

ARTÍCULO

Las obras de arte en el contexto de la industria cultural

ELIEZER CUESTA GÓMEZ | El Colegio de Morelos, Cuernavaca, Morelos. México
eliezer@elcolegiodemorelos.edu.mx | ORCID: 0000-0002-6468-5171

Recepción: 13/11/22. Aceptación: 24/4/2023. Publicación: 27/6/2023

| 1

Resumen

En el nacimiento del concepto de industria cultural, Adorno y Horkheimer plantearon una tendencia estética-crítica que reflexionaba en torno a la representación de la lógica de consumo con todas sus contradicciones inherentes. Ellos miraron el reduccionismo y la facilidad de las dificultades técnicas de una obra de arte de su tiempo, ya que esas producciones artísticas, argumentaban, estaban destinadas a la alienación y el entretenimiento de su espectador.

Basado en esta premisa, reflexiono en torno a los siguientes cuestionamientos: ¿Una obra creada desde el interior de esta lógica podría crecer y auto-criticarse dialógicamente para liberar la enajenación del individuo en relación con un mero divertimento? ¿Cabría la posibilidad de que la obra (verdadera) de arte exista dentro de la industria cultural? Este trabajo pretende identificar si hay o no reflexión y creatividad en las obras de arte producidas (ya no creadas) dentro de un ámbito de consumo, en tanto que se determine cuál es la cosa del objeto del arte. Para emitir una conclusión que evada todo fatalismo conceptual, recupero las nociones sobre la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin. Con ello se establecen nuevas posibilidades respecto al arte en este contexto de seriación, consumo y de pensar, desde sus espectadores, en la cosa del arte más bien como duda.

Palabras clave: industria cultural, crítica del arte, complejidad

The works of art in the context of the cultural industry

Abstract

When the concept of cultural industry came out in Adorno and Horkheimer's work, they proposed an aesthetic-critical trend that reflected on the representation of the logic of consumption with all its inherent contradictions. They looked at the reductionism and ease of technical difficulties of a work of art of their time, since such artistic productions, they argued, were intended to alienate and entertain the spectator.

Based on this premise, I reflect on the following questions: Could a work created from within this logic grow and self-criticize dialogically to release the alienation of the individual in relation to mere entertainment? Would it be possible for the (true) work of art to exist within the cultural industry? This paper intends to identify whether or not there is reflection and creativity in the works of art that is produced (and no longer created) within the scope of consumerism, as long as it is determined the self of the object of art. To issue a conclusion that avoids all conceptual fatalism, I call on the notions about the technical reproducibility of Walter Benjamin. With this, new possibilities can be established regarding art in this context of serialization, consumerism and of thinking, from its spectators, in the thing of the art rather as doubt.

Keywords: culture industry, art criticism, complexity

1. EL CARÁCTER IRÓNICO DE LA INDUSTRIA CULTURAL

En el contexto de las décadas de los treinta y cuarenta, Max Horkheimer y Theodor Adorno acuñarían el término de industria cultural para mirar, de manera crítica, la producción artística (o llamada artística) de la sociedad capitalista de su época, y además anunciar el «fin de la ilustración» con un resabio de nostalgia. Fueron conscientes de que la era de la industrialización del siglo xx no solo trajo con los desarrollos tecnológicos y el mercantilismo una alza en la producción de bienes, una sobreabundancia que era más bien retenida por ciertos aparatos de poder del capitalismo norteamericano —del «totalitarismo blando» producido en esa «la sociedad norteamericana de consumo y cultura industrializados», de acuerdo con Muñoz (2011, p. 70)—, sino que los valores estéticos y, en general, el arte entraba en una especie de degradación, o reducción de su esencia. Es por ello que dentro del concepto de industria cultural, Horkheimer y Adorno (1998) incluyeron toda la producción del entretenimiento cuyo contenido se planteaba como antítesis de la cultura (por supuesto, de la alta cultura).

Es sabido que se trata de un término irónico el cual representa la lógica de consumo con todas sus contradicciones. De acuerdo con Claussen, para revisar este término e intentar dilucidar por qué ambos autores no veían más allá de la enajenación y el funcionamiento puramente lúdico de este arte específico se necesita comprender antes su carácter irónico. Claussen señala que esta «significa que los conceptos tienen una objetividad pero también una dimensión subjetiva. Sin ironía, la fluidez de los conceptos se solidifica y estos se convierten en juicios inmóviles» (2011, p. 315). En sí, se distingue la parodia del término de las acciones de «empresarios aventureros» que llegaban a Hollywood en busca de enriquecer su capital durante el triunfo de la sociedad industrial norteamericana, «la época del *New Deal*» (2011, p. 316). Añadido a lo anterior, habría de atender también a la suerte de oxímoron, tal y como menciona Takemine, del término alemán, *kulturindustrie*: «"cultura", que como el arte pertenece al ámbito de lo espiritual, e "industria", que tiene que ver con la producción masiva, el comercio o la tecnología» (2011, p. 358). En éste, «se desdibujan los límites entre la alta cultura y la cultura del entretenimiento, obra de arte y mercancía, literatura, música y teatro; al combinarlas arbitrariamente entre sí, estas distinciones dan lugar a falsas síntesis» (Takemine, 2011, p. 358).

Horkheimer y Adorno habían llegado a California exiliados del fascismo alemán y el advenimiento de la barbarie nazi. Allí se percataron que solo habían cambiado de escenario, pues el totalitarismo ya no estaba a la sombra de una personalidad excéntrica (Hitler), sino que se había arraigado dentro del sistema capitalista y su lógica de consumo. Muñoz señala puntualmente que «la cultura [había] devenido en mercancía, y los deseos en intereses en un tipo de alienación en que la psicología y la conciencia entran como la parte más necesaria del negocio ideológico» (2011, p. 71).

Uno de sus principales ataques fue en contra del cine de Hollywood, al cual criticaron su lógica de autocelebración que fabricaba un sistema de estrellas copiado del culto a las grandes industrias de procesamiento de materia prima. Consistió en una dinámica absurda de culto, la cual los autores de la teoría crítica experimentarían en primera fila: «los productores de Hollywood querían homenajear a sus estrellas del mismo modo en que los grandes productores homenajeban a sus mejores vendedores: es así como surgió el Oscar» (Claussen, 2011, p. 316), una dinámica que pasaba completamente por alto la especificidad del producto cultural.

De este culto a la industria se desprendería el fenómeno de la pseudocultura como «producto de una formación burguesa malograda, que solo permitiría una relación deformada con los productores espirituales: algunos veneraban el arte y la cultura, pero como algo totalmente al margen de sus vidas, como una especie de religión del arte» (Claussen, 2011, p. 319), la cual atentaba con los valores estéticos que ambos teóricos creían que las verdaderas obras de arte poseían (y por «verdaderas» me refiero precisamente aquellas que traen momentos de verdad ante el espectador). Con todo, el término industria cultural no era meramente un concepto irónico (subjeto de aquellos que compartían todo el contexto mercantil de la época) sino, más bien, en palabras de Claussen, se trató de «una experiencia viva: una dimensión fundamental de su experiencia americana» (2011, p. 317). Por ello, la única crítica que podían emitir ambos teóricos luego de haber sido espectadores de primera fila de este consumismo alienante era que el carácter lúdico de estas obras no valía más que para dar continuidad a los métodos de control totalitario sobre el sujeto, quien era cada vez más masa que individuo. Horkheimer y Adorno subrayaron el enmascaramiento de la técnica al servicio de la reproducción para hablar de un cierto gusto estético consumista en la industria cultural:

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición. Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza más cada vez. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el

carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía. (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 166)

Horkheimer y Adorno asistían al principio de la era del «*bussiness* cultural» reflejado en la producción artística del cine, la cual no valdría lo que hoy de no haber sido por la publicidad radiofónica y las estrategias de marketing para vender el producto cinematográfico de contenidos puramente lúdicos y enajenantes. Pero si la tendencia estética planteada por Horkheimer y Adorno (1998, pp. 165-212), en el concepto mismo de industria cultural, es la de mirar un reduccionismo y facilidad de las dificultades técnicas de una obra de arte, ya que no habría nada más que producciones destinadas a la alienación y el entretenimiento, ¿una obra creada desde el interior de esta lógica podría crecer y autocriticarse dialógicamente para liberar la enajenación del individuo en relación con un mero divertimento? O, mejor formulada la pregunta, ¿cabría la posibilidad de que la obra (verdadera) de arte exista dentro de la industria cultural?

A partir de estos cuestionamientos, este artículo pretende, si no extraer, cuando menos identificar si hay o no reflexión y creatividad en las obras de arte producidas (ya no creadas) dentro de un ámbito de consumo, en tanto que se determine cuál es la cosa del objeto del arte. Para emitir una conclusión que evada todo fatalismo conceptual, se recuperan las nociones de Walter Benjamin (2003) incluidas en su obra significativa, *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, con la cual, se verá, se establecen nuevas posibilidades respecto al arte en este contexto de seriación y consumo.

2. DE LA REPRODUCTIBILIDAD: SUS DIFICULTADES TÉCNICAS Y AURÁTICAS

Horkheimer y Adorno tenían una visión clara de que dentro de la dinámica de consumo solo había enajenación. Pues si «en el esquema de la reproductibilidad mecánica supera[ba] el rigor y la validez de todo verdadero estilo, con cuyo concepto los amigos de la cultura idealizan como 'orgánico' el pasado precapitalista» (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 172), entonces el arte estaba condenado a volverse un instrumento producido en serie al servicio de la lógica capitalista de alienación, y de cierta manera denunciaban los hechos dentro del totalitarismo capitalista. Pero se pensaba más bien en un carácter dominante de las producciones del momento, y de las expresiones artísticas que apenas surgían y llegaban a su apogeo como el cine y la fotografía. Por ello, para que existiera una posibilidad de creación diferente tendrían que superarse ciertos valores estéticos que circundaban el aura de las experiencias artísticas en la alta cul-

tura. No obstante, se debe tomar en cuenta el contexto de estos autores «clásicos» y entender la noción burguesa de tradición que tenían ahora como materia prima para la industria cultural en una liquidación del sujeto (y quizá de las individuales y propiedades auténticas).

Los autores de la teoría crítica cuestionaron la pseudocultura como producto de una formación burguesa malograda, en relación deformada con los productores espirituales, objeto de veneración que salía del margen en una suerte de nueva religión y con fines puramente económicos:

Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 172).

Los autores creían que una obra debía poseer algún valor más allá del objeto y su envoltura. Por ello, subrayaban el empobrecimiento de los objetos en serie. ¿Pero empobrecimiento en qué sentido? ¿De algunos valores atribuidos por ciertas prácticas rituales para reconocer el aura de una obra que habría sido enriquecida? En este sentido, el trabajo de Walter Benjamin (2003) sirve para contrastar estas perspectivas y explorar nuevos caminos.

Distinto a Horkheimer y Adorno, Benjamin vivió su momento como una época de transformación catastrófica en que el mundo devino en holocausto y otra que había comenzado desde la revolución industrial y comprometía aquella cuidada zona de la obra artística —por no decir «lugar», sino construcción de una región virtual: lugar sin lugar, sin referente material a la manera de Brian McHale en *Postmodernist fiction* (2014), que se constituye con una serie de órdenes posibles equivalentes a la historia de los regímenes estéticos (Rancière, 2010) hasta llegar a las tendencias actuales—. En su obra, el autor presagió la situación actual en la cual se encontraba el arte: la destrucción —aunque más bien entendida por él como reconstrucción en montaje— del aura, aquel carácter irrepetible y perenne de singularidad que poseyera una obra artística, además del ascenso implacable de la reproductibilidad técnica. Este fenómeno es planteado desde la modernidad cuando revisa las diferentes expresiones artísticas y elabora un recorrido histórico:

Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue emprendida a finales del siglo pasado. Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que le permitía no solo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones,

sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo de sus manifestaciones distintas —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico— retroactúan sobre el arte en su figura heredada. (Benjamin, 2003, pp. 40-41)

El arte heredado, Arte con mayúsculas, se veía sometido a «profundas transformaciones» que no compartían, o más bien rechazaban Horkheimer y Adorno. El arte culto sería despojado de su hegemonía por derecho de antigüedad al ser puesto a la par de dos capas relativamente jóvenes: la fotografía y el cine. Un abrirse paso a nuevas posibilidades, según Benjamin (2003), ya que Horkheimer y Adorno vivieron esa transformación de primera mano y la repudiaron al llamarla más bien un «caos cultural». Los dos autores de la escuela crítica pensaron que «el cine y la radio, no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente» (1998, p. 166). Esto quizá debido a su perspectiva que, llena de tradición de la historia del arte y la añoranza por los objetos artísticos de la ilustración, les impedía ver de otra forma cierto aspecto de lo novedoso¹; aunque es verdad que actualmente el negocio como empresa o concepto domina la mayor parte de la ideología.

La reproductibilidad técnica se volvía un fenómeno incansable que alentaba un desgaste exasperante de los valores de los objetos artísticos. Pero desgaste en sentido neutro, sin inclinaciones positivas o negativas ya que, al igual que el *ukiyo-e* en su momento, el arte se ponía al alcance de todos. No obstante, aquellos valores que se supone hacen de la obra una «verdaderamente» artística habrían de superarse en el proceso para crear una crítica del mundo en sí misma. Es decir, una obra que no solo atiende a los efectos que la industria del divertimento impone dentro de su lógica capitalista, sino que la cuestiona desde su interior.

Para Horkheimer y Adorno, sin embargo, este tipo de producción artística no se salvaría de entrar en el círculo vicioso del entretenimiento al enfocarse únicamente en los efectos intrascendentes: «la industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con esta» (1998, p. 170). Así, esta clase de producción estaría condenada a seguir unos esquemas para cumplir un solo efecto en los miembros de la sociedad capitalista: «la industria cultural —como su antítesis, el arte de vanguardia— fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con una sintaxis y su vocabulario» (1993, 173). Para Horkheimer y Adorno, al contrario de Benjamin, la seriación de productos llamados artísticos anulaban en sí el carácter de lo original: «por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado solo a estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual

la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social» (1993, p.166), y se reducía paradójicamente.

La dificultad por encontrar estas nociones o valores en la obra en serie, se dice, proviene de los supuestos clásicos sobre estilo auténtico. El panorama parecería desolador al cernirse sobre la clausura de la originalidad dentro de esta producción en serie, pues ya no existiría tal cosa. Se habla aquí de originalidad en el sentido de cuestionamiento y reflexión, sin caer en un círculo de imitación sino de promesa de la obra en su estilo: «en la medida en que lo que se expresa entra, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debería reconciliarse con la idea de la verdad universal» (Horkheimer y Adorno, 1993, p. 175). No obstante, esta diseminación del original consistió en un proceso que asimilarían los objetos artísticos.

Las obras de arte comenzaron a reducirse junto con el valor de culto abolido, pues si una pieza se reproducía hasta el infinito, ¿cuál de todas sería el original, el auténtico? Aunque no se trató de una completa abolición, pues se mantendría vigente como un montaje en las minorías cultas conformadas, ahora en los intersticios, aquellos lugares que no existen a menos que se fije la mirada en los espacios vacíos de la sociedad donde el conocimiento e interpretación de la obra complicada era accesible.

En la reproducción, se revertía el valor del objeto hasta llegar a una suerte de condición primigenia o de reducción. Una condición que tan reiteradamente examinó Heidegger (2006) en *Arte y poesía* como la «cosidad de la cosa» en tanto que:

la cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general, se llama en el lenguaje filosófico una cosa [...]. Las cosas de la naturaleza y usuales son lo que habitualmente se llaman cosas. Así nos encontramos en el más amplio de los reinos, en que todo es una cosa (cosa-*res-ens-ente*), incluso, las más altas y últimas cosas, reducidas al estrecho círculo de las meras cosas. (Heidegger, 2006, p. 34-35)

No obstante, a Benjamin no le perturbaba la pérdida del aura ni el extravío del original. Era, desde su visión, una trasposición de estas fronteras auráticas ocurrida principalmente en el cine y la fotografía. Ambas ocurrían debido a la capacidad de la técnica de montaje que ofrecía a todas luces el proceso creativo: tachaduras, borraduras y el proceso de selección. Algo que en la plástica de su época no podría concebirse, porque, de la manera en que distingue, la reproducción excluye la cualidad de historicidad del objeto: «incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra» (2003, p. 42).

El objeto artístico, su aura de «carácter de testimonio histórico» era transgredido en el proceso de la reproductibilidad técnica, mas no eliminado. Por ello mismo, Benjamin enfatiza que «la técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición» (2003, p. 44). Y con esto, luego de multiplicarse en reproducciones, «pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido» (2003, p. 44). Aunque quizá instaure otro carácter histórico en el objeto mismo, como si la historicidad se fragmentara y traspusiera al interior en forma de microtestimonios de la reproducción masiva.

| 9

La transformación del objeto artístico, su valor aurático se añadía y disgregaba en técnica y exhibición. El acto de creación ya no era único, sino una multiplicidad de reproducciones del mismo objeto, paralelo a una suerte de exposición ante las masas. Su aura se transgredía más allá de la percepción humana. Benjamin define el aura como una cualidad de autenticidad, como ese «entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (2003, p. 47), una suerte de polos contradictorios, de una reflexividad compleja, pero que desembocan en una cierta distancia entre el espectador, el objeto artístico y el artista.

En esta dirección, para encontrar sentido en la obra de arte dentro de esta producción en serie, si el capitalismo ordena todo de tal forma que ha vuelto homogéneo sus aparentes estructuras independientes (Horkheimer y Adorno, 1998), habría que pensar en la multiplicidad de objetos con el mismo valor estético. Podría haber creación allí, aunque se denomina ya más bien producción, bajo la consideración de Benjamin (2003). Pero el crítico concebiría al mundo como copia y reproducción, no como una cosa auténtica, y en este el objeto del arte no podría ser otra cosa sino copia de sí mismo: una reproducción incesante de su propia forma. Así, cuando el aura del objeto artístico parecía encontrar su refuerzo en las concepciones de lo mágico y religioso, la reproductibilidad técnica transgredía estas categorías: «el valor único e insustituible de la obra de arte 'auténtica' tiene siempre fundamento en el ritual» (2003, p. 49-50).

3. EL SENTIDO DEL OBJETO ARTÍSTICO EN SUS ESPECTADORES

El objeto artístico, señala Benjamin, al desprenderse de su «fundamento» se estaría librando de una enfermedad, de una cierta existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte, reproducida ya:

se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es

posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. (Benjamin, 2003, p. 51)

Se trata de una existencia donde el parásito comprende aquel que, tal cual lo ha descrito Ulmer al citar a Michel Serres, «es un microbio, una infección insidiosa que toma sin dar y debilita sin matar» (1988, p. 150). La reproductibilidad que describiría Benjamin es, por este motivo, higiénica, pero solo en parte porque buscaría adherirse parasitariamente al modo de vida de los espectadores. Aquella distancia reducida ante el espectador se convierte en un juego al punto en que se aleja de la propia naturaleza, de su representación esencial:

| 10

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo solo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica. (Benjamin, 2003, pp. 56-57)

Sin necesidad de saber ya cuál de todas ellas es la original, pues todas serían originales de por sí, Benjamin evoca un ejemplo de la caída del valor ritual o mágico ocurrido en la fotografía, pues esta solo puede ser a través del valor exhibitivo (2003, pp. 58-59). Por otro lado, el cine sería, para él, la obra de arte exponencial del montaje:

El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno. Lo mismo puede verse desde la contraprueba: para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica cuyas creaciones son literalmente una pieza. En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica [de ese tipo] es inevitable. (Benjamin, 2003, p. 62)

Pero este montaje, esa capacidad de mejora y superposición para exponer fragmentos cargados de significados, que el sujeto recoge cual pepenador y conserva como fetiche (Wohlfarth, 1997), se expandiría como proceso no solo del arte sino de la crítica más allá del tiempo de Benjamin. Ulmer define el montaje junto al *collage*, pues ambos procesos son una suerte de reunión de fragmentos, continuos o discontinuos, que construyen un nuevo signifi-

cado conservando los de origen. Ulmer apunta: «el “collage” es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el “montaje” es la “diseminación” de estos préstamos en el nuevo emplazamiento» (1988, p. 127). La forma del objeto del arte del cine está conformado de escenas y secuencias, filmadas en discontinuidad, por etapas, cada una aislada con un significado propio, pero que, durante el proceso de edición, se juntan para conformar el todo de la historia de la película.

Un montaje que, por supuesto, a ojos de Horkheimer y Adorno era una contradicción y una mera falsificación de lo que en realidad significaba el arte. El carácter de montaje dentro de la industria cultural implicaría una destrucción del sentido:

Además el término condensa precisamente la característica fundamental del objeto criticado: el montaje. El procedimiento por el que se extrae violentamente todo objeto de su contexto, se despedaza en fragmentos y se combina con otros elementos extraños es parte del funcionamiento de la industria cultural, que acostumbra a «reunir cosas ya conocidas y dotarlas de una cualidad nueva». (Takemine, 2011, p. 358)

Sin embargo, Benjamin veía a este montaje desde el sentido cubista, en el cual la reunión de los objetos abre nuevas puertas, nuevas relaciones entre los objetos y resignifica el todo como en aquella obra de Pablo Picasso, «Naturaleza muerta con silla de rejilla»². Quizá esta aglutinación de fragmentos constituyó la gran fascinación de Walter Benjamin cuando señala que los objetos artísticos, el montaje como técnica de creación es equiparable a «un sistema de pruebas mecanizado» (2003, p. 68). Con ello, el valor ritual tendería a desaparecer: «la época de la reproductibilidad técnica del arte separó a este de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre» (2003, p. 63).

En este montaje y ruptura de la sacralidad, el objeto artístico, su factor de cosa, no solo se conforma de su forma de fractal, sino también sustituye toda tentativa temática de culto, de prestigio inmaculado: cualquier sujeto tendría derecho a ser filmado. Ya no debía tratarse de un actor de Broadway para ser expósito de esa sociedad del espectáculo tan cuestionada por Debord (1995). Benjamin plantearía que en cualquier momento podría ocurrir esta inversión de papeles, una trasposición de hegemonías de prestigio: «el lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe» (2003, p. 76), en un crítico. El conocimiento estaría al alcance de todas las manos —las que supieran escribir, por supuesto—. Ya no necesitaba ser erudito aquel que redactaba, bastaba tan solo con haber asistido a las clases elementales, aprender ortografía y gramática para dominar el arte de la escritura —aunque se debía disponer de mucho tiempo libre y vocación, siempre la vocación—. A manera de premo-

nición cumplida, hoy por hoy la gente posee un dispositivo móvil que le apertura la posibilidad de convertirse en fotógrafo o cineasta al poder capturar imágenes y filmar escenas en todo momento. Y no solo conformarse con capturarlas, sino cabe la posibilidad, también, de publicarlas, de «exhibirlas» ante los demás. «Exhibición» artificiosa o no, pero exhibición en el sentido de mostrar las imágenes, de mostrar la captura de los objetos (¿artísticos?) ante espectadores.

El desgaste del aura de forma neutra se hace patente cuando Benjamin observa que la reproducción hace posible una suerte de cercanía entre el espectador y el objeto: «día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción» (2003, pp. 47-48). Un espectador muy diferente al estupefacto o inerte de Horkheimer y Adorno aunque conserve esa forma de inclusión: «la vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción» (1998, p. 171). Pero una necesidad que, quizá, podría traducirse en dependencia y esquematización.

A pesar de ello, el carácter de la imagen, o de lo imaginario por hablar en sentido figurativo, puede llegar a ser altamente descriptivo de esta época. Martin Heidegger, en «La época de la imagen del mundo» tuvo una propuesta interesante al ver el mundo ya como imagen, como copia: «Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino *concebir el mundo como imagen*» (Heidegger, 2012, p. 74). Una perspectiva contraria a la de una mimesis pura, donde la representación es fiel y única en tanto que ilusoria del mundo, aunque es sabido que la mimesis es representación y reproducción al fin³.

Benjamin concebiría el mundo como copia y reproducción, no como una cosa auténtica. Si la inversión de papeles ocurre en cualquier momento, entonces el arte, mediante la reproductibilidad, se incluye efectivamente en las masas. Los espectadores se transforman en dictaminadores: a manera de críticos de pintura, miran las obras y su postura crítica (profunda o superficial) se hace notar: «que, en él, el placer en la mirada y la vivencia entra en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado» (Benjamin, 2003, p. 82). Sujetos especializados que podrían materializar, a pesar de Horkheimer y Adorno, una democratización del arte, de sus objetos, acaso ilusoria, y de libertad en las masas.

Para Benjamin, son estos espectadores quienes conforman el mundo y dictaminan los parámetros de percibir los objetos del arte. No unos valores estéticos que habían sido aprendidos a través de la tradición. Esto mediante su fascinación por el cine; este «ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que

sueñan tienen uno cada uno» (2003, p. 87). Un mundo en cada sueño en una suerte de fractal, de reflejo del reflejo, que representa hasta el infinito el mismo sueño pero con variaciones.

Un espectador que se vuelve demiurgo de su propia ilusión. Que invierte la vida hasta convertirla en imagen. O que imagina la vida hasta convertirla en objetos del arte. Incluso hasta destruir el aura porque era, sin lugar a dudas, esta cualidad de la obra lo que cargaba de significado al arte —dentro de su «sistema» construido, imaginado—. Acaso fetiche, la obra se constituye como obra cuando la religiosidad, el ritual, lo mágico configuran el contexto y dotan de culto un objeto, unas líneas, una esfera de sacralidad y contemplación. Cualidades que no esconden la perspectiva subjetivista y colectiva de la sistematización del arte, de su curaduría. ¿Quién dictaminaba qué obra era digna de ser expuesta en las salas de galerías?, ¿quién mandaba al salón de los rechazados aquel grupo de pinceladas desconcertantes ajenas al concepto del arte durante el surgimiento del impresionismo francés sino los académicos? Un juego de exclusiones e inclusiones que se prolonga a lo largo de la historia cuando, por evocar algunos ejemplos, la querrela de los antiguos modernos ocurrió; cuando la ilustración miró su pasado con el monóculo del positivismo; o el preciso instante en que ese impresionismo incomprendido se institucionaliza y explotó en las vanguardias (Calinescu, 2002).

Por ello, para Benjamin, el máximo exponente, como movimiento, de la destrucción del aura comprendería el dadaísmo con su subversión, con su negación violenta del canon artístico: «lo que alcanza con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción» (2003, p. 90). Todas las irreverentes acciones de los dadaístas repercutieron en aquel momento aurático del objeto artístico, la forma colectiva de creación (o des-creación artística) que Benjamín encontraba en la arquitectura —«la arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo» (2003, p. 93)— estaban contenidas en este movimiento.

Por supuesto que no vivió toda la antitética prolongación de la tendencia en Estados Unidos que había nacido para morir en pocos años, como Horkheimer y Adorno que padecieron todo el devenir de la posvanguardia. Esto, al llegar a Nueva York y convertir en fetiche y gurú la (anti)obra de Marcel Duchamp, y reconstruir, en cierto modo, el aura de los objetos de arte que el dadaísmo tan violentamente había procurado destruir. «En cierto modo» porque no se reestablecen los valores de culto y rituales de manera estable; sino de forma en que revivirlos significaba cuestionarlos y exterminarlos al instante. Apropiacionismo, fotorrealismo, la pintura reducida a sus componentes matéricos: tendencias artísticas que pretendían salir del sistema al cuestionarlo.

En parte, también, cabe la duda de si Walter Benjamin hubiera encontrado la misma fascinación que en el cine en esta constante repetición de auratización y desauratización. Una reproducción asistida del maniqueísmo de la historia del arte, pues veía en ella una especie de cadena profética cuando sostiene que: «la historia del arte es una historia de profecías. Solo puede escribirse desde el punto de vista de la actualidad presente, inmediata; pues cada época posee una posibilidad nueva, propia de ella y no heredable, de interpretar las profecías que el arte de épocas pasadas retuvo precisamente para ella» (Benjamin, 2003, p. 116).

| 14

Por otro lado, ya se han visto los peligros de la reproducción inagotable de los objetos artísticos. Prueba de ello ha sido la definición de lo *kistch*, la cual surge de la victoria de la industria cultural, de poner al alcance de todos los objetos de arte —pero, ¿por qué habría de ser de otra manera?, ¿por qué se debería excluir algo que nace del subjetivismo humano, se crea, se forma, malforma y deforma a partir de él?—. En este sentido Matei Calinescu ha estudiado lo *kitsch* como una categoría estética del «mal gusto» (2002, p. 196), pues todo se reproduce incansablemente, y lo mismo da aglomerarse entre la masa de espectadores para ver *La Gioconda* en el Museo del Louvre que traerla como estampado en la bolsa de supermercado. Evidentemente Calinescu no pierde la esperanza de un resurgimiento aurático, de valores perdurables que la obra conserva cuando piensa que, a través de esta categoría estética (del «mal gusto»), se toma «el camino hacia los originales» (2002, p. 257). Una premisa que no esconde la nostalgia de evocar un pasado exclusivista en donde los objetos eran considerados como verdaderas piezas únicas de arte.

En efecto, la reproductibilidad técnica pudo llegar a formular el estado apocalíptico que Guy Debord (1995) planteó en *La sociedad del espectáculo*, donde el espectador es aquel personaje pasivo a merced de la farsa y las pseudonecesidades que el espectáculo crea y esquematiza. Pero, ¿qué o quién determina qué es farsa o necesidad verdadera? Al contrario, Benjamin asume esa postura sin prejuicios, pues presencia una transformación irreversible del arte y de los objetos estéticos que provocan libertad de cuestionar al objeto mismo. ¿No es, acaso, cosa de este tiempo que el arte ahogue su concepto en la cosidad del mismo objeto mediante renovaciones y cuestionamientos? Ello siempre inserto en el proceso de un montaje donde la temática es la crisis artística que no ve su fin.

4. LA CONCILIACIÓN DEL OBJETO EN LA DUDA

Escapar de una sistematización conceptual para volver a otra. Objetos comunes auratizados para entrar en una sala de galería: una caja de zapatos sin intervención hace presencia en la instalación de un museo para ser contemplada por espectadores críticos y poner en duda la noción del arte. Por la noche, cuando el «espectáculo» se suspende hasta una nueva reventa de boletos

en las taquillas, esa caja sería barrida por un intendente. Encargado de la limpieza de aquel museo minimalista, le estorbaba tanto como el polvo del piso de la sala. ¿Habría dudado en algún momento si era o no parte del espectáculo de la mañana? Crítico o no, la caja de zapatos fue un obstáculo en su actividad.

Lo anterior se trata de un escenario imaginado que tiene referente histórico: *Caja de zapatos vacía* de Gabriel Orozco expuesta en 1993 durante la Bienal de Venecia. Patricia Ladino en una reseña de la obra del artista anota: «cuenta su autor que horas antes de abrir la exposición la caja desapareció del centro del salón vacío donde la había colocado. Quienes se encargaban de limpiar el recinto no sabían qué hacer con ella, no imaginaban que fuera parte de la exposición y se empeñaban una ya otra vez en quitarla» (Ladino, 2006, p. 40).

Como rescate, y quizá también como fatalidad, señala Claussen que «si solo se puede trabajar en la industria cultural, se trata ante todo de saber hacer, esto es, de si uno logra desatar elementos lúdicos, de si consigue que el público se libere del poder del sistema o, al menos, que libere su mente: estas son las posibilidades que tenemos hoy» (2011, p. 319). Para salir del círculo alienante de esta sociedad, no queda más que desplazar mínimamente las cosas para que surja algo, no tan original o auténtico, para desistematizar. Es decir, trabajar con lo que se tiene y producir algo que no se tiene. Se trata de una propuesta distinta que cause reflexión en los espectadores y se distinga de un mero gusto estético aprendido y heredado de la ilustración: dudar de lo que se ve, poner en duda lo que realmente se aprecia en la obra y en el arte.

Es decir, «poner en duda» lo que se tiene en oposición a lo que no se tiene. La cosa se eleva al estatus artístico aunque, de la manera en que Heidegger invierte la proyección del mundo en imagen, quizá sea más bien el arte que se eleva a un estatus «cósico», prosaico. No cabe duda que, hoy día, la cosa del objeto del arte, las obras en este contexto de industria cultural, consiste en la duda.

NOTAS

1. Tal cual sucedió, pero ya en una esfera más particular, aunque también repudiada por Adorno, en el *jazz*, cuando el *swing* no podía conciliar las síncopas del *bebop* o el *ad libitum* de Coltrane: «Louis Armstrong, quien sin embargo no podía ignorar de qué *melting pot* venía su música, juraba en los años cuarenta que el *bop* "no era *jazz*", así como otros en el mismo momento juraban que el expresionismo abstracto no era pintura. Saber de dónde se viene no garantiza que se sepa adónde se va. Lo esencial tal vez es saber para quién suena el *jazz*» (Genette, 2005, p. 85); o desde qué punto se mira la obra de arte.

2. Ese bodegón, señala Claudia Aceves, «que a primera instancia deja una sensación de confusión. El hecho de que el marco sea una cuerda de cáñamo y que la rejilla en la parte inferior sea un

hule superpuesto, pareciera no tener una relación explícita con los objetos en diversas facetas que se encuentran en la parte superior: un periódico, una copa de cristal, una rodaja de limón, etc.» (2020).

3. Anota Gérard Genette ya como estudioso de la retórica, del lenguaje puramente figurativo, cuando examina las categorías de representación platónicas y aristotélicas: «La representación literaria, la mimesis de los antiguos, no es pues el relato más los "discursos": es el relato y sólo el relato. Platón oponía mimesis a diégesis como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. Mimesis es diégesis» (2008, p. 203).

Referencias bibliográficas

- Aceves, C. (2020). *Naturaleza muerta con silla de rejilla. Confusión*. Historia Arte. <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-silla-de-rejilla>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Adrés E. Weikert. Editorial Itaca.
- Calinescu, M. (2002). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Trad. de Francisco Rodríguez Martín. Tecnos.
- Claussen, D. (2011). Industria cultural, ayer y hoy. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, N.º 3, pp. 315-321. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/764>
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Trad. de Rodrigo Vicuña Navarro. Ediciones Naufrágio.
- Genette, G. (2005). *Figuras*. Trad. de Ariel Dilon. Siglo XXI.
- Genette, G. (2008). Fronteras del relato. En *Análisis estructural del relato*, pp. 199-213 Ediciones Coyoacán.
- Heidegger, M. (2006). *Arte y poesía*. Trad. de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2012). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de Bosque*, Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, pp. 63-90. Alianza.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Introducción y trad. de Juan José Sánchez. Trota.
- Ladino, P. (2006). Gabriel Orozco: reinención del arte contemporáneo. *Magis*, 37(388), pp. 61-89. <https://magis.iteso.mx/wp-content/uploads/2009/05/magis-388.pdf>
- McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. Taylor & Francis e-Library.
- Muñoz, B. (2011). Industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la escuela de Frankfurt. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, N.º 3, pp. 61-89. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/749>
- Rancière, J. (2010). *El inconsciente estético*. Trad. de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert, Argentina. Del Estante Editorial.
- Takemine, Y. (2011). Algunas observaciones sobre la industria cultural. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, N.º 3, pp. 357-363. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/770>
- Ulmer, G. (1988). El objeto de la poscrítica. En *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.), pp. 125-163. Kairós.
- Wohlfarth, I. (1997). ¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin. *La vasija*, 1(1), pp. 43-77.