

Ahora bien, el pensamiento de Adorno y Horkheimer expresado en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944) toma rumbos que se alejan de la reflexión benjaminiana. Inicialmente tenemos que afirmar que para Adorno y Horkheimer la experiencia del arte en la sociedad capitalista no advierte ninguna experiencia positiva. El dogma del iluminismo, que absolutiza el poder del pensamiento ilustrado, provoca que la sociedad burguesa “se hunda en un nuevo género de barbarie” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, p. 51). El visible pesimismo de Adorno y Horkheimer es comprensible: la consolidación del nazismo, el declive de los sistemas socialistas inspirados en la propuesta marxista y la ascensión del consumismo acrítico estadounidense, se convierten en el contexto desde el cual escriben su obra.

A diferencia de Benjamin, Adorno y Horkheimer no encuentran ningún hecho positivo en la pérdida del aura de la obra artística: “la estandarización y producción en serie ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, p. 166). La obra plástica ya no se diferencia del sistema capitalista al situarse como un medio de reflexión crítica, sino que se ha convertido en un instrumento más de adoctrinamiento.

Sin embargo, el problema es aún más hondo; en una carta que Adorno escribe a Benjamín, manifiesta la forma en la que tal dimensión (aurática) del arte se encuentra seriamente comprometida:

creo con usted que el momento aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no solo a causa de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, sino, fundamentalmente, a causa del cumplimiento de su propia ley formal autónoma [...] La dialéctica de lo inferior y de lo superior llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores, ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma: sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma del romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico – del proletariado que es él mismo un producto burgués. (Adorno, Veiga, Ibañez, Benjamin, & Lonitz, 1998).

Adorno le cuestiona a Benjamín sobre si la reproducción de la obra de arte es la entrada de la nueva era de revolución de masas que él reclama, o más bien no vendría esto a relacionarse a ese “realismo ingenuo” de carácter burgués que Adorno ha denunciado.

Para Adorno y Horkheimer la posibilidad de la reproducción técnica de la obra de arte obedece a convertir al espectador en un consumidor pasivo e irreflexivo, es decir, se presenta la imposibilidad de tener cualquier experiencia estética. Aquello es lo que Adorno denominaba la “desestetificación del arte”, pues para estos pensadores no es posible ver en el arte de masas una eventualidad de nuevas formas de conocimiento colectivas, lo que para Benjamín era del todo factible. Sin embargo, aunque en Benjamín encontramos una preocupación en torno a la relación entre el pasado y el futuro, él también observa con optimismo las nuevas condiciones en las que se puedan constituir tales relaciones temporales. Benjamín afirma que:

Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida (Benjamin, 2003, p. 27).

Adorno y Horkheimer rechazan tajantemente esta visión benjaminiana en tanto, para ellos, la reproductibilidad técnica se convierte en una máquina de destrucción cultural, pues en esta se ve reflejada la mutación de una autonomía política que se desata en diferentes presentaciones, en el cine, el periodismo, la fotografía, etc., pues ninguna de ellas representa una forma objetual de la obra de arte. La obra plástica no es idéntica, carece de razón y es utilizada por el capitalismo para su propio provecho, para la enajenación de una comunidad.

Sin embargo, la obra de arte que se desarrolla en el medio capitalista, posee un trasfondo más amplio: la denominada industria cultural. En el capítulo denominado “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, de su obra *Dialéctica de la Ilustración* (1944), esta industria cultural es presentada como el aparato que ha constituido el sistema de la sociedad contemporánea. Es el mecanismo principal del sistema totalitario del fascismo en tanto “son los medios de comunicación de masas los que forman la industria cultural: cine, televisión, radio, discos, publicidad, revistas, etc.; y constituyen todos ellos un sistema, estando cada sector armonizado en sí mismo y todos entre ellos” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, pp. 165). La cultura de masas es uno de los peligros de la industrialización de las culturas. Por medio de

estas el poder impone “*valores y modelos de conducta*” que no posibilitan la creatividad, son enajenadores que utilizan el lenguaje para obstaculizar al espectador recibiendo mensajes de forma pasiva.

Por dichas razones, Adorno y Horkheimer manifiestan que en la sociedad de masas se producen una serie de fuerzas manipuladoras, que ejercen sobre estos medios de comunicación el carácter de amenazas individuales. De este modo, el lenguaje se aleja de la razón del individuo para persuadir que es el mercado quien da el valor del trabajo demeritándolo y haciendo que el sujeto se convenza en la inutilidad e insignificancia de lo que hace. Al mismo tiempo Adorno afirma que “La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, pp. 166). La lógica capitalista, que no es otra que la racionalidad técnica, influye directamente sobre la percepción del ser humano en relación con su propio trabajo: esta dimensión laboral, inherente al ser humano, ya no propende por una realización del sujeto, sino que apunta a someterlo, a impedirle desarrollar su propia subjetividad.

Para Horkheimer y Adorno, la industria cultural se convierte en cómplice de la lógica capitalista, adormeciendo la conciencia de las masas con el mito del “éxito”: “...las masas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, pp. 178). Los sectores populares de la población que, sin duda, andan en una legítima búsqueda de sentido, pretenden encontrarlo en aquello que la industria cultural les vende con el nombre de “éxito”; un sueño esquivo en sí mismo en tanto el mismo mecanismo “cultural” se encarga de alienar las conciencias convirtiéndolas en incapaces de pensar e imaginar creativamente nuevas condiciones de vida. En este sentido, “la industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete” (Horkheimer, Adorno, & Sánchez, 2016, pp. 184).

Finalmente, ¿cuáles son los límites de la crítica de Adorno y Horkheimer? Aunque con Adorno y Horkheimer compartimos la preocupación de “sospechar” en torno a la intencionalidad y las consecuencias de un arte “implicado” con los criterios y alcances de la industria cultural de talante capitalista neoliberal en tanto sus pretensiones teleológicas se orientan, indefectiblemente, hacia el interés económico, difícilmente comprometido con la transformación social,

consideramos que podemos sintetizarlos en dos aspectos predominantes. Por una parte, el mismo Adorno, en una carta de respuesta a *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936) escrita a Benjamin, afirma que “Subestima usted la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente” (Adorno & Tiedemann, 1995, pp. 143-144). Para Adorno es inaceptable que Benjamin no considere con la suficiente profundidad el valor de producción del arte “tradicional” que le protege de venderse a los intereses de la industria cultural capitalista, mientras que admite, al parecer sin mayor objeción, el uso de la técnica industrializada en la creación de la obra plástica. Por otra parte, y como elemento esencial de dicha crítica, descubrimos que el meollo del asunto radica en el tipo de relación que establece un sujeto con la obra artística: “Para Adorno habría –o tendría que haber– una supremacía activa del sujeto que niegue las formas burguesas, mientras que para Benjamin es la reproducción tecnológica la que se proyecta sobre el sujeto, hasta transformarlo” (Szpilbarg & Saferstein, 2014). Esta nueva relación (sujeto – obra) que evidencia Benjamin se convierte en el factor que posibilita la consolidación de un arte políticamente progresista, susceptible de congregarse y dinamizar el rol social de las masas populares.

Sin embargo esta reflexión no finaliza aquí. El tema del arte en relación a la política se ha seguido abordando a lo largo de la historia, más aún en las sociedades como la nuestra, que demandan un análisis atento y permanente a las realidades conflictivas. Por tal razón, acudimos a Néstor García Canclini y su análisis sociológico del arte en el contexto latinoamericano.

Néstor García Canclini: hacia una nueva caracterización del arte

A partir del debate entre Benjamin y Horkheimer - T. Adorno, se abre la discusión en torno a la nueva realidad que rodea a la obra de arte en medio de la reproducción técnica; ese debate nos sirve como escenario de entrada para reconocer otras voces que están debatiendo ese mismo problema. Entre ellas, la de Néstor García Canclini. Es por ello que, en conexión con los planteamientos benjaminianos y los de Adorno y Horkheimer, es necesario ampliar las perspectivas que profundizan en la idea del arte como un evento humano que posee una relación directa con el quehacer político; por ello, a partir de García Canclini se pretende revisar cómo se ha venido abordando tal cuestión en años más recientes.

Es claro que, con el paso del tiempo, la comprensión que se tiene del arte ha venido desarrollándose. El pensamiento académico ha generado nuevas categorías necesarias no solamente para una apropiación intelectual del concepto, sino para fomentar nuevas formas de interacción con el arte. Por tal razón acudimos al pensamiento del sociólogo argentino Néstor García Canclini consignado en su obra *Arte popular y sociedad en América Latina* (1997).

Es imprescindible iniciar estableciendo una precisión: ¿cuál es la concepción de arte que acapara el interés de García Canclini? El sociólogo argentino establece tres tipologías para comprender al arte en sus diferentes manifestaciones. En primer lugar, se establece un arte de carácter *elitista*; se trata de la obra artística a la cual tienen acceso, fundamentalmente, las élites económicas e intelectuales, y dentro de la cual se privilegia su momento productivo, entendido como una “creación individual”, frente a la cual el espectador no tiene otro rol que el de “extasiarse” frente a la belleza que emana tal obra. Este tipo de arte es apreciado en la medida de su originalidad; es un arte que, generalmente, es ajeno a las masas sociales. En segundo lugar, García Canclini presenta el *arte para las masas* que, realizado por quienes poseen el poder económico, intelectual o técnico, busca un lucro monetario a partir de la difusión masificada a los sectores medios y bajos de la población. Claramente, su interés no se centra en la calidad de la obra artística, sino en la capacidad de transmitir un mensaje que busca, sin más, la recepción acrítica de la experiencia artística. No es una arte que “educe” a su espectador sino que, por el contrario, generalmente adormece las conciencias respecto al compromiso de la transformación social.

Posteriormente, en tercer lugar, García Canclini presenta una concepción artística de absoluto interés para nuestro estudio:

El arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el *consumo* no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en la originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de las necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es la *representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos*. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un *arte de liberación*. Para ello debe apelar no solo a la sensibilidad y a la imaginación, sino también a la capacidad de conocimiento y acción. Su

creatividad y su placer consisten en ese trabajo sobre el lenguaje que lo potencia hasta convertirlo en una forma de la praxis (Canclini, 1977, pp. 74-75).

No se trata de un arte “exclusivo” en términos económicos o productivos, pero tampoco de un arte “fácil”, “digerible”, “superfluo”. Se orienta, más bien, a la capacidad de recoger y expresar plásticamente el conjunto de las expectativas, sueños, denuncias, tradiciones, cosmovisiones... que caracterizan a una comunidad u otro tipo de sociedad más amplia. Si nuestro lector está atento, con facilidad relaciona esta categoría de arte sugerida por García Canclini con las concepciones de los filósofos alemanes (Benjamin, Adorno, Horkheimer) expuestas anteriormente en tanto tienden a la presunción teleológica que debe tener el arte en relación con su función social.

Tal expresión artística no se trata de un fenómeno aislado; tampoco es una moda o una simple tendencia “ligera” generada a partir de la influencia de los *mass media*, tradicionales o contemporáneos; más bien se constituye en una opción que responde a las nuevas formas en que se comprende la experiencia estética:

Una teoría contemporánea del arte, compatible con su práctica actual y con lo que hoy sabemos de lo que ella fue en otras épocas y en otras culturas debe abolir la formulación ahistórica, metafísica, de la pregunta por el ser del arte, y partir de un planteamiento del problema que haga posible definiciones y categorías sociohistóricas (Canclini, 1977, pp. 21).

En efecto, el arte, al menos en la mentalidad de una buena porción de los seres humanos contemporáneos, no se concibe como una experiencia simplemente “espiritual” u “ontológica”, pero carente de conexión con la realidad del mundo circundante: un contexto, ciertamente, complejo en sus valores y antivalores, en sus experiencias y opciones pero, por ello mismo, digno de ser representado desde el ejercicio del artista. No se trata de comprender el arte desde un pragmatismo radical con el fin de instrumentalizarlo hasta convertirlo en una herramienta sociológica “mecánica”, restándole su carácter estético y sublime; se trata, más bien, de aprovechar esa inmensa capacidad comunicativa para conectarla con el mundo real en donde transcurre la vida de los seres humanos.

Ahora bien, ¿en qué sentido García Canclini conecta este “arte popular” con la posibilidad latente de consolidar subjetividades políticas? La propuesta de García Canclini en

torno a la necesidad de consolidar la experiencia del “arte popular” posee, incluso, alcances antropológicos: “Una revolución que, además de transformar las estructuras económicas, busque generar un hombre nuevo, necesita la profundización masiva de la conciencia crítica y la elaboración de símbolos que sinteticen la identidad del pueblo y el sentido de los cambios” (Canclini, 1977, pp. 269). La subjetividad política se comprende a partir de una nueva visión antropológica en donde el ser humano puede re-inventar su propia conciencia en relación a la participación en los procesos sociales de transformación.

Es claro que la conformación de la subjetividad política a partir de la experiencia plástica tiene origen en el individuo, en el sujeto particular que se ha dejado interpelar por aquello que el arte le puede “comunicar”; pero también es claro que la experiencia asociativa de los sujetos se convierte en la condición necesaria para poder obtener un auténtico impacto visible en el conjunto social:

En el fondo de las divergencias sobre la importancia del arte, y en general de los aspectos superestructurales en el trabajo revolucionario, se halla la discusión sobre el papel de las masas y la necesidad de su participación democrática en las decisiones (Canclini, 1977, pp. 269).

Son las masas realmente empoderadas desde el principio de la subjetividad política quienes tienen la posibilidad de generar cambios emancipadores.

Pero, concretamente, ¿cómo el arte puede ser promotor del empoderamiento de la subjetividad política? Para García Canclini el arte puede alcanzar tal objetivo (en torno a la subjetividad política) en tanto pueda responder asertivamente a tres fenómenos claramente identificables: En primer lugar, “superar el desarraigo de los artistas de los acontecimientos populares” (Canclini, 1977, pp. 270). El artista debe permanecer “inserto” en la realidad con el fin de conocerla y transformarla; solamente de esta manera su obra podrá ser generadora de subjetividades políticas. En segundo lugar, “encontrar dentro de los movimientos políticos un lugar orgánico para el trabajo cultural” (Canclini, 1977, pp. 271). Es claro que García Canclini no piensa en la política partidista, sino que, desde una visión más amplia, lo que proclama es la necesidad de que cualquier proyecto que se oriente hacia la búsqueda del bien común de una sociedad, piense en la cultura como el mejor canal de comunicación para sus iniciativas. En tercer lugar, García Canclini propone “imaginar procedimientos de comunicación artística

capaces de circular en condiciones de represión y censura” (Canclini, 1977, pp. 271). Es, precisamente, dentro de estas coyunturas sociopolíticas en donde el mensaje transformador del arte suele calar con más eficacia en las conciencias de las personas.

Para concluir y consolidar el valioso aporte de García Canclini respecto a la conexión existente entre arte y posibilidad de generación de nuevas subjetividades políticas, es preciso advertir que: “El sentido político más radical del arte socializado es el producir, en vez de espectadores, actores críticos; en vez de la catarsis o el inconformismo, una imaginación capaz de ensayar acciones eficaces” (Canclini, 1977, pp. 271). Si bien la subjetividad política inicia a partir de la dimensión ontológica de la experiencia humana, tal subjetividad debe expresarse, e incluso evaluarse, desde la praxis y el compromiso que el ser humano manifieste al interior de las realidades históricas. De esta forma, el pensamiento de García Canclini no solo nos posibilita fundamentar el tema de las subjetividades políticas en relación con el arte, sino que, desde ahora, nos catapulta al tercer capítulo de esta reflexión en donde abordaremos el tema del arte como una posibilidad revolucionaria de transformación social.

José Alejandro Restrepo: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica”

Otra de las voces invitadas es la del destacado artista colombo-francés José Alejandro Restrepo que nos presenta una nueva lectura del texto benjaminiano, al que él llama “La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica” (2005), parafraseando el título original del icónico ensayo del Walter Benjamin. Restrepo afirma que su objetivo es: “Tratar de ubicar ciertos puntos que me permitan relacionarlos con aspectos más contemporáneos dentro del desarrollo de la reproducción técnica” (Restrepo, 2005, p. 225). Es decir, lo que Restrepo pretende presentar es una lectura de la obra de Benjamin desde un horizonte mucho más contemporáneo, teniendo en cuenta los avances técnicos que se han alcanzado desde la época de Benjamin y, así mismo, las nuevas comprensiones de la actividad artística. Tal intención de Restrepo se convierte en un aporte valiosísimo para nuestro estudio en tanto nos ayuda a actualizar unas categorías conceptuales propuestas por Benjamin, lo que nos permitirá comprender cómo el arte de masas, creado a través de los medios técnicos contemporáneos,

puede convertirse en un agente de transformación social a partir de la formación de subjetividades políticas.

Restrepo, en conformidad con las ideas de Benjamin, no percibe la realidad tecnológica que rodea la producción artística como un hecho necesariamente negativo. Es más, ni siquiera la señala como una realidad que contradiga la esencia de lo humano:

Benjamin propone considerar la tecnología como una “segunda naturaleza”, como algo que no es ajeno a lo propiamente humano [...] entendiendo además que no se trata de la dominación de la naturaleza por la técnica, sino del dominio de las relaciones entre naturaleza y humanidad (Restrepo, 2005, p. 226).

En tal sentido, la tecnología no se impone a priori como una amenaza, sino como una posibilidad. A través de la historia han existido quienes se oponen al uso de nuevas tecnologías para la realización de la obra de arte. Así mismo, no se trata de asumir una posición acrítica respecto a la tecnología y sus consecuencias en el arte. El interés del autor gira en torno a que “es mucho más importante ver de qué manera la tecnología y sus posibilidades creativas cambian los conceptos mismos de ‘arte’” (Restrepo, 2005, p. 226). Y, en este sentido, es que debemos orientar nuestra reflexión en torno al concepto de “aura” como categoría de análisis que hemos venido presentando desde el pensamiento de Horkheimer y Adorno.

Para el autor, el asunto benjaminiano de la “pérdida del aura” debe replantearse en tanto el concepto de copia está presente en toda la producción artística actual:

El video- artista norteamericano Douglas Davis sostiene que el aura no reside en las cualidades del objeto, el aura no está ligada al objeto; el aura está ligada a la originalidad del momento de la experiencia artística, es decir, se experimenta el aura en el momento en el que se está experimentando algo que se ve, algo que se escucha, algo que se lee (así no se trate de originales) (Restrepo, 2005, p. 227).

La experiencia aurática, que conecta la obra plástica con el tiempo original y sus valores posee la capacidad de comunicar una experiencia mística y no depende del contacto con la pieza original, sino con el momento en que se experimenta lo que la obra pretende comunicar. En tal sentido, cualquier “copia” posee una tangible capacidad aurática si adquiere la capacidad de propiciar en el espectador una experiencia de lo sublime, de lo auténticamente trascendente.

Ahora bien, la posibilidad de descubrir la profundidad de lo que quiere comunicar la obra de arte se relaciona con la capacidad de “ver”, que no se refiere a una posibilidad física enriquecida por las nuevas tecnologías, sino que “aquí el ver está ligado a problemas de tipo cultural y a limitaciones de tipo cognitivo – interpretativo o ideológico, y no tanto al desarrollo de la técnica” (Restrepo, 2005, p. 228). Es claro: la técnica es el medio de la realización y producción industrial de la obra de arte, pero quien debe afinar sus sentidos para percibir la profundidad de la obra, no es otro que el sujeto humano expuesto a tal experiencia. Una vez más se comprueba que la posibilidad técnica no suprime el valor de la naturaleza humana.

Entonces, ¿es posible que el nuevo contexto del arte nos permita realizar un nuevo acercamiento al propio concepto de aura? En el momento actual, ¿la experiencia aurática benjaminiana, relacionada con el tiempo y lo místico-teológico, podría propiciar nuevas interpretaciones?, ¿cuáles son esas nuevas realidades que el arte tiene la posibilidad de “mostrar”? Según Restrepo, Benjamin introduce como ejemplo el oficio del camarógrafo como alguien quien se acerca a los objetos y quien se adentra en ellos para descubrir lo que muchos han olvidado, ese mundo que es desechado por otros y no ven en ello una oportunidad artística:

el mundo de lo “micro” es el mundo de las cosas desechadas, condenadas al olvido por insignificantes, todo un campo de investigación privilegiado. Esta elección de mundos significa que podría ser más interesante el análisis iconográfico, por ejemplo, de una estampilla que el análisis iconográfico de una famosa obra de arte (Restrepo, 2005, p. 229).

Es decir, el arte no posee solamente la capacidad de evidenciar lo grandioso o lo terrible, lo trascendente de la existencia, sino que también puede mostrar las realidades de las personas comunes, la vivencia de cada una de ellas. El arte contemporáneo tiene el potencial de rescatar aquella “historia a contrapelo”, concepto benjaminiano expuesto en sus “Tesis de la Historia”. Es decir, a través de la experiencia artística se abre la posibilidad de ver lo que otros olvidan, la existencia de aquellos que pasan desapercibidos para la historia “oficial”.

Ahora bien, dentro de las posibilidades del arte actual, ¿existen las estrategias adecuadas que contribuyan a la experiencia de la posibilidad de “ver” el aura de las historias que el sistema suele olvidar? Para Restrepo es claro que existen dos técnicas que posibilitan esa novedosa

visión de lo que usualmente pasa imperceptible: la ampliación y la cámara lenta. Respecto a la ampliación, esta es considerada como

La apertura de este universo, la posibilidad de aislar esta serie de objetos nimios y mínimos desechados por la cultura y el progreso y efectuar unos análisis absolutamente insospechados [...] **a partir de lo mínimo llegar a la visión de una época, al análisis de lo muy singular para descubrir el cristal del acontecimiento total**¹ (Restrepo, 2005, p. 230).

Tal cuestión es absolutamente importante dentro del contexto de nuestra reflexión. Y, aunque ello es del interés de nuestro próximo capítulo, aquí se afianza la hipótesis en cuanto que el arte posee la capacidad de exponer las intrincadas dinámicas que se tejen al interior de una sociedad, así como el artista es el mediador que pone en evidencia tal acontecer.

Por otro lado, encontramos la posibilidad de la *cámara lenta*, en la cual

“el movimiento se detiene, en realidad aparece la esencia de las cosas, los fenómenos y las tensiones logran su cristalización, logran volverse visibles. La percepción en estas detenciones funciona como pensamiento en el tiempo y del tiempo, lo mismo que la obra de Proust: pensar el tiempo, en el tiempo y desde el tiempo” (Restrepo, 2005, p. 231).

Al respecto, es importante mencionar lo que el autor expone sobre el concepto de “aura”, cuando afirma que ésta no se pierde, sino que permanece presente aun cuando se ha reproducido cierta cantidad de veces, pues el simple hecho de recordar es ya una experiencia única y por tal razón el aura se conserva ya sea en una obra de antaño o en una muy moderna. Un hecho histórico no deja de ser el mismo aun cuando se haya escrito mil veces sobre este. Y esto es lo que revela la cámara lenta: los acontecimientos, grandiosos o comunes, poseen una esencia (aura) que debe ser observada e interpretada por el espectador con el fin de comprender el valor del fenómeno. Cuando el tiempo se “detiene”, el acontecimiento expone, a manera de epifanía, una nueva versión de la realidad, cargada de simbolismo y valor.

Finalmente, y a manera de conclusión de esta parte de nuestro trabajo, una nueva lectura de la obra de arte en el contexto de su reproducción electrónica implica desprenderse de ciertas ideas en relación con las prácticas que se consideran únicas y verdaderas, tanto en el campo de la

¹ La negrita es nuestra

reflexión teórica como en el de la práctica artística; de hecho, hay cambios que por el tiempo y por el contexto sociocultural son necesarios para la sociedad. El mundo del arte no puede ser considerado como una realidad estática, imposible de ser imaginada desde otras perspectivas, en aras de la conservación de un “purismo” dogmático que lo aleja del ser humano y sus múltiples realidades personales y sociales: “Este punto de vista obedece a un cambio de conciencia o quizás al revés: hay un cambio de conciencia porque está motivado o incluso forzado por unos cambios en el punto de vista” (Restrepo, 2005, p. 229). La sociedad actual, atravesada y dinamizada por el mundo de los avances tecnológicos, no puede simplemente ignorar que ellos también pueden y deben llevar a cabo unos aportes al mundo del arte. Sobre todo cuando el arte es concebido como una experiencia a la cual debe tener acceso cualquier ser humano interesado en la posibilidad de expresar su pensamiento y sentir a partir de la experiencia estética.

A partir de los planteamientos expuestos a lo largo de este segundo capítulo, nos proponemos establecer unas conclusiones que se convertirán en la posibilidad de fundamentar las ideas que expondremos en el siguiente capítulo de nuestro trabajo.

En primer lugar, la conexión conceptual entre García Canclini con Restrepo y Benjamin, radica en que, para el pensador argentino, la obra de arte posee el potencial para constituir subjetividades políticas. Las técnicas de reproducción de la obra artística han provocado que las masas tengan acceso al arte y este se consolide como un constituyente potencial de subjetividades políticas. Frente a lo anterior es importante destacar que la preservación del aura es lo que garantiza que el arte pueda consolidarse como generador de subjetividades políticas, en tanto el espectador de la obra de arte actualiza la experiencia de un pasado que se convierte en motivo para construir el futuro. Es relevante enfatizar que Benjamin, autor base desde el que construimos esta reflexión, advirtió un potencial revolucionario en el arte de masas al evidenciar que tal manifestación artística podría crear contenidos desde la misma masa, susceptibles de ser utilizados como una fuente revolucionaria. Esto obtiene especial interés en tanto la misma perspectiva que plantea Benjamin sobre subjetividades políticas fueron la que siguieron autores como Canclini y Restrepo, ya que, estando atentos a los postulados presentados por García Canclini, es posible comprender cómo Walter Benjamin establece una estrategia que nos puede permitir entender las relaciones, las articulaciones y las dinámicas de la obra de arte en nuestro

contexto actual, dentro de nuestra con-temporalidad. Podemos afirmar que Canclini y Restrepo son herederos de esta cuestión, en tanto desarrollan las tesis que Benjamín planteó pero en escenarios políticos diferentes.

Por otra parte es importante destacar cómo, a medida del desarrollo conceptual del presente estudio, el arte se va revelando como una estrategia con potencial emancipador para las masas. Los autores señalados como fundamentación teórica para nuestro estudio (Benjamin, Adorno, Horkheimer, García Canclini, Restrepo) buscan, de alguna manera, provocar una reflexión en torno a la necesidad de superar la alienación del ser humano, condición que le hace incapaz de convertirse en agente de transformación de las estructuras sociales opresoras. En tal sentido, el arte popular, que se resiste a la tentación del superficialísimo del mercado y del consumo, aquel arte que se constituye a partir de un legítimo mecanismo de expresión de un grupo social, se convierte en una respuesta de base frente al colonialismo y cualquier otra forma de dominación. El arte popular posee la capacidad de provocar encuentros, de aglutinar a la sociedad desde la expresión de ideales comunes y esto ya es el inicio de una liberación social.

Potencial revolucionario del arte

A partir del desarrollo del capítulo anterior, hemos establecido que el arte popular tiene la capacidad para convertirse en generador de una subjetividad política en el ser humano a nivel individual, pero también, desde tal condición, movilizar las masas sociales. Ahora bien, una vez generada y asumida esa subjetividad que persigue el compromiso del sujeto hacia la transformación de la realidad social, nuestro estudio se concentrará en advertir el potencial revolucionario del arte, comprendiendo que hacia tal condición revolucionaria apunta la consolidación de cualquier subjetividad política.

Hemos de aclarar que el objetivo propuesto en torno a la fundamentación de la posibilidad revolucionaria del arte responde y complementa la hipótesis que busca comprobar el presente estudio. Tal hipótesis señala que “una profunda comprensión de la relación entre los conceptos de arte y política evita caer tanto en absolutismos de tipo estético (el arte por el arte), como de tipo político (estetización de la política) y conlleva a comprender cómo, en la actualidad, las masas sociales se valen de la experiencia estética para buscar caminos de

expresión y transformación social a través de las mediaciones, técnicas – electronicas contemporaneas”.

Por ello la estructura de este tercer capítulo, organizada a partir del interrogante por la posibilidad revolucionara del arte, se desarrolla a partir de (1) ¿Por qué el arte requiere ser revolucionario? A nivel social, ¿Cuáles son las motivaciones que conducen a la necesidad revolucionaria del arte? Para ello, haremos un recorrido por las propuestas filosóficas de K. Marx, T. Adorno y M. Horkheimer, que exponen los motivos para considerar la sociedad capitalista como una sociedad en decadencia. Una vez comprendidas las condiciones de opresión en que vive la sociedad, (2) presentaremos los lineamientos para una concepción benjaminiana del concepto de revolución, para (3) establecer la aplicación de este concepto al ejercicio del arte desde la perspectiva de W. Benjamin. Finalmente, (4) profundizaremos el tema del arte y sus técnicas contemporáneas como estrategias para la revolución.

¿Por qué el arte requiere ser revolucionario?

Dentro de una sociedad utópicamente ideal, en la que existan condiciones sociales de justicia favorables para todos, la reflexión filosófica en torno a lo bello, es decir, la estética, estaría llamada a concentrar su esfuerzo reflexivo respecto a la experiencia subjetiva de un espectador al enfrentarse a una obra plástica. Ello ya bastaría para justificar la existencia de la reflexión estética. Sin embargo, en el mundo “real”, atravesado por tantas y tan graves problemáticas sociales, las comunidades humanas requieren de mecanismos de comunicación que se convierten en medios para hacer escuchar sus voces y expresar sus denuncias. Tal como se ha venido advirtiendo, uno de estos mecanismos de expresión social es el arte.

En tal sentido, el arte posee unas motivaciones claras para desarrollar sus perspectivas revolucionarias en tanto no es solo un medio de comunicación sino también de pedagogía social. Por ello, antes de ocuparnos de la reflexión en torno al arte en su dimensión revolucionaria, vamos a presentar unas líneas dedicadas a cómo la tradición filosófica ha reflexionado en torno a la problemática de lo social y no ha escatimado en plasmar sus impresiones al respecto.

La sociedad es el resultado del esfuerzo conjunto de los seres humanos que cohabitan un espacio dentro de unas coordenadas históricas concretas. Sin embargo, a partir de tal esfuerzo no siempre se reflejan los resultados esperados; las sociedades humanas presentan características

complejas en donde se perciben auténticas “patologías” o situaciones las cuales contradicen el anhelo humano de construir un mundo que garantice el ideal de calidad de vida que desea cualquier persona.

El ser humano, de todos los tiempos y culturas, no puede permanecer ajeno a lo que acontece en su respectivo contexto social. Tiene la responsabilidad, sin importar su condición educativa, profesional, sexual o religiosa, de asumir una posición crítica respecto a lo que sucede a su alrededor con el fin de acoger todo aquello que posibilita su ideal de “vida buena” o rechazar y denunciar todo aquello que va en detrimento de este.

La filosofía no puede ser ajena a esta responsabilidad; y ella misma ha sido protagonista en este aspecto, sobre todo en lo que respecta a los dos últimos siglos. Grandes pensadores han sido testigos de todas las complejidades sociales que históricamente han venido aconteciendo y han orientado sus reflexiones en torno a las diversas realidades que se desarrollan en el constructo social. Una cuestión importante: por su carácter crítico, para el desarrollo de esta etapa de nuestra reflexión hemos optado fundamentarla a partir del texto de Axel Honneth denominado “Crítica del Agravio Moral: patologías de la sociedad contemporánea”. Allí Honneth presenta un panorama de las diferentes patologías denunciadas por los grandes teóricos desde la aparición de las ideas de J.J. Rousseau, quien con su obra inaugura una nueva etapa en el desarrollo del pensamiento social.

Pero antes de iniciar con nuestro cometido, consideramos preciso acercarnos un poco a la dimensión del término que Honneth no duda en calificar como *patología*:

mientras que al principio ésta designó solo la doctrina de las enfermedades, hoy en día denomina sobre todo los estados anormales mismos. Una *patología* representa, por ende, exactamente la evolución orgánica desacertada que se pretende descubrir o determinar en el diagnóstico (Honneth & Madureira, 2009, pp. 101-102).

Trasladando esto a la dimensión de lo social, comprendemos que el cometido de Honneth y de los demás pensadores es ofrecer un diagnóstico de aquellos *estados anormales* que no favorecen el objetivo humano de gozar de una sociedad pacífica y justa.

Respecto a tal idea de *patología social*, K. Marx (1818-1883), posee una visión concreta del ideal de realización del ser humano: el trabajo *autodeterminado*. Marx considera que la felicidad – como dimensión teleológica humana- se fundamenta en la posibilidad del desarrollo

de una labor llevada a cabo bajo unas condiciones propicias: la identidad con la misma, el salario justo, los espacios para otras vivencias que respondan a las exigencias de su ser como humano. Como contrario a todo ello, Marx denuncia como patología al capitalismo, el cual “representa una forma de vida social que pone al hombre en oposición a su propia esencia y lo priva de cualquier perspectiva de lograr una vida buena” (Honneth & Madureira, 2009, p. 68). Es importante precisar que los “síntomas” fundamentales de tal patología son, por una parte, la denominada *alienación*², que se evidencia cuando el sujeto se encuentra incapacitado para alcanzar sus posibilidades como ser humano, como individuo, como trabajador y como miembro de una sociedad; y, por otra parte, la *cosificación*, que se presenta debido a la presión del capitalismo que hace que los seres humanos no puedan mantener una apropiada concepción de la realidad: los seres humanos

Sometidos a la presión económica de tener que descuidar siempre todos los fenómenos no aprovechables, finalmente ya no son capaces de percibir la realidad en su conjunto de una manera distinta a la del esquema de entidades que asumen el carácter de cosas (Honneth & Madureira, 2009, p. 70).

La enfermiza coacción dada por el afán de producir, le impide al ser humano mantener una relación realista con todo lo exterior. El ser humano se convierte en un “objeto” más dentro del conjunto de cosas que produce y le rodean.

Pero muy pronto las miradas se desplazaron del capitalismo al análisis de una nueva patología con expresiones tanto o más dramáticas: los totalitarismos. Los grandes movimientos del nacionalsocialismo alemán y la dictadura estalinista en la Unión Soviética, se convierten en sus más grandes y patéticos síntomas. Y ahora son M. Horkheimer (1895-1973) y T. Adorno (1903-1969) quienes enfrentan ideológicamente tales situaciones. Sin embargo su estrategia para abordar estas realidades toma unos nuevos rumbos: “la patología social que se revela en el sistema de dominación fascista es tan profunda que no se explica adecuadamente si no se la comprende como consecuencia de una evolución desacertada de todo el proceso de la civilización” (Honneth & Madureira, 2009, p. 92). Las consecuencias de esta nueva patología, el fascismo, son tan aterradoras que es preciso revisar concienzudamente toda la historia para

² “Circunstancia en la que vive toda persona que no es dueña de sí misma, ni es la responsable última de sus acciones y pensamientos. Para Marx es la condición en la que vive la clase oprimida en toda sociedad de explotación, en toda sociedad que admite la propiedad privada de los medios de producción”. En: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Marx/Marx-Alienacion.htm>. Consultado: 12/05/2016.

hallar el punto de quiebre en donde el ser humano perdió el horizonte que le invitaba a construir sociedad desde los criterios – ahora refundidos- de la *vida buena*. Las conclusiones de inclinación neo-marxistas de Horkheimer y Adorno son impactantes:

la espiral histórica de la creciente cosificación alcanza su punto culminante porque crea dentro de la sociedad una nueva forma de relación con la naturaleza en que **los individuos, psíquicamente vaciados por completo, están a merced de las grandes organizaciones que operan con racionalidad instrumental**³ (Honneth & Madureira, 2009, p. 94)

Tal escollo es tan dramático como inadmisible. La razón ilustrada, tal como lo plantea Horkheimer en su *Crítica de la razón instrumental*, viciada por la ideología del pragmatismo, no ha hecho sino perder al ser humano en el oscuro laberinto de su propia pretensión respecto a la razón y la producción como únicos criterios de organización social.

Tal como se observa, la denuncia presentada por los diferentes pensadores es de gran relevancia en relación al desarrollo social de las masas. Más allá de una percepción caprichosa de nuestra parte, sus aportes nos conducen a comprender que, efectivamente, existe una problemática social estructural presente a la que hay que responder. A partir de tales fenómenos, el arte ha sumido nuevas identidades que desbordan lo estrictamente estético, y en la actualidad se ha venido convirtiendo en un espacio con la capacidad de generar auténticos procesos de transformación social.

Walter Benjamin y su concepto de Revolución

Acabamos de presentar un breve diagnóstico de la sociedad de acuerdo a los criterios planteados por Marx, Adorno y Horkheimer. Frente a tal situación de decadencia y crisis, la respuesta histórica del ser humano ha sido la de la revolución. Por ello en este apartado el interés se orienta a establecer cuál es el imaginario benjaminiano en torno a su idea de revolución.

Al momento que iniciamos esta tarea de presentar el pensamiento benjaminiano en torno al concepto de revolución, se hace absolutamente necesario dedicar un par de palabras para

³ La negrilla es nuestra

recordar lo original del *método* de Walter Benjamin. Y es que el pensador berlinés nunca pretendió el desarrollo de tratados sistemáticos para el desarrollo de sus temas de interés. Más bien, Benjamin propone que el conocimiento humano histórico se posibilita a través de *fragmentos*:

Esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total (Benjamin, 2013).

Igualmente, Ricardo Forster realiza una sugerente comparación entre Benjamin, Freud y el popular detective inglés Sherlock Holmes:

Los tres trabajan con lo fragmentario y lo minúsculo, se detienen a catalogar lo que no llama la atención, son coleccionistas de detalles capaces de construir con ellos la arquitectura de una obra, de un crimen o de la psiquis de un individuo (Forster, 1991, p. 58).

El fragmento perdido es la opción metodológica benjaminiana: a través de la ruina se dedica a reconstruir temas, sentidos.

Comprendiendo lo anterior, nos damos a la tarea de emprender una búsqueda atenta del concepto de revolución en algunas de las ideas benjaminianas. Benjamin escribe de la siguiente manera la que, posiblemente, es la imagen más clara sobre su idea de la revolución:

Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presentan de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en tren aplica los frenos de emergencia (Benjamin, 1971).

De lo anterior, varias cosas. En primer lugar, se observa con facilidad la distancia que Benjamin toma sobre el concepto de revolución marxista⁴ que originalmente es comprendido

⁴ A partir del excelente texto "Marx y su teoría de la Revolución para el mundo subdesarrollado" podemos comprender que "el significado más profundo de la revolución es este: que las masas comienzan a tomar en sus manos el manejo de sus propios destinos en el mismo momento en que subvierten las condiciones que las oprimen y las dominan. Al levantarse contra el nexo social existente (cuyas clases dominantes luchan como Estado contra la revolución), y trastocarlo, empiezan a poner "bajo su control" las fuerzas productivas y las correspondientes relaciones de producción que se yerguen ante ellas "como un poder ciego". El inicio de la dominación de las clases hasta entonces dominadas (la mayoría de la sociedad) sobre su propia historia, se da, por supuesto, dentro de las "circunstancias que existen y transmite el pasado". La revolución es, por eso, la irrecusable mediación histórica que abre la transición y el método educativo insuperable que prepara a las masas para tomar en sus manos el control de su futuro. Ése es el sentido profundo de la tercera "Tesis sobre Feuerbach": "La coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana sólo puede concebirse y entenderse racionalmente como práctica revolucionaria". (JIMENEZ, 1984, 10-11). En: JIMENEZ, R. (1984). Marx y su teoría de la Revolución para el mundo subdesarrollado. Cuadernos Políticos, número 41, México, D. F., editorial Era, julio-diciembre de 1984, pp. 4-32.

como la locomotora que impulsa a la humanidad en la búsqueda del cambio social. Sin embargo, para Benjamin la “revolución” es el freno de emergencia que detiene abruptamente el recorrido del tren que, de no impedirse, inexorablemente conduciría a la humanidad al desastre y al abismo. Michael Löwy lo plantea en los siguientes términos:

Walter Benjamin también utiliza la alegoría del tren, pero para invertirla dialécticamente: el tren de la historia rueda hacia el abismo y la revolución es la interrupción de ese viaje hacia la catástrofe. En su concepción abierta de la historia hay diferentes salidas posibles: entre ellas, la acción revolucionaria, que aparece más como un intento desesperado de impedir lo peor que como el fruto de la ‘maduración de las condiciones objetivas’ (Löwy, 2002, p. 180).

Es interesante observar cómo, para Benjamin, la revolución no es solo la lucha violenta sino, inicialmente, la quietud del freno, el silencio ante la historia. La revolución no es solamente praxis, también es reflexión. Aquella reflexión que trasciende la indignación visceral y que le otorga un auténtico sentido a aquello por lo que se lucha.

Ahora bien, ¿qué consecuencias trae esto para la vida de un ser humano? Alison Ross en su determinante artículo “la idea de la revolución de Walter Benjamin: el deseo cumplido en perspectiva histórica”, nos ayuda a responder al interrogante anterior. Inicialmente, Ross relaciona la idea de la revolución benjaminiana con el “deseo transhistórico”:

Al igual que el deseo de la infancia, el cumplimiento del deseo transhistórico es una experiencia de absorción intemporal en el momento cuya firma es una de alteración integral: es la experiencia transformadora involucrada en la percepción de la imagen dialéctica tal como se describe en su tardía tesis "Sobre el concepto de historia", y también es la tan leve transformación de las circunstancias prosaicas lo que lo cambia todo, que Benjamin describe en el ensayo de 1929 "En el sol" (Ross, 2017, p. 7).

De acuerdo con Ross, el concepto de revolución en Benjamin está traspasado por el deseo: el deseo que se convierte en decisión. La revolución es también una nueva lectura del deseo humano, una nueva legibilidad del mismo. Sin embargo, este deseo posee un carácter transhistórico. Este factor, a juicio de Ross, se convierte en “el único capaz para explicar la perspectiva revolucionaria del agente [...] La experiencia revolucionaria es un tipo de felicidad: la que cumple el deseo articulado de las generaciones pasadas” (Ross, 2017, pp. 9-10). El deseo

es transhistórico en tanto posee la capacidad de recoger el cúmulo de experiencias fallidas, de indignaciones insatisfechas, de frustraciones no resueltas, de batallas no ganadas... de los habitantes del mundo ya lejanos en el reloj de la historia.

Esta noción del deseo transhistórico nos ayuda a comprender que “para Walter Benjamín no hay una acción revolucionaria verdadera sino se tiene en cuenta el pasado, las derrotas acaecidas y los muertos y vencidos productos de estas derrotas, a quienes es necesario redimir” (Durán Chaparro, 2012, p. 4). El deseo que mira al pasado se convierte, así, en el detonante que anima e inicia la empresa revolucionaria.

Por experiencia se comprende que el deseo es una realidad presente en toda vida humana. Pero el deseo no en sí mismo praxis. Por ello, Ross da un paso adelante para explicar que el deseo debe conducir a una forma de vida: la vida revolucionaria. Siguiendo las ideas de Benjamin, Ross propone que:

Hay dos tipos fundamentales de vida, diametralmente opuestos entre sí: uno se refugia en la tenue luz de la ambigüedad, el otro se paraliza sobre "el terreno del logos", con lo que quiere decir que la persona puede pararse y "dar cuenta de ellos mismos" (SW vol. 1, pp. 326-327) (Ross, 2017, p. 2).

El tipo de vida al que apunta el pensamiento benjaminiano es:

La idea de vida revolucionaria” que [...] tiene el carácter de claridad moral y epistemológica, que está vinculada al lenguaje del nombre. Se opone a la vida burguesa "estética", que según Benjamin es la vida seducida y capturada por la ambigüedad irreductible de la forma estética. (Ross, 2017, p. 2).

Es la vida que responde al concepto del “arte por el arte”, que banaliza el potencial político y subversivo del arte. La vida burguesa “estética”, se acomoda fácilmente a la estructura social, por lo cual se conforma con la inacción y la pasividad, mientras que la vida revolucionaria implica, ciertamente, una praxis.

Finalizamos este momento de nuestro estudio aduciendo a tres interesantes ideas expuestas por Pablo Durán en su trabajo *Paseando en las ruinas: Walter Benjamin y su idea de revolución* (2012) que, sin duda, nos ayudan a consolidar este “rastreo” que llevamos a cabo en

torno a la idea de revolución. En primer lugar, no es posible acercarse convenientemente al concepto de revolución benjaminiano sin voltear la mirada a la idea de “ruina”:

Es precisamente para volver a cargar el presente de historia que necesitamos, en Benjamín, del fósil (de la ruina) como testimonio de una época que fue y de la cual solo se nos permite imágenes desgastadas e incompletas. En este proceso de carga, la ruina desempeña el papel de mostrarnos los fragmentos de historia que necesitan ser redimidos mediante la revolución (Ross, 2017, p. 5).

La ruina es el vestigio, la huella que da cuenta de la historia que perdió su sentido y que es preciso “redimir” pues, tal historia, lejos de ser un destino inexorable, puede ser simplemente diferente, puede descubrirse, pensarse y construirse de manera diferente.

En segundo lugar, la revolución acaece en un tiempo cualitativamente diferente; no se trata del *cronos*, entendido como sumatoria de eventos, sino del *Kairós*, tiempo que es comprendido – y vivido- desde una perspectiva particularmente especial:

El tiempo contenido en el instante en el que la luz de la estrella que cae brilla para el ojo humano [...] Es la antítesis del tiempo infernal en el cual transcurre la existencia de aquellos a los cuales no les es dado llegar a concluir nada de lo que han comenzado (Benjamin, 2010, p. 38).

Lo que sucede allí, la revolución, le otorga un nuevo sentido a la coordenada temporal, permitiendo que ella adquiriera una caracterización ajena a la rutina para permanecer de una forma revolucionariamente novedosa en la memoria. Finalmente, en tercer lugar,

queremos llamar la atención sobre el papel que tenemos los sujetos históricos en la revolución, es decir, sobre cómo el proceso de redención, interpretado desde una teología materialista, tiene que estar centrado en las acciones particulares del hombre y de la mujer y no en el mesías como el encargado de la función concreta de la salvación (Durán Chaparro, 2012, p. 19).

La aducción al pensamiento teológico no es casual cuando en referencia al pensamiento de W. Benjamin. Como judío, hacía parte de su propia visión de la realidad. Sin embargo, nuestro interés no se centra tanto en el desarrollo de su pensamiento teológico, sino en la percepción particular que le confiere al ideal de la revolución. El ser humano comprometido con

la revolución no es un sujeto pasivo en espera de un evento sobrenatural que venga a liberarle de la opresión, sino un actor protagonista de su propia liberación. El ser humano comprometido con la revolución no es un sujeto pasivo en espera de un evento sobrenatural que venga a liberarle de la opresión, sino un actor protagonista de su propia liberación.

Arte y Revolución en Walter Benjamin

Sin duda, el ideal de la revolución ocupó un lugar especial en el conjunto del pensamiento benjaminiano. Pero, tal concepción, ¿puede tener cabida en su imaginario artístico?

Dentro del universo benjaminiano, lo revolucionario en el arte puede entenderse en dos sentidos. En primer lugar, cuando están implícitas las nuevas técnicas para su producción; el ejemplo paradigmático son las expresiones del cine y la fotografía, sobre las cuales volveremos más adelante. A esta dimensión revolucionaria le denominaremos “revolución productiva”:

El cine, la fotografía y hasta la misma arquitectura han enriquecido enormemente nuestras posibilidades perceptivas, y habilitan líneas de contacto permanentes entre el arte y la ciencia. Estas nuevas artes permiten análisis más profundos de los que eran posibles con las propias armas de épocas anteriores, llegando a sostener incluso que una de las funciones revolucionarias de estas artes es precisamente esa, la de mostrar que su uso artístico y científico es casi idéntico (Di Filippo, n.d., p. 263).

Las nuevas técnicas son revolucionarias porque desdibujan los límites entre el arte y la ciencia, permitiendo que el arte pueda ser constituido a partir de posibilidades antes siquiera imaginadas. Aunque las transformaciones en los sistemas productivos no siempre van a la velocidad que la humanidad lo quisiera, estos avances, sin duda, son y propician realidades revolucionarias: “la transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción” (Benjamin, 1973, p. 18). La técnica que avanza es revolucionaria por las oportunidades que abre al artista.

Sin embargo, es claro que Benjamin, a través del concepto de revolución, perseguía una reflexión en torno a la cuestión social. A tal aspecto de la revolución, le llamaremos “revolución política” en cuanto implica una dimensión social del concepto. El arte sólo podrá ser

revolucionario cuando tome en serio su dimensión política, su potencialidad revolucionaria enfocada a procesos de transformación social:

Contrariamente a lo que pretende el discurso tranquilizador de la doxa actual, el aviso de incendio de Benjamin conserva una asombrosa actualidad: la catástrofe es posible [...] Esto quiere decir: lo peor no es inevitable, la historia sigue abierta, implica otras posibilidades, revolucionarias, emancipatorias o utópicas (Löwy, 2002, p. 176)

No obstante, la “revolución productiva” y la “revolución política” se relacionan de una forma muy estrecha. Potencialmente, la primera da origen a la segunda. Veamos cómo.

Sin duda alguna, la revolución productiva marca un hito en la concepción y realización de la obra plástica. Las nuevas posibilidades para “hacer” arte llegan, incluso, a replantear el “ser” mismo de la experiencia artística. Si bien, como lo veíamos en el capítulo anterior, el arte ha perdido cierta sublimidad al verse comprometida su “aura”, es claro que ha ganado en nuevas percepciones sobre su propia naturaleza. El aspecto revolucionario del arte en relación a sus técnicas de producción, procura que:

Particularmente, en la era de su reproductibilidad técnica, la obra de arte ha sufrido significativas transformaciones que suponen repensar necesariamente las formas de su aparición, percepción, apreciación, incidencia e indefectiblemente los modos de su conocimiento. Benjamin asegura que la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción pero que, no obstante, su reproducción técnica, que se evidencia principalmente en el cine y la fotografía, supone una experiencia radicalmente novedosa. Experiencia que no sólo implica una modificación muy profunda de las obras de arte y de sus posibilidades de percepción sino que, incluso, la misma reproducción técnica conquista un puesto específico entre los procedimientos artísticos (Di Filippo, n.d., p. 259).

Este aspecto técnico no es menor y, por sí mismo, plantea la posibilidad de la asunción de un nuevo paradigma en el campo de la estética. Sin embargo, sus posibilidades no culminan en lo productivo.

Una de las letras más conocidas y exploradas de Walter Benjamin es aquella en la que demanda acercarse a la historia observándola a “contrapelo”⁵. En ella, el pensador alemán afirma la necesidad de “mirar” la historia, desde otra perspectiva, la de los perdedores, aquellos que no cuentan la historia oficial. Esta nueva mirada a la historia, en consonancia con el símil de “los frenos de emergencia”, es ya el inicio de una revolución, al menos desde un enfoque reflexivo. En su relación con la actividad artística,

A la luz de esta afirmación acerca de la imperiosa necesidad de pasarle a la historia el cepillo a contrapelo, se torna pertinente aseverar que el conocimiento del arte, de su mundo, de sus objetos, prácticas y posibles sujetos, resulta ineludible para la misión revolucionaria [...] Reflexionar sobre el arte entonces tiene incidencias políticas y, más aún, revolucionarias; es una obligación de la acción política conocer, más aún, descubrir las dinámicas del mundo artístico. El arte entonces, debe ser objeto de conocimiento para la política. (Di Filippo, n.d., p. 259).

El “nuevo arte”, el arte mediado por la técnica, conserva todo su potencial político y, por tanto, revolucionario. ¿Cómo? Las técnicas novedosas no son simplemente una ocasión para el espectáculo, para el entretenimiento; ellas mismas pueden afectar la dimensión cognitiva del espectador al acercarse a la obra:

Benjamin adjudica a la reproducción técnica posibilidades inéditas respecto de la reproducción manual, que consisten en las posibilidades de mostrar, de dar a conocer, aspectos inaccesibles a las formas previas de producción y reproducción del arte. De ello parece poder deducirse cierta particularidad de los nuevos mecanismos para habilitar nuevas posibilidades cognitivas que, sin embargo, como se verá más adelante, tendrán diferentes repercusiones para el ámbito de la política (Di Filippo, n.d., p. 260).

⁵ “quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida del posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 1973, 182)

Es claro que las nuevas posibilidades del arte, concretamente del cine y la fotografía, permiten nuevos acercamientos del espectador a la realidad. Una realidad que es más perceptible en instantes que antes resultaban invisibles al ser humano. La posibilidad de ver tales instantes, de recrearse en ellos, de advertirlos en sus detalles, plantean la factibilidad de nuevos conocimientos. La experiencia del aprendizaje a través del arte ha sido modificada para siempre. Y cuando el conocimiento de algo se enriquece ello, sin duda, posee implicaciones concretas en la realidad en tanto hay nuevas experiencias para redescubrir la vida: “La política necesita conocer el ámbito artístico, sus sujetos, prácticas y objetos y, a la vez, el arte posibilita modos cognitivos particulares, específicos y diversos de los habituales respecto de los fenómenos socio-políticos” (Di Filippo, n.d., p. 260).

Así mismo, la técnica propicia la revolución política en cuanto facilita la accesibilidad. En palabras del propio Benjamin, “además, puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en la forma de fotografía o en la de disco gramofónico” (Benjamin, 1973, pp. 21-22). Las nuevas formas de reproducción del arte fomentan la accesibilidad del espectador a la obra de arte y su potencial mensaje transformador. Las propias posibilidades de producción de la obra de arte, la técnica, se convierten en un factor para que el espectador pueda conocer la obra y hacer una lectura de ella. Tales técnicas favorecen esa relación en un momento histórico ya que, sin ellas, sería imposible el encuentro obra-espectador. Las nuevas técnicas permiten que el artista y el espectador se sumerjan en la realidad como un cirujano lo hace en un cuerpo. Ya no es una relación mediada por la posibilidad de la ambigüedad sino que el arte habla a su público con una claridad meridiana.

La postura de Benjamin en torno al arte como factor de revolución social es clara: “El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política” (Benjamin, 2003, p. 12). Para Benjamin la autenticidad del arte posee una relación absoluta con su dimensión social: “Si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado” (Benjamin, 2003, p. 51). En otras palabras, Benjamin no concibe el ejercicio artístico, cuando este es auténtico, ajeno al interés social. En este sentido, desde Benjamin, el arte o es revolucionario y se compromete con procesos de emancipación social, o simplemente, renuncia a una de sus más auténticas pretensiones.

Finalmente, nadie mejor que Benjamin para explicar esta fecunda relación entre la “revolución productiva” y la “revolución política”. Son certeras sus palabras cuando afirma que “el progreso técnico es para el autor, como productor, la base de su progreso político” (Benjamin, 1999, p. 127).

El arte y el potencial revolucionario de sus técnicas contemporáneas

El ejercicio del arte no es ajeno al desarrollo de la técnica. Actualmente somos testigos de las diversas expresiones artísticas producidas a partir de los múltiples avances técnicos que aparecen día a día. Ante tal situación, la pregunta que surge se orienta hacia la legitimidad de la utilización de tales avances dentro del interés revolucionario del arte: ¿Realmente la técnica contribuye al objetivo revolucionario del arte, de tan grande interés para Benjamin?

En su texto, *Filosofía, Ciencia y Técnica* (1997), concretamente en el capítulo denominado “La Pregunta por la Técnica”, Martin Heidegger nos da luces para responder a la anterior pregunta. Inicialmente, Heidegger afirma que

Sigue siendo correcto que también la técnica moderna es un medio para fines. De ahí que la representación instrumental de la técnica determine todos los esfuerzos por colocar al hombre en el respecto correcto para con la técnica. Todo está en manejar de un modo adecuado la técnica como medio. Lo que queremos, como se suele decir, es «tener la técnica en nuestras manos». Queremos dominarla. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto mayor es la amenaza de la técnica de escapar al dominio del hombre (Heidegger, 1997, p. 115).

Heidegger nos ayuda a comprender que la técnica es solo un medio que no puede, en ningún momento ni circunstancia, convertirse en un fin. Lo relativo (la técnica) no puede confundirse con lo absoluto (el mensaje). La cuestión no es si el arte utiliza para su producción medios tecnológicos digitales, sino lo que pretende comunicar a través de ellos. En tal sentido el avance técnico deberá contribuir al proyecto emancipador del ejercicio artístico.

Sin embargo, Heidegger trasciende esta primera aproximación a la técnica (tecné) exponiendo que ella misma se resiste a ser instrumentalizada:

La técnica no es pues un mero 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 (Heidegger, 1997, p. 121).

El aporte de Heidegger es de suma importancia: aunque la técnica no puede ser el propósito final del arte, ella sí puede contribuir en el esfuerzo de desocultamiento de la experiencia artística para llegar a presentarse como un mecanismo para la lectura, interpretación y transformación de la sociedad tal y como lo entiende Benjamin. En efecto, la técnica con que se realiza la obra plástica trasciende su carácter de “medio” y asume un nuevo rol: es ella la que posibilita la revelación de la obra de arte y de su potencial revolucionario.

Dos de las expresiones contemporáneas del arte, estrechamente relacionadas con la técnica, son la fotografía y el cine. Cuando hablamos de revolución, en consonancia con Benjamin, no estamos apostando por estrategias violentas y deshumanizantes, no se propicia responder con violencia al totalitarismo, sino, que se buscan medios que ayuden a crear una revolución justificada y para ello necesitamos hablar de ciertas herramientas contemporáneas que se han convertido en denuncias y actos revolucionarios.

El cine, por ejemplo, como lo menciona Benjamín, tiene un carácter de denuncia revolucionaria sin acudir a la estrategia violenta. En este sentido, es importante establecer cómo la dimensión estética del cine hace que esta expresión artística posea unas significativas repercusiones sociales. Al respecto, es indudable que la sociedad contemporánea se ve retratada, en sus múltiples relaciones, dentro del filme: “La imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos” (Deleuze, 1987, p. 298). Una sociedad puede estar, hasta cierto punto, mimetizada dentro de sus propias dinámicas; puede o no reconocer cuáles son sus más destacadas fortalezas o sus vicios y defectos mejor disfrazados. Y es el cine el encargado de desvelar todo aquello que la sociedad tiende a ignorar.

Es así que la sociedad comienza a “aparecer” a través del lenguaje visual del cine. Tanto en Oriente como en Occidente, debido a los diferentes sistemas sociales, en no pocas ocasiones los pueblos son simplemente encubiertos bajo el manto de las grandes historias que, al parecer, son las únicas dignas de contar. Pero la vida cotidiana de los seres humanos “ordinarios” también

merece ser narrada; en tal sentido, a través del cine, el pueblo ha adquirido un “rostro” que le ha hecho visible dentro del panorama mundial. Así vemos cómo las comunidades del LGTB, el rol de mujer, los campesinos, etc. adquieren fuerza y respeto en los diferentes escenarios: “como arte de masas el cine puede ser el arte revolucionario o democrático por excelencia haciendo de las masas un auténtico sujeto” (Deleuze, 1987, pp. 286-287). Estos intereses, por realizar un retrato de la cultura popular, han hecho que las masas salgan de su habitual anonimato y sean reconocidas como auténtico sujeto histórico. Dentro del contexto latinoamericano, en particular, se observa una significativa tendencia a contar historias con el fin de intentar recobrar la memoria.

El arte en general y el cine en particular – como expresión que ha trascendido las élites intelectuales y económicas- son mecanismos de comunicación entre un contexto particular y el gran escenario global, es por ello que todo esto tiene su sentido social y por esta misma razón desligar el arte de la política no sería posible, ya que esta nos muestra su estrecha relación, en tal sentido el cine, al igual que todo lo que se conoce como “arte”, posee unos claros alcances políticos. Con esto no se pretende relacionar el cine con aquella cuestionada dimensión partidista de la política; aquí la política se comprende dentro del sentido del “bien común”, de revolución que busca la asunción de nuevas formas de organización social. Deleuze lo presenta con especial claridad:

Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador proclaman «nunca hubo pueblo aquí», el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios y los campos de concentración, o bien en los ghettos, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir (Deleuze, 1987, p. 288).

Efectivamente, el arte y, concretamente el cine, asume la posibilidad de erigirse como un *creador – fomentador* de nuevas identidades en donde los conglomerados sociales se reinventen a partir de una nueva auto-comprensión como mecanismos de empoderamiento social. Un pueblo re-inventado no es otra cosa que una nueva y vigorosa expresión en las dinámicas sociales ya establecidas. Por tanto el arte no se comprende exclusivamente como la más clara expresión de

lo subjetivo en el ser humano, sino como un medio “subversivo” de educación – y organización social.

El cine como herramienta de producción debe tener un carácter liberador de conciencias, fomentando un pensamiento crítico en relación a los vínculos de un sujeto con su propia cultura. En estos tiempos de tenencia globalizante nada más triste que observar cómo la sociedad se interesa más por lo foráneo que por lo nativo. El cine, por supuesto, no debe fomentar ninguna clase de encerramiento social que le impida mirar a un grupo humano más allá de sus límites; pero sí que debe procurar que las personas conozcan a profundidad sus propias raíces con el fin de evitar que se conviertan en seres que eternamente estén buscando en otras culturas el sentido que sólo puede ofrecer el conocimiento de las propias tradiciones culturales. Conocer la propia cultura es el primer requisito para poder comunicarse efectiva y dignamente con otras formas de concebir el mundo y la vida. Finalmente, es preciso desatacar que:

Respecto de la función política del cine, Benjamin sostiene que éste posee en su haber fuerzas políticas transgresoras, sin embargo, mientras sea el capital quién dé el carácter a los cambios que experimente no podrá adjudicársele más misiones revolucionarias que la de acompañar y apoyar la crítica sediciosa a las concepciones tradicionales del arte. Esto no significa que el cine no pueda adquirir funciones políticas revolucionarias sino que para ello primero deberá desenmarañarse del capital y contrariar las astucias del mismo para intentar neutralizarlo (Di Filippo, n.d., p. 266).

La conclusión es simple: no se puede pretender convertirse en un medio revolucionario a través de mecanismos que generan opresión.

Por su parte, la fotografía también adquiere una relevancia importante dentro del rol revolucionario del arte. Para Benjamin, “Las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política” (Benjamin, 2003, 58). La fotografía, como medio de expresión global, se consolida como un registro especialmente significativo de la historia. Y lo más importante es que se ha consolidado como el medio más accesible a las grandes masas de la población.

Al respecto, existen experiencias estéticas a través de la fotografía, que adquieren un auténtico valor revolucionario. Aunque los casos se cuentan por miles, queremos presentar uno de los más recientes. En la ciudad de Posadas (Argentina) hubo una noticia que impactó al

mundo por lo dramático de la situación. Una menor de la comunidad Guaraní bebía agua de un pozo callejero y fue fotografiada por el periodista argentino Miguel Ríos, quien denuncia públicamente al gobierno por la extrema pobreza que están viviendo algunas comunidades y frente a las cuales no se han tomado las debidas acciones. A partir de este sencillo ejemplo, se puede advertir el valor de la fotografía como instrumento de emancipación social. Una escena aislada, se convierte en tendencia mundial; la historia de “los que no cuentan”, se reveló ante la sociedad global. En tal sentido, la fotografía además de hacer evidente lo “insignificante” de la historia humana, se convierte en medio de expresión para aquellos cuya voz no es relevante según los criterios del sistema. De esta forma, en palabras de Benjamin, “lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario” (Benjamin, 1999, pp. 126-127).

A diferencia de otras propuestas artísticas, el cine, la fotografía, la redes sociales, etc, han asumido un nuevo dinamismo en sus expresiones narrativas que integran lo visual y lo sonoro; esta nueva posibilidad ha sido aprovechada no solamente como un asunto cuyo interés se reduce al campo de lo “recreativo” (cuestión que en sí misma ya posee suficiente relevancia), sino que estas herramientas han orientado sus alcances hasta una fuerte influencia de tipo social y cultural. En tal sentido, el director de cine, el fotógrafo, el periodista, y hasta las personas del común, son quienes denuncian situaciones históricamente reales, a través de la belleza -y crudeza- de las imágenes y los sonidos.

Conclusiones

Una vez expuestas nuestras ideas a lo largo de los tres capítulos que dan forma al presente estudio, nos dedicaremos a presentar, sistemáticamente, las conclusiones que nos surgen a partir del proceso que se ha venido siguiendo. Tales conclusiones, como apreciará el lector, ofrecen una respuesta pertinente a la hipótesis de trabajo planteada en la introducción de estas líneas.

En primer lugar, es necesario destacar que las ideas expuestas por Benjamin en su ensayo *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* poseen una afinidad evidente con la denominada Teoría Crítica de la Sociedad, que se consolida como contexto teórico importante para la comprensión del pensamiento benjaminiano. De esta forma se comprende la intencionalidad del autor al momento de pensar el arte en su relación inalienable con la política y la sociedad. Para Benjamin esta relación *arte - política* es de vital trascendencia, a fin de evitar caer en la vana reflexión del “arte por el arte”.

A partir de lo anterior, el arte posee una nueva significación: la intencionalidad del arte no puede reducirse a propósitos como el entretenimiento o la diversión pues, aunque estos son necesarios en la vida humana, han sido utilizados por la lógica capitalista para alienar al ser humano, fomentando una alarmante incapacidad estructural para la crítica social.

En tercer lugar, la nueva posibilidad técnica utilizada en la producción del arte acerca la obra plástica a las masas populares, permitiendo que estas realicen una mejor apropiación del arte como medio de expresión popular. No obstante, el contexto capitalista se consolida como un factor problemático para una conveniente recepción del arte, ya que sus intereses apuntan exclusivamente a la explotación del factor económico, dejando de lado otros aspectos importantes como la expresión popular y la denuncia social. En tal sentido, Th. Adorno y M. Horkheimer agudizan su crítica advirtiendo que el arte, dentro del contexto capitalista, puede convertirse en un efectivo instrumento de adoctrinamiento social. El punto de discusión con Benjamin radica en el tipo de relación que establece un sujeto con la obra artística: Mientras para Adorno es el sujeto espectador quien debe asumir una conciencia crítica sobre las amenazas

burguesas, para Benjamin es la mediación tecnológica la que posee la facultad de transformar el sujeto, conduciéndolo hacia una nueva sensibilidad social.

Por otra parte, la cuestión aurática, de tanto interés para Benjamin, ha tenido nuevas lecturas con el paso del tiempo y los avances tecnológicos que posibilitan nuevas formas de experiencia artística. Es así como la concepción del aura, dentro del pensamiento contemporáneo, ya no se entiende ligada a un objeto (obra de arte), sino a la experiencia que se produce en el encuentro con la obra plástica. Tal asunto responde a la reproductibilidad de la obra a través de medios técnicos y, más aún, electrónicos.

En quinto lugar, el arte se comprende como un efectivo y multidimensional canal de comunicación social. El artista no solo expresa su sentir, sino que se convierte en “intérprete” y “expositor” de lo que piensa y siente todo un conglomerado social. En tal sentido, de la mano de las ideas de Néstor García Canclini y José Alejandro Restrepo se comprende cómo el arte posee un especial potencial para construir y dinamizar subjetividades políticas que le permiten al ser humano auto-comprenderse como sujeto social.

En sexto lugar, se identifica que existe una problemática social estructural a la que se denomina “patología social”. En las perspectivas de Marx, Adorno y Horkheimer, el primero inspirador y los otros protagonistas de la *Teoría Crítica*, corriente de pensamiento en la que se inscribe Benjamin, tal patología social se configura en realidades como el sistema capitalista y los totalitarismos. Frente a estas realidades la respuesta humana es la “revolución”, que en Benjamin se comprende como “los frenos de emergencia” que aplica la humanidad a la historia con el fin de evitar la catástrofe.

Dentro de esta realidad revolucionaria, para Benjamin, el arte se manifiesta en dos sentidos: como una “revolución productiva”, que se visualiza a través de las nuevas técnicas para la producción del arte, que se actualizan día a día; pero también a través de una “revolución política” teniendo en cuenta los alcances sociales del arte.

Finalmente, en las modernas expresiones artísticas como la fotografía y el cine, se cristaliza el hecho concerniente a que “las masas sociales se valen de la experiencia estética para buscar caminos de expresión y transformación social a través de las mediaciones técnicas – electrónicas contemporáneas”, según lo expuesto en nuestra hipótesis. En efecto, estos medios de

expresión artística se consolidan como los nuevos canales de expresión en donde confluye la belleza estética y, en no pocas ocasiones, la crudeza de la denuncia social.

Bibliografía

- Adorno, T. (1936, March 18). [Letter to Walter Benjamin].
- Adorno, T. W., & Tiedemann, R. (1995). *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, T. W., Veiga, J. M., Ibañez, V. G., Benjamin, W., & Lonitz, H. (1998). *Correspondencia 1928-1940*. Barcelona: Editorial Trotta.
- Alvarado, S. V., Camila, O. M., & María, G. C. (2012). La subjetividad política y la socialización política, desde las márgenes de la psicología política. *Revista Latinoamericana De Ciencias Sociales, Niñez Y Juventud*, 10(1), 249.
- Benjamin, W., & Echeverría, B. (2003). *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. E. Weikert, Trans.). Colonia del Mar, México: Itaca.
- Benjamin, W. (1971). *París, capital del siglo XIX*. México: Librería Madero.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos Interrumpidos I*. España: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (J. Aguirre, Trans.). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos* (H. A. Murena, Ed.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Benjamin, W. (2013). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. F. Castañeda, I. Herrera, & G. B. F., Trans.). Madrid (España): Ediciones Akal.
- Benjamin, W., Ivars, J., & Jarque, V. (2000). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península.
- Canclini, N. G. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

- Di Filippo, M. (n.d.). Walter Benjamin y Jacques Rancière: Arte y política. Una lectura en clave epistemológica. *Revista De Epistemología Y Ciencias Humanas*, 3. Retrieved from <http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf>
- Durán Chaparro, P. A. (2012). *Paseando en las ruinas: Walter Benjamin y su concepto de revolución* (M. M. Restrepo Andrade & I. Orozco Abad, Eds.). Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Antropología.
- Forster, R. (1991). *W. Benjamin Th. W. Adorno: El ensayo como filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica* (F. Soler, Trans.; J. Acevedo, Ed.). Santiago de Chile: Universitaria.
- Honneth, A., & Madureira, M. M. (2009). *Crítica del agravio moral: Patologías de la sociedad contemporánea* (G. Leyva, Ed.; P. S. Diller, Trans.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., & Sánchez, J. J. (2016). *Dialéctica de la Ilustración Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Kant, I., & Duque, F. (2011). *Sobre el tema del concurso para el año de 1791 propuesto por la Academia Real de Ciencias de Berlín ¿cuáles son los efectivos progresos que la metafísica ha hecho en Alemania desde los tiempos de Leibniz y Wolff?* Madrid: Tecnos.
- Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin: Aviso de incendio: Una lectura de las tesis "sobre el concepto de la historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mazzola, I. (2009). Max Horkheimer y la filosofía. *Nómadas. Revista Crítica De Ciencias Sociales Y Jurídicas*, 22(2). Retrieved from <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0909240165A>
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista De Estudios Sociales*, (34), 91-98. Retrieved from <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n34/n34a09.pdf>

- Restrepo, J. A. (2005). La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica. In *Estética, ciencia y tecnología: Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ross, A. (2017). Walter Benjamin's idea of revolution: The fulfilled wish in historical perspective. *Cogent Arts & Humanities*, 4(1). doi:10.1080/23311983.2017.1390919
- Sánchez, J., & Piedras, P. (2011). A propósito de Walter Benjamin: Nueva traducción y guía de lectura de las "Tesis de filosofía de la historia". *Duererías. Analecta Philosophiae*, (2), 15.
- Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2014). El concepto industria cultural como problema: Una mirada desde Adorno, Hockheimer y Benjamín. *Calle 14*, 09(14).