

Las perspectivas de Benjamin y Adorno en relación con la obra de arte

Casanovas, Agustín (Universidad Nacional de Quilmes)

Resumen

Mientras Benjamin ponía sus esperanzas en el potencial revolucionario de las obras de arte reproducidas técnicamente y denunciaba la elaboración fascista de las categorías asociadas a la obra de arte aurática, Adorno condenaba los productos de la industria cultural como serviles a la racionalidad instrumental y se esperaba en que sea en las obras de arte auténticas donde la verdad sensible, que se relaciona con la reconciliación y la felicidad, aparezca. El siguiente trabajo intenta poner en diálogo las perspectivas de ambos autores en torno a conceptos tales como *aura*, *repetibilidad* y *semejanza* y al lugar de la política y el público en las artes. La pretensión es iluminar parcialmente las distintas visiones de la emancipación humana que llevaron a uno a profundizar en la dialectización del arte reproducido técnicamente y al otro en la del arte auténtico.

Palabras claves: Benjamin; Adorno; Obra de arte; Estética; Teoría crítica

The perspectives of Benjamin and Adorno regarding the work of art

Abstract

While Benjamin had hope in the technically reproduced works of art's revolutionary potential and denounced the fascist elaboration of the categories linked to the auratic work of art, Adorno condemned the cultural industry's products as functional to the instrumental rationality and expected that the authentic works of art were the place where the sensitive truth, related to reconciliation and happiness, appear. The following article tries to set up a dialogue between the perspectives of both authors regarding concepts as aura, repeatability and similarity and the roles of politics and audiences in arts. The pretention is to partially illuminate the different visions on human emancipation that lead one of them to the dialectization of the technically reproduced art and the other one to do the same, but with the authentic art.

Keywords: Benjamin; Adorno; Work of art; Aesthetics; Critical theory

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936], Benjamin (2008) ofrece una estética cuyos conceptos, a diferencia de los tradicionales, no podrían ser usados para la elaboración fascista del material artístico. Al contrario, permitirían vislumbrar cómo la reproducción técnica, causante de una revolución artística en el s. XX, puede servir para formular exigencias revolucionarias en la política. La teoría

crítica fijó su posición en el capítulo escrito por Theodor W. Adorno (2013), “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” de *Dialéctica de la Ilustración* [1947]. De acuerdo con éste, los bienes culturales producidos mediante la técnica sirven sólo para reproducir y perpetuar la lógica del sistema.

Por otro lado, para Benjamin (2008), parecería que ya no hay formas de recuperar el arte aurático y que tampoco tendríamos muchas razones para intentarlo. Adorno (2013) coincide con él en que si no es que no está totalmente perdido, el arte auténtico está en vías de desaparición. Sin embargo, para este autor, este tipo de obra es esencial para vislumbrar alguna praxis mejor que la hegemónica y, con ella, un camino hacia la emancipación. De esta forma, podríamos considerar a *prima facie* que Adorno y Benjamin han visto, de los mismos fenómenos, distintos aspectos; que uno fue más capaz para profundizar en la dialéctica que atañe a la obra de arte auténtica, mientras que el otro tuvo facilidad para hacer lo mismo con la obra de arte reproducida técnicamente. Es por esto que nos proponemos analizar y reconstruir las perspectivas de estos dos autores en relación con la obra de arte aurática y con las nuevas técnicas de reproducción.

1. Concepto de aura

De acuerdo con Walter Benjamin (2008), en el s.XIX la reproductibilidad técnica se industrializó y se posicionó como procedimiento artístico. Pero no fue sino hacia el s.XX que su nivel creció y afectó el *aura* de las obras de arte (Benjamin, 2008): en la recepción de las obras de arte tradicionales se privilegiaba o el valor de culto o el de exposición, pero el auge novecentista de la reproducción técnica sobrecargó tanto la exponibilidad que produjo un cambio cualitativo en las funciones sociales de la obra de arte. Así se perdió el valor de culto y la obra se emancipó del ritual (Benjamin, 2008). Por sí mismas, las técnicas de reproducción eran las que habían realizado una dialectización del arte que conllevaba su autoliquidación (Buck-Morss, 2011).

De los tres elementos que componen el aura de la obra de arte tradicional, uno es la autenticidad, “el aquí y el ahora de la obra de arte” (Benjamin, 2008: 53),¹ que podría establecerse, comprobarse o negarse mediante alguna técnica como, por ejemplo, un análisis químico. En las obras reproducidas técnicamente deja de tener sentido la pregunta por el original, fallan todos los criterios de autenticidad y, para Benjamin (2008), esto significa que el fundamento de la obra deja de ser el ritual y pasa a ser la política.

Theodor W. Adorno (1995) lee esta contraposición entre la obra de arte autónoma fundamentada en el ritual y la obra de arte no aurática fundamentada

¹ La expresión “su existencia irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra” (Benjamin, 2008: 53. Traducción modificada) aparece como aposición de “el aquí y el ahora de la obra de arte” (Benjamin, 2008: 53), pero entendemos que se refieren a la singularidad y a la autenticidad, respectivamente. También podría señalar lo imbricados que están ambos aspectos.

en la política como una atribución de un papel contrarrevolucionario a la primera. Aunque parece acordar con la separación benjaminiana del concepto de obra reproducida técnicamente tanto del símbolo teológico como del tabú mágico, se niega a confundir la autonomía de la obra de arte burguesa con lo mágico en ella (Adorno, 1995). Que, a su juicio, en el elemento aurático de esta última se conjuguen dialécticamente lo mágico del ritual y el signo de la libertad, le permite explicar cómo el arte autónomo, gracias y pese a realizarse mediante procedimientos tecnológicos, es transformado por estos y se acerca al estado de la libertad (Adorno, 1995). Estos señalamientos nos podrían ayudar a comprender la crítica adorniana al enfrentamiento que atribuye a Benjamin entre el arte aurático y el arte técnico, de acuerdo con la cual es tan posible encontrar arte aurático de bajo y de alto nivel técnico como encontrar arte no aurático de bajo y de alto nivel técnico (Adorno, 1995). Por un lado, Adorno (1995) estaría tomando la tecnicidad en tanto calidad inmanente, mientras por otro lado, con sólo pensar en la dinámica que domina en la sala de proyección, es posible imaginarse qué dimensión del aura como ritual, para este autor, impregnaba al cine en el más alto grado.

2. La repetibilidad y la semejanza

La importancia de la masa desde el s.XIX se refleja en que la obra de arte reproducida técnicamente viene a cumplir dos deseos que Benjamin (2008) le atribuye: [a] que la obra de arte alcance al perceptor en situaciones que antes resultaban impensables menoscaba el aura en tanto autenticidad y cumple el deseo de *aproximar las cosas* (Benjamin, 2008); mientras [b] que, tanto que el contacto con la obra sea un contacto con una copia, como que la ocurrencia irreplicable que tenían las obras auráticas se reemplace por una masiva, afectan al aura en tanto *singularidad* y cumplen el deseo de *superar lo irreplicable* (Benjamin, 2008). En la obra de arte aurática se imbricaban duración e irrepetibilidad, mientras que en la copia lo hacen fugacidad y repetibilidad (Benjamin, 2008).

Podemos asociar esta repetibilidad con uno de los tres rasgos que pueden atribuírsele a la industria cultural: la semejanza o lo siempre igual. Para Adorno (2013) la industrialización de la cultura, con sus reproducciones seriadas y sus estándares, implicó el sacrificio de lo que distinguía la lógica de la obra de arte de la del sistema social. Esto no sólo significa que las copias de una misma obra son equivalentes y que se nos presentan contantemente falsas elecciones entre productos iguales que aparentan competir, sino también que los bienes de la industria cultural son capaces de duplicar la realidad para crear la ilusión de que el mundo es la mera prolongación de lo que estos nos muestran (Adorno, 2013). El sistema es capaz de reproducirse mediante esta característica porque permite instaurar los valores y estereotipos que configuran nuestra realidad. Andreas Huyssen (2006) nos señala otro aspecto de lo que es la repetibilidad adorniana al recordarnos que la industria cultural

también es el retorno de lo prehistórico y que su signo es la perpetua recurrencia de lo mismo.

3. La política en la obra de arte auténtica y la política en la obra de arte reproducida técnicamente

Como vimos, la obra reproducida técnicamente violentó la tradición en que estaba inmersa, su exhibición creció tanto que su fundamento pasó del ritual a la política y sus funciones se modificaron (Benjamin, 2008). Con su nuevo fundamento, el arte es elaborado siguiendo una de las dos tendencias que identifica Benjamin (2008): la *estetización de la política* o la *politización del arte*. El fascismo propugna la primera mediante los conceptos tradicionales de la estética y tiene como objetivo el control tanto de la movilización y de la expresión de la masa sin modificación de las relaciones de propiedad (Benjamin, 2008). La forma extrema de esta movilización es la guerra (Benjamin, 2008), pero las nuevas técnicas también pueden generar, por ejemplo, la ilusión del acceso universal a los bienes de consumo (Benjamin, 1999). La diferencia con Adorno no estaría aquí sino en la posibilidad de la politización del arte, la tendencia con la que responde el comunismo. Benjamin (2008) explicita que los conceptos volcados en “La obra de arte...” son inútiles para el fascismo pero útiles para formular exigencias revolucionarias. Para explicar cómo es posible que el arte reproducido técnicamente sea crítico del orden establecido nos resulta útil recurrir al escrito “¿Qué es el teatro épico?” (2009). Aunque allí Benjamin se refiera de forma explícita sólo al teatro épico, creemos que es posible extrapolar sus tesis al cine, en particular, por ser el que comparte más elementos con el teatro,² y al resto de las artes, en general, para tener una idea de las relaciones que éstas deberían establecer con el público y de los efectos que intentarían tener en él. El arte reproducido técnicamente debería intentar recuperar la potencialidad de la narración para dotar a las experiencias de una significatividad comunicable que interpele al público y suscite la reflexión en una dinámica que no se clausure en sí misma: la interrupción y el gesto con el que puede realizarse son elementos especialmente relevantes porque evitan la hipnotización del público y permiten que lo asombroso de la situación en que el héroe se encuentra sea lo central en lugar de la empatía con éste (Benjamin, 2009). Esta sorpresa es la que obliga al público a tomar una postura (Benjamin, 2009), que podría ser de crítica al sistema, lo que para Adorno no era posible.³

Adorno (1995) interpreta el hecho de que Benjamin acepte la existencia de esta posibilidad como un *romanticismo anarquizante*. Lo de Benjamin sería una fe ciega en que el proletariado se autoconstituirá en el proceso histórico sin tener

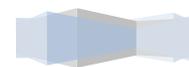
² Por ejemplo, el actor, el público como *Beurteiler*, las diferentes escenas, el montaje como interrupción.

³ Otro sentido en que la obra de arte reproducida técnicamente es revolucionaria es por su proceso productivo, en el que la división entre los roles técnicos y manuales y los artísticos e intelectuales se vuelve difusa (Buck-Morss, 2011).

en consideración que ese mismo proletariado es un producto burgués (Adorno, 1995). Benjamin estaría dialectizando tanto el rol de la crítica como el de la alienación, “pero no el mundo de la subjetividad objetivada” (Adorno, 1995: 141), lo que para Adorno es argumentar: [a] que los intelectuales teorizaron que el proletariado puede constituirse como tal; [b] los intelectuales son sujetos dialécticos que pertenecen a la esfera de la obra de arte autónoma; [c] la esfera de las obras de arte es contrarrevolucionaria, por lo que Benjamin la envía al infierno. Para salir de esta paradoja habría que decir que no se puede atribuir al proletariado la capacidad de constituirse o habría que rescatar de alguna forma al arte.⁴ Adorno explica que no se trata de salvar a toda costa el elemento aurático de la obra de arte, ya que no sólo es a causa de la reproductibilidad técnica que éste es menoscabado, sino también por el “cumplimiento de la propia ley formal «autónoma»” (1995: 141). Al mismo tiempo, para este autor, es posible encontrar en el cine, paradigma del arte reproducido técnicamente, un carácter aurático que se opone a ciertas prácticas del capitalismo (Adorno, 1995), lo que también remite a la consideración de la objetualización del cine como no completamente acabada (Adorno, 1995). Esto nos permite ver cómo es que, para Adorno (1995), el arte autónomo y el bien cultural son las mitades de la libertad, que sólo puede alcanzarse en la sumatoria, por lo que sería un error sacrificar alguna de las dos.

Para lograr una mejor comprensión de la relación entre el intelectual y el arte en la obra adorniana resulta conveniente recurrir a Albrecht Wellmer, que en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad* (1993) señala la denuncia de la teoría crítica a la tríada de categorías epistemológicas sujeto-concepto-objeto como una relación de opresión en la que el sujeto, instancia opresora, debe someter su propia naturaleza para poder dominar la naturaleza externa. En este marco, la emancipación no puede significar la disolución de la escisión entre sujeto y objeto sino que sólo puede ser pensada como una superación que implicaría que el concepto sea capaz de ir en contra de su propia tendencia cosificadora, es decir, alcanzar el más allá del concepto por medio de éste. En *Teoría Estética*, Adorno (2004) estipula que la única forma de superar el pensamiento conceptual estaría dada por el arte autónomo de toda función social, que viene en auxilio de lo no idéntico con su identidad estética. Para emanciparse de esta cultura que ya no soporta al arte y deja vislumbrar su desaparición, la sociedad necesita de la promesa de felicidad que hace el arte para que actúe de contrapeso: la reconciliación aparente se da en la obra al mismo tiempo que sus problemas formales inmanentes, ya que por más autónomo que sea, el arte no deja de ser hecho social (Adorno, 2004). Esto permite que la obra comunique la singularidad que representa, que es opuesta a la singularidad de lo que no es arte; esta comunicación es la promesa de felicidad a la que ya nos referimos: la esperanza de una sociedad emancipada.

⁴ No deja de sernos profundamente llamativo que, quien teorizó sobre la dialéctica negativa y el rol del arte en una sociedad que no lo soporta, objete a Benjamin una paradoja.



La obra de arte es capaz, al mismo tiempo, de criticar la praxis hegemónica que sacrifica la felicidad en pos de la autoconservación y el indicio de otra praxis, mejor que aquella pero todavía inconcebible (Wellmer, 1993): este es el potencial del arte para modificar la sociedad.

4. El público atrofiado y el público crítico

El individuo fue un proyecto de la ilustración que nunca se llegó a concretar y el sistema aborta el proyecto mismo cuando advierte que el individuo se torna innecesario o, incluso, contraproducente. La industria cultural tiene la tarea de integrar al sujeto en la sociedad y esto significa reducirlo a mero objeto. Dentro de la industria cultural el sujeto sólo puede ser empleado o consumidor. Aunque, como señala Huyssen (2006), la objetivación del sujeto nunca se realiza de forma completa, tanto el entendimiento como la imaginación del consumidor, de acuerdo con Adorno (2013), se ven atrofiados. Este segundo rasgo de la industria cultural es el individuo como ilusión y está estrechamente relacionado con el tercero, el entretenimiento, porque el consumidor se ve complacido con el hecho de no tener que pensar frente al bien cultural y de olvidar el sufrimiento, incluso cuando la obra misma se lo está mostrando (Adorno, 2013). Este hecho es el que logra recuperar al sujeto durante su tiempo libre para que luego vuelva a trabajar: el bien cultural es un producto planificado de forma tal que no lo parezca.⁵

En cambio, en Benjamin (2008), el público, frente a la obra de arte no aurática, tiene una actitud dictaminadora o de *Beurteiler*. La novedad es que estas obras tienen mayor significación social que el arte aurático, por lo que la crítica de la obra puede combinarse con su goce (Benjamin, 2008). Quienes asisten al cine lo hacen en tanto semiexpertos, y una descripción similar puede generalizarse, de manera parecida a como Benjamin (2008) la extrapola al deporte, a todas las artes reproducidas técnicamente. Aunque no profundizaremos en este trabajo, podemos indicar además que el valor de culto retrocede, también, por la combinación que se da entre el público con actitud dictaminadora y la recepción distraída necesaria para sobrellevar el efecto de *shock* que producen las obras no auráticas,⁶ en especial, el cine.

Antes de finalizar, es justo señalar que es posible encontrar al menos una tríada de intersticios en los que Adorno parece permitirse la duda: [a] el “por ahora [*einstweilen*]” (Adorno, 2013: 134) del segundo párrafo de “La industria cultural”; [b] la posibilidad que deja abierta de que la objetualización del cine no esté acabada irremediablemente y que represente una de las mitades de la libertad (Adorno, 1995) y; [c] los elogios que hace de *Antithèse* de Mauricio Kagel en “Transparencias del film”, en donde estipula que el mayor potencial del cine podría estar en la conversión de otros medios artísticos en cine.

⁵ La idea de planificación remite al trabajo, el tiempo libre, en cambio, debe parecer libre aunque no lo sea (Schwarzböck, 2008).

⁶ Buck-Morss (2011) atribuye a la actitud de *Beurteiler* y al efecto de shock el potencial para producir movilización de las masas.

Antithèse configuraría, entonces uno de los ejemplos más potentes, hecho que resalta aún más cuando sabemos que no sólo era una película sino una película para televisión (Adorno, 2008). Sería necesario preguntarse entonces si estas posibilidades se refieren a las exigencias revolucionarias o si realmente podría el arte auténtico tomar la forma de un bien cultural sin perder su promesa de felicidad.

Consideraciones finales

Que, como estipula Benjamin (2008), el arte del s.XX esté fundado en la política significa que puede ser utilizado tanto para consolidar como para criticar el orden establecido. El fascismo estetiza la política en pos del primero de estos objetivos y Benjamin (2008) señala que mientras las artes no auráticas se encuentren dominadas por el capital no podrán cumplir ningún rol revolucionario más allá del artístico, es decir, el de revolucionar las concepciones tradicionales de arte. El comunismo, en cambio, quiere politizar el arte, lo que podría resumirse diciendo que pretende que el uso de las técnicas instauren una nueva forma de narración que propicie la reflexión a partir del extrañamiento de nuestras vidas cotidianas, la que, se espera, conduzca luego a una revolución en el plano político.

Adorno, en cambio, no está seguro de que los bienes culturales puedan formular exigencias revolucionarias, pero tampoco es explícitamente esto lo que espera de las obras de arte. Las obras de arte auténticas deben comunicar su promesa de una sociedad emancipada y permitir vislumbrar una praxis mejor.

Resta preguntarse si la liberación del arte reproducido técnicamente de su dominación por el capital, que habilitaría la formulación de exigencias revolucionarias, es suficiente para que este pueda servir a la emancipación real, es decir, a promover una lógica diferente a la que es funcional al sistema y a su reproducción, a saber, a la racionalidad instrumental que identifica la multiplicidad de intuiciones y convierte a los sujetos en objetos intercambiables y desechables.

Bibliografía

ADORNO, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Rolf Tiedemann (ed.), trad. Carlos Fortea. Madrid: Cátedra.

ADORNO, T. W. (2004). "Arte, sociedad, estética". En *Teoría estética*. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann (eds.), trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, pp.17-41.

ADORNO, T. W. (2008). "Transparencias del film". Trad. de David Leda. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, No. 7, marzo, pp.97-103.

ADORNO, T. W. (2013). *Obra completa, 3. Dialéctica de la Ilustración*. Rolf Tiedemann (ed.) con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.

BENJAMIN, Walter (1999). "El autor como productor". En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, pp.115-134.

BENJAMIN, W. (2008). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Obras*, libro I, vol. 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada, tercera redacción, pp. 49-85.

BENJAMIN, W. (2009). "¿Qué es el teatro épico?". En *Obras*, libro II, vol. 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, pp.136-141.

BUCK-MORSS, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

HUYSEN, A. (2006). "Adorno al revés: de Hollywood a Richard Wagner". En *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Fabián Lebenglik (ed.), trad. de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 41-88.

SCHWARZBÖCK, S. (2008). *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

WELLMER, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. de José Luis Arántegui, Madrid: Visor.

Recibido con pedido de publicación 01/10/2017

Aceptado para publicación 16/03/2018

Versión definitiva 02/04/2018