

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

El circuito cerrado: del uso y del abuso artístico.

Leandro Surce y Adela Busquet.

Cita:

Leandro Surce y Adela Busquet (2011). *El circuito cerrado: del uso y del abuso artístico. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/87>

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

Adela Busquet
Estudiante de Filosofía –UBA–.
lelibusquet@gmail.com

Leandro Surce
Lic. en Ciencia Política –UBA–; estudiante de Filosofía –UBA–.
surcelean@yahoo.com.ar

«El circuito cerrado: del uso y del abuso artístico»

I. Introducción.

A continuación intentaremos problematizar la relación entre el devenir artístico y su asimilación por parte del sistema socioeconómico regido por el capital. Intentaremos dar cuenta de la mercantilización progresiva de la obra de arte. Exploraremos tres puntos seguidos: el arte genuino (el arte como proyección humana; el *valor de uso espiritual*); el arte mercantilizado (tras la acentuación de su valor de cambio o de exhibición); y, por último, su radicalización, el arte subsumido al principio de utilidad (el tránsito hacia un *nuevo valor de uso*). El ensayo de Walter Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* acompañará y guiará este trayecto. Quisiéramos hacer aquí una pequeña aclaración. A continuación se indicará una suerte de progresión histórica del arte de carácter eminentemente lineal. El sentido sucesivo-evolutivo de este trazo no pretende de ninguna manera reducir la potencia artística toda a su adecuación a determinados parámetros evaluativos, sino que desea dar cuenta de la direccionalidad que la sociedad del capital le imprime a la obra de arte y a las relaciones artísticas y culturales en general. Esta direccionalidad consiste en una simplificación, en la remisión constante, degradante, de la obra de arte a su carácter de cosa. Que el capital opere la asimilación artística bajo estos términos no implica de ninguna manera que el arte sea sólo en esta contracción, ni que su historia sea exclusivamente la historia de este empobrecimiento ontológico rectilíneo; sin embargo es esta la lógica que ha hecho de la obra de arte una mercancía más, de allí la importancia de intentar dilucidar su andamiaje deductivo. Los procedimientos que se describirán de aquí en adelante expresan tanto el trato como el lugar que la dinámica social del capital da a las manifestaciones artísticas.

II. Había una vez...

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto *es* el dios mismo.

Martin Heidegger*

Sucesivas mutaciones en los procedimientos y en los motivos artísticos (modificaciones que responden también a reajustes preceptuales epocales), ligadas a los progresos culturales, económicos, técnicos y sociales comandados por la dinámica del capital, señalan un posible camino histórico del arte. Intentaremos transitarlo retrospectivamente a fin de situar (situarnos) a la obra de arte hoy día. Partimos de la idea de que una obra de arte es un producto social pero no un producto social como cualquier otro. ¿En qué reside su singularidad?, ¿cuál es la diferencia entre un auto y un cuadro? En principio la obra de arte no se halla subsumida al criterio de utilidad práctica que sí opera, por ejemplo, sobre la forma y el modo de ser del auto o del tenedor. Pero esto sólo en principio. También encontramos diferencias en cuanto a su gestación: decimos de un auto que *se* fabrica o produce pero, en cambio, decimos de un cuadro que *es* creado (y a veces que *es* creado *por*). La creación de un cuadro supone la intervención integral (artesanal), si no de una, de un número relativamente reducido de personas; aunque la distinción entre concepción y ejecución, considerable sobre todo en la empresa artística arquitectónica, también debe tenerse aquí presente. La fabricación de un automóvil demanda la participación acotada de una gran cantidad de trabajadores... que en el fondo “no saben lo que hacen”. Habrá quien sostenga, no sin cierta cuota de razón, que las tareas de diseño, la cobertura estética de determinados productos (todo esto es materia del *packaging*), se emparentan con las realizaciones artísticas acaso hasta su virtual confusión: y así un coche, además de tener cuatro ruedas, puede despertar exclamaciones del tipo: “¡Es una belleza!”, o: “¡Qué lindo es!”, etc.; pues claro, en algo las empresas de la industria automotriz tenían que fundar su distinción estratégica¹. Tal

* *Caminos de Bosque*; “El origen de la obra de arte”, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 35.

¹ «El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la General Motors son en el fondo ilusorias, es algo que saben incluso los niños que se entusiasman por ellas. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para **mantener la apariencia de competencia y posibilidad de elección**. [...] Pero incluso entre los tipos más caros y los más baratos de la colección de modelos de una misma firma, las diferencias tienden a reducirse cada vez más: en los automóviles, a diferencias de cilindrada, de volumen y de fechas de las patentes de los *gadgets* [accesorios].». Adorno, Theodor – Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo*; “La industria cultural”, Madrid: Trotta, 2001, p. 168. Incorporamos las negritas y la aclaración entre corchetes. Hallamos un ejemplo reciente en los modelos *Corsa* (Chevrolet; General Motors) y *Fun* (Suzuki): ambos poseen el

objeción y tal confusión no son sino síntomas de la recepción artística contemporánea; una recepción que pone, por ejemplo, a la belleza al servicio del mercado de consumo apropiándose y desarrollándola en tanto que *apetencia*.

Pero para entender mejor qué es la obra de arte hoy deberá precisarse cómo era antes, antes y hasta en un pretendido principio. En su ensayo sobre la obra de arte Walter Benjamin escribe: «...*el valor único de la “auténtica” obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor de uso.*²». En base a esta afirmación nos detendremos y ofreceremos, acompañados conceptualmente por Benjamin, una primera caracterización de la obra de arte elaborada a partir de lo que en adelante entenderemos por su *valor de uso genuino o primigenio*.

La génesis artística parece remitir a una profunda necesidad de proyección espiritual (acomete la metabolización primera de la muerte) y constituye así una suerte de soporte expresivo. En este punto quisiéramos trazar algunas líneas entre las inabarcables relaciones del arte y la muerte. Consideramos que la cultura es ese intento de traducir la imposible experiencia de la muerte, haciendo de ella un hecho figurable, representable en términos de sentido e interés. Podría pensarse que la manifestación artística, en tanto ramificación cultural, tiene inicio a partir de la incertidumbre del hombre frente al hecho inagotable que significa la muerte. Surge aquí una primera distinción: la diferencia entre *interpretar la muerte* y *vivenciar el morir*. Mientras que lo primero refiere a la constitución de imágenes, escritos, figuras y cualquier modo artístico de expresión en líneas de darle a lo irrepresentable, la muerte, su primera figura capaz de estabilizar el incesante movimiento de desaparición; lo segundo por su parte abandona todo esfuerzo representativo para que, mediante la expresión y sus consecuentes efectos artísticos, se acompañe el ritmo que todo lo extingue en el durar de la vida. Así pues, el quehacer artístico entendido como *vivenciar el morir* no se opone a la muerte como sí lo hace el gesto representativo frente a lo irrepresentable, sino que intenta escuchar el *tempo* (la forma significada que subyace a todo contenido³) para continuarse en las ondulaciones y vaivenes del desaparecer. El paso de un modo al otro significa la posibilidad de experimentar en vida las resonancias de la muerte. De allí que se pueda pensar en *interpretar la muerte* como algo radicalmente distinto a *vivenciar el morir*⁴.

mismo motor, el mismo chasis. La diferencia específica entre ambas marcas, diferencia que será fundante de la decisión del consumidor, descansa así en gran medida sobre el acento estético: sobre la dimensión cosmética de la carrocería. La publicidad, cuya tarea es la imposición de una marca por sobre otra en el imaginario individual y colectivo, propone la “explotación del gusto” como criterio selectivo. La belleza (determinada construcción de lo bello; a la que se acopla y de la cual se deduce la noción de *confort*) es puesta al servicio del mercado. Constituye el *predicado individualizante* (siempre *accesorio*, nunca *consustancial*; en este punto nos apartamos del filósofo alemán), el predicado “decisivo”, que escapa a la identidad (de los productos) construida y entendida a partir del *principio de los indiscernibles* enunciado por Leibniz (Cfr., entre otras: *Verdades Primeras, Discurso de metafísica*).

² *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p.155. En bastardillas en el original.

³ «En la obra de arte, la ley de la forma es central.». «Contenido (*inbalt*) y forma (*form*) son una sola cosa en la obra de arte: tenor (*gebalt*).». Benjamin, Walter, *Calle de mano única*, Madrid: Editora Nacional Madrid, 2002, p. 35.

⁴ El verbo morir desubstancializa la muerte, haciendo de ella no un punto fijo (fijeza del sustantivo) sino el movimiento implicado en el verbo morir -el verbo ha de ser más revelador que el sustantivo-. De esta manera, podemos entender que el movimiento propio del morir da cuenta paralelamente de la noción de *valor de uso* propio del arte, lo mismo que la fijeza nombrada en el sustantivo “la muerte” es comparable con la noción de *valor de cambio* en el arte. Es así como tanto las nociones de *valor de uso* y *valor de cambio* pueden entenderse como derivas de la concepción ontológica de la muerte. Mientras que el sustantivo “la muerte” y su efectividad en el arte como *valor de cambio* responden a la lógica representativa sujeto-objeto, el verbo morir y su correspondiente efectividad como *valor de uso* en el arte, es fundante del movimiento inicial implicado en la noción de experiencia. En estos términos, la

La distinción entre el verbo “morir” y el sustantivo “la muerte” marca la diferencia entre el arte (*experiencia*: tener experiencia es estar en la experiencia, habitar la obra descentralizada de su posición de objeto, y así devenir el objeto de la obra, experimentar su obrar⁵) y la *representación* (exhibición: se exhibe algo que se pretende externo al yo), hacia un afuera (el público) también externo a la obra⁶. Bajo esta lógica representativa es posible hacer del arte un objeto que encuentra sus límites precisos para poder ser exhibido (luego fetichizado), ex-puesto de frente a un otro que se sabe únicamente espectador.

Cabe la siguiente pregunta: ¿qué sucede cuando el arte no está frente a uno (cuando quizás ya está “demasiado cerca”)?, ¿qué posición tomar ante la ilocalidad del arte, ante su descentralización, ante su desvío?

La muerte no admite ser representada, no así, quizá vivenciada. Ello si se entiende al arte como la expresión viva de la muerte, donde nosotros, vivos, asistimos al *morir* en el arte, en el que surge, como única posibilidad de durar (permanecer *cara a cara frente a lo desconocido*⁷), la utilización de las palabras, las líneas, las texturas, los colores, el sonido tomados todos como materiales de la vida que sin embargo asisten en el arte a la expresión de la muerte. El profesor Eduardo Grüner, rozando también este tema, trae las siguientes reflexiones: «“Tenemos el arte para defendernos de la muerte”, apostrofa Nietzsche, y Lacan traduce: “El arte es una barrera externa que impide el acceso a un Horror fundamental.”⁸».

La obra artística entonces, se despliega en terrenos donde la representación es caduca la poetiza Alejandra Pizarnik nos lo advierte: «Coger y morir no tienen adjetivos.⁹». Frente a lo que se aparece sin posibilidad de ser figurado, el arte ha sido el gesto vibrante que acompaña la desértica expresión en el vacío¹⁰. Allí donde el hombre se encuentra con la imposibilidad de imagen, lenguaje, futuro, idea, análisis, etcétera, el arte en sus más incalculables manifestaciones toma la palabra, hace, mueve, conmueve, arriesga, experimenta, olvida, pretende, violenta, acierta, erra, agita, siendo a fin de cuentas únicamente movimiento. En ese cúmulo de acciones la obra artística conforma experiencia en el terreno que parecía ser el inmóvil vacío. La pregunta del arte, desde sus comienzos hasta nuestros días no parece ser otra más que la posibilidad de hacer en lo imposible, es decir, más allá de las posibilidades humanas (la muerte pareciera ser la expulsión del hombre ante sí misma). Es así como la expresión artística muestra los límites y en el mismo gesto los transgrede; hace experiencia en la muerte; allí donde ya no se está. El arte es a la vida lo que el vacío a la muerte. Se habla de violencia, de movimiento, de agite, de posibilidad.

De este modo, las primeras manifestaciones artísticas surgidas desde el seno ritual y cultural de la existencia humana abierta ante la muerte, han ido derivando en la ocultación del hecho inapresable ante el cual el arte entendido como la producción

experiencia es la duración del verbo morir en la creación artística. Es así como el arte funda la experiencia y la experiencia al arte.

⁵ «En la obra de arte aprenden su oficio los artistas.». *Ibidem*, p. 34.

⁶ «El artista hace una obra, el primitivo se expresa en documentos. (...) La obra de arte sólo incidentalmente es un documento, ningún documento es en cuanto tal, obra de arte. La obra de arte es una pieza de examen, el documento sirve como pieza didáctica, (...) ante los documentos se educa al público.». *Ibidem*, p. 34.

⁷ Cfr. Blanchot, Maurice: *La Comunidad Inconfesable*.

⁸ *Ese crimen llamado arte, Arte y política*, en “Razón y Revolución”, nº 5, otoño de 1999, reedición electrónica.

⁹ *Poesía completa*, “Solamente las noches”, Barcelona: Lumen, 2001, p. 427.

¹⁰ «La mirada es el poso del hombre.». Benjamin, Walter, *Calle de mano única*, Madrid: Editora Nacional Madrid, 2002, p. 56.

artística devenida producto, ha puesto a modo de apoyo o sostén del continuo movimiento del desaparecer, figuras sólidas, imágenes fuertes y documentos didácticos¹¹ que por medio de su imponente armonía fingieran inmovilizar lo imposible de ser aquietado: la muerte.

Este uso genuino del arte se relaciona de esta forma tanto con la construcción de un espacio simbólico-cultural como con la articulación ritual y cultural de una dimensión mágica (rudimentario asidero inicial de la creencia). Esta dimensión mágica, que cumplía en su momento un papel explicativo respecto de la realidad (dicha función explicativa es adoptada posteriormente por los mitos, el logos -discurso racional-, las doctrinas religiosas, la ciencia... la información), rezagada entre las “nuevas formas del creer”, es reducida a *truco* y conceptuada como *engaño* por las sociedades modernas: su lugar a pasado a ser el lugar del mero entretenimiento.

Consideremos los famosos dibujos de la gruta de Lascaux en Dordoña, Francia: «La pintura rupestre vivió una gran difusión en el Paleolítico superior y le interesó sobre todo la representación de animales. Se considera que esas pinturas tuvieron una finalidad mágica que hacía propiciatoria la caza de los animales reproducidos.»¹². Benjamin repara en la misma cuestión: «El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus.»¹³. En tanto precedente escultural, los menhires (símil lápidas) y dólmenes, nótese que la piedra prácticamente no se talla (el derrotero de la intervención técnica nos llevará de un distante respeto a una intrusiva incisión), surgen, sobre todo en Europa Occidental (recordemos el complejo Stonehenge en Inglaterra), en relación a una función sagrada-sepulcral.

Constatamos así que, en atención a estas primeras expresiones, el núcleo del gesto artístico reside y se expresa bajo la forma de un uso artístico de tipo espiritual, que descansa en la consumación de la pieza (que se autonomiza en cierta forma) pero que perdura en la inextinguible necesidad del quehacer artístico (del impulso creativo).

En este sentido, el origen de la obra de arte remite a cierto reflejo primigenio donde la invocación es el suelo murmurante donde el arte ha de surgir. Las relaciones de producción del arte habrían sido en sus inicios relaciones religiosas y rituales místicas a partir de los cuales acontecían las primeras manifestaciones artísticas¹⁴.

¹¹ «La virilidad de las obras está en el ataque, al documento su inocencia le sirve de cobertura. Tenor es lo que el artista intenta conquistar, el hombre primitivo se atrincheró detrás de los materiales.» Benjamin, Walter, *Calle de mano única*, Madrid: Editora Nacional Madrid, 2002, p. 35.

¹² *El mundo del arte* (tomo I); “El arte antiguo”, Barcelona: Grijalbo, 1978; p. 12. «El arte aquitano-cántabro es la manifestación de un pueblo de cazadores que buscaba la reproducción de animales mediante ritos mágicos y propiciatorios; una población obsesionada por la necesidad de la caza y que manifestaba en las imágenes este inquietante tema. Las especies reproducidas eran sobre todo en principio el mamut, el rinoceronte, el gran oso de las cavernas y naturalmente el reno que, sin embargo, no tiene una representación en imágenes equitativa a su importancia en aquella época, tal vez porque era fácilmente capturable.» Ibídem, p. 11. La dimensión mnemónica del arte debería ser explorada a partir de aquí.

¹³ *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p. 158.

¹⁴ Se puede pensar a la tragedia griega como ejemplo clarificador del inicio del arte cultural, ya que ella tiene origen como desprendimiento de los rituales místicos celebrados en Eleusis. En este caso confluyen de modo evidente la ritualización en el centro de lo social cuya implicancia es la producción artística de obras trágicas. A su vez, tal ritualización no queda por fuera de la misma obra de arte, puesto que, como se sabe, el origen del teatro proviene de estos rituales místicos de orden iniciático, en los cuales los efectos sociales, económicos y artísticos se entretaban entre sí, haciéndose, en muchos casos, indiscernibles unos de otros. Para profundizar el tema se recomienda el libro de Ángel Álvarez De Miranda: *Religiones místicas*.

Benjamín comenta: «Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de su función ritual.»¹⁵ Tal interpretación de la función aurática la entendemos como propia del *arte cultural*, en tanto su “valor único”, esto es, su “auténtico valor” reside en su original *valor de uso*. Es decir, su valor no se encuentra en el original (objeto fetiche) sino, en el *origen original* dado por el *valor de uso*. Esto es, en el hecho original de que la obra artística ha surgido con y en consecuencia de su función ritual (de allí la importancia del marco tradicional: enlace de significantes y significados). La autenticidad recae entonces en su original *valor de uso*, puesto que lo original está dado por las relaciones de producción que lo han originado y tal originalidad es lo auténtico inaproximable que da al arte su carácter aurático¹⁶. Bajo estos términos entendemos al aura como funcionalidad mágica, ritual y cultural propia del valor de uso del arte.

A través del arte el hombre no sólo ensaya una relación con la naturaleza, que ha de adoptar el signo de una transformación (que el tiempo tornará cada vez más salvaje) sino que además crea a sus dioses, funda su propia espiritualidad. En palabras del poeta Hölderlin: «El primer hijo de la belleza humana, de la belleza divina, es el arte. En él el hombre divino se autorejuvenece y perpetúa. Él quiere percibirse a sí mismo, por eso muestra su belleza ante sí mismo. Así es como se da a sí mismo a los dioses, pues en un principio, el hombre y sus dioses eran unidad, y en ella, desconocida de sí misma, habitaba la eterna belleza.¹⁷». Este uso espiritual de la obra de arte supone, como bien indica Benjamin, un grado de exposición bajo. El acceso a las manifestaciones artísticas es restringido: «...ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la “cella”.¹⁸». Esta restricción se establece en dos sentidos: en relación al espacio y en relación al carácter selecto del espectador, en este caso los sacerdotes. La estatua de un dios no está al alcance de cualquier hombre porque “hay que llegar a ella” (por ahora “la montaña no va a Mahoma”, ¡pero pronto lo hará!) dado su peso, dada su imposibilidad de desplazamiento, y porque la misma reclama sus “intérpretes adecuados” (algo cercano a lo que Heidegger entiende por “cuidadores”; Cfr. *Caminos de bosque*): para un guerrero extranjero que incursiona en Atenas una estatua de Apolo no tiene ningún valor de uso espiritual; los invasores europeos de América sólo encontraron un “valor

¹⁵ *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p.155.

¹⁶ Retomando la lógica establecida por la terminología benjaminiana empleada principalmente en *El Narrador* y en *Sobre el concepto de historia*, haremos algunos lineamientos más al respecto del ya establecido carácter aurático del arte. Luego de haber comprendido que la autenticidad recae en el *valor de uso* y no en el *valor de cambio*, si entendemos al segundo como la autenticidad garantizada en la existencia y creencia en el objeto fetiche (siempre la creencia en el objeto es fetichismo), podemos decir que la *función cultural* y su respectivo carácter aurático es vinculable a la labor del cronista, quien a partir de su testimonio narra la historia profana diferenciándose del historiador, quien está orientado a la unidad del relato y a la permanencia del mismo. No así, el cronista, haciendo uso de la memoria (*valor de uso* del recuerdo opuesto al valor inanimado propio del orden del museo) utiliza el modo de la narración (narración como actividad dado que es siempre la historia por contar y no ya contada) para recrear la autenticidad del hecho artístico, esta vez a modo de relato. Es decir, el cronista es aquel que repite el origen y halla en tal repetición original la autenticidad aurática profanada. Podemos decir que **el movimiento de repetición es la capacidad de profanar el origen** y por tal razón de mantenerlo auténtico, inaproximable e inapropiable. Así entendemos el carácter aurático del arte, aquel que hace uso del *valor de uso* del hecho artístico, obstaculizando toda apropiación del origen que pueda transformar el hecho en objeto original, esto es, obstruyendo la posibilidad de transfigurar la capacidad de *valor de uso* en *valor de cambio*.

¹⁷ *Hiperión o El Eremita en Grecia*, Madrid: Gredos, 2003; p. 153.

¹⁸ *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p.158.

comercial” en aquellas representaciones religiosas soportadas en oro y en otros metales preciosos. Tanto en la Antigüedad, como en el Medioevo, las obras de arte operan casi exclusivamente en ámbitos privados: en el templo, en el palacio. Sin embargo comienza a describirse una lenta tendencia hacia la publicidad: grandes ceremonias religiosas, la fastuosidad de las iglesias (el arte gótico; al alcance del ojo del pueblo), las procesiones, etc., empiezan a poner en contacto a estas figuras artísticas de carácter religioso con el hombre común (en consonancia con el papel preponderante de la religión en el orden social europeo-medieval). Paralelamente: «A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos.» Y así: «La capacidad de exhibición de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo.¹⁹». Este “avance profano” acomete un desplazamiento del acento atencional de dios al hombre: es este el proceso desatado por el Renacimiento (antropocentrismo). Los retratos de príncipes y miembros de la nobleza se suman a los clásicos motivos religiosos. Pronto esta progresión profana desembocará en el hombre común (en la ilustración de la sociedad burguesa), ya con Velázquez y su “giro copernicano” que pone en el centro al espectador cualquiera subvirtiendo y respetando a un mismo tiempo la figura del rey (*Las meninas* -1656-; Cfr.: el Capítulo I de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault), o, ya más acá en el tiempo, con Van Gogh, quien pone decididamente en primer plano la vida del campesino, del trabajador, del hombre común y corriente (*Los comedores de patatas* -1885-; *Campo de cebada con segador al mediodía* -1889-, etc.): «Hasta cinco veces dibujé un campesino con una pala, “un paleador”, en todas sus actitudes, dos veces un sembrador, dos veces una muchacha con una escoba. Después, una mujer con una cofia blanca pelando papas y un pastor apoyado en su bastón y, por último, un viejo campesino enfermo, sentado en una silla cerca de la chimenea, sosteniéndose la cabeza con las manos y apoyando los codos sobre las rodillas.»²⁰. «Un campesino es más hermoso en el campo, con su ropa de fustán, que cuando los domingos va a la iglesia grotescamente vestido como un señor. Y de la misma manera, a mi entender sería un error poner en la pintura de un campesino un determinado pulimento convencional. Si una pintura de campesino huele a tocino, a humo, a papa, ¡perfecto! No es malsano; si un establo huele a estiércol, está bien; por eso es un establo; si el campo tiene olor a trigo maduro, o a papas o a gusano o a estiércol, ahí está precisamente la salud, sobre todo para los ciudadanos. A través de esos cuadros aprenden algo útil. Un cuadro de campesinos nunca debe ser perfumado.»²¹.

En Velázquez también hallamos, mezcladas con motivos religiosos y nobles retratos, representaciones de circunstancias cotidianas tales como *Vieja friendo huevos* (1618) o *Las hilanderas* (1657). Este acercamiento de la obra de arte al hombre común será auspiciado en todo momento por innovaciones técnicas destinadas a aligerar, hasta prescindir *virtualmente* de sólidos, el peso de los soportes artísticos en pos de su *accesibilidad*. Esta aproximación redefinirá la relación del hombre con el arte. Pero por el momento detengámonos en el pasaje de un valor de uso espiritual u original de la obra de arte, arraigada al ámbito privado, a un valor de exhibición.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 158.

²⁰ Van Gogh, Vincent: *Vida de Van Gogh, Cartas a su hermano Theo*; “Cartas de Etten (abril 1881 – diciembre 1881)”, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970, p. 171.

²¹ *Ibíd.*; “Cartas de Nuenen (diciembre 1883 – noviembre 1885)”, p. 234. Las bastardillas corresponden al original.

III. Se mira y no se toca: el museo.

La actitud contemplativa que se ejercita frente a la obra de arte se transforma lentamente en una actitud más codiciosa ante el gran almacén.

Walter Benjamin*

El exhibicionismo progresivo de la obra de arte no sólo supone cambios en su fisonomía (auspiciados por innovaciones técnicas), también sintomatiza el divorcio entre la misma y su función cultural primigenia (su uso genuino). La paulatina emancipación de la obra de arte respecto de antiguos usos situados se orienta en función de un acrecentamiento de su disponibilidad. Para que la obra incremente su disponibilidad y pueda así inscribirse dentro del régimen de intercambios del mercado en calidad de mercancía, es preciso reparar en su carácter de cosa. La obra de arte se hará más ligera, más manipulable, más práctica. Este proceso culmina con la copia. Pero incluso esta gradación que lleva del original anclado (en la tradición y en un emplazamiento concreto) a la copia peregrina no representa la última evolución del formato artístico: poco interesa el soporte físico sobre el que descansa una película. De hecho lo que importa en tal caso es la proyección: la película es-en-su-proyección y no en la cinta (en el conjunto de fotogramas) o en el disco compacto que eventualmente la contiene. En base a tal fenómeno creemos que es lícito hablar no sólo de bienes artístico-culturales sino también de servicios. La película es en el servicio que presta, en su presencia proyectiva momentánea. El cuadro insiste en su ser cuando la mirada no se posa sobre él. La película, en cambio, cuando tiene ocasión de ser es cuando presta un servicio. Lo mismo puede aplicarse a una representación teatral. Esta coincidencia entre prestación de servicio e identidad sustancial expresa el máximo nivel de abstracción posible en relación al formato artístico de una obra: si uno está mirando una película y se queda dormido un instante o si algo distrae su atención de la sucesión de imágenes que desfila sobre la pantalla, posiblemente exprese con algo de fastidio: “¡Uy, me perdí una parte!”. Esta “pérdida” generará una especie de *hueco sustancial* (este producto prevé esta situación a la que responde con la insinuación permanente de su predecibilidad), hueco que con un poco de suerte rellenaremos merced al comentario supletorio de algún bondadoso espectador que haya estado “más atento”, que pone de manifiesto la excesiva vulnerabilidad de un formato artístico que descansa sobre la mismísima *relación expectativa*. La condición de servicio señala el carácter efímero de nuestra relación con el arte²². (Los bienes artístico-culturales, la clásica obra de arte, también serán llamados a prestar un servicio, a cumplir una determinada función social). Esta relación es despojada de toda instancia trascendente (el uso cultural de antaño), se nutre de exigencias efectivas, sofoca toda posible reflexión autónoma como si se tratara de una rebelión²³. La reflexión da paso a la deducción en la experiencia artística, o, en palabras

* *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 419.

²² «Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan.». Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, citado por Benjamin en: “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, pp. 149-150.

²³ «La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el

de Benjamin: el recogimiento da paso a la disipación²⁴. Ahora bien, a estos saltos cualitativos de formato que nos han conducido de la roca a la imagen corresponderá también una mutación sucesiva de los espacios de exhibición de los bienes y servicios artísticos. Inicialmente ya el recinto tribal, el templo religioso, los castillos y palacios, albergaban un tipo de producción artística cuyo formato reclamaba, pensemos en el mimético caso extremo de los dibujos sobre las paredes de la cueva (¡el recinto es la propia tela!; el ámbito de exhibición está predeterminado trágicamente: no hay dibujos sin las paredes de la cueva), y se realizaba en, la condición sólida: exigía una *situación*. La irrupción de los museos se enmarca dentro de un contexto de emancipación, respecto a los motivos religiosos, y de diversificación temática. Esta ampliación del espectro pictórico (cuyo impulso decisivo remite al antropocentrismo renacentista) acomete la interpelación del hombre común burgués. A los retratos y paisajes naturales siguen las escenas, ligadas al florecimiento comercial e industrial, de puertos (Turner) y ciudades, y así llegamos hasta las representaciones de escenas de la vida cotidiana. Los cuadros comienzan a espejar al hombre: «En cuanto el impulso que hace destacar a la obra, dirigido hacia lo inseguro, queda atrapado en lo corriente y ya conocido, se puede decir que ha comenzado la empresa artística en torno a las obras.»²⁵. Esta duplicación de la realidad sin más, la reproducción en las reproducciones, será la puerta de entrada del *kitsch* (de un arte sintético de consumo masivo); a la reflexión precedente Clement Greenberg añade: «El campesino ve y reconoce en el cuadro de Repin las cosas de la misma manera que las ve y reconoce fuera de los cuadros; no hay discontinuidad entre el arte y la vida...»²⁶. Pero, aunque alcanza con el arte sintético-industrial un grado máximo de desarrollo, esta tendencia no es nueva. Nietzsche detectó los peligros de un realismo duplicativo ya en la Antigüedad: «Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar.»²⁷.

Los museos también emprenden, acaso sin querer, un proceso de acumulación de obras. La disposición y exposición masiva de cuadros exige un amontonamiento e impone un régimen de coexistencia: «Hay relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte.»²⁸. El

cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada». Adorno, Theodor – Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo*; “La industria cultural”, Madrid: Trotta, 2001, p. 171.

²⁴ «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 (...). Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística». *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p. 178.

²⁵ Heidegger, Martin: *Caminos de Bosque*; “El origen de la obra de arte”, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 59.

²⁶ *Arte y cultura, ensayos críticos*, Barcelona: Paidós, p. 26.

²⁷ *Sócrates y la tragedia* (conferencia dada en Basilea el 18 de febrero de 1870); en: *El origen de la tragedia*, Buenos Aires: Terramar, p. 156. «La clase media burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra después de que, hasta ese momento, los maestros del lenguaje habían sido en la tragedia el semidiós, en la vieja comedia el sátiro borracho o semidiós. “Yo he representado la casa y el patio, donde nosotros vivimos y tejemos, y por ello me he entregado al juicio, pues cada uno, conocedor de esto, ha juzgado de mi arte”». *Ibíd.*, p. 156.

²⁸ Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 420.

cuadro ya es mercancía, ya responde y es condicionado por, las lógicas del consumo y del intercambio. Solo hará falta un pequeño paso para que su consumo asuma todas las notas que caracterizan al consumo de las cosas en general (que, según el pensamiento heideggeriano, es aquel que atenta contra el ser de la cosa misma²⁹), es decir, para que su consumo se dé en términos de posesión y de uso. Si en el museo aún podría llegar a suponerse un mínimo de resistencia aurática, sólo posible por las condiciones espaciales de exposición que han de regular las distancias y de resguardar el producto (al modo en que los escaparates exponen y protegen las mercancías que exhiben haciendo uso de los secretos poderes de la insinuación; el mercado toma prestada la dinámica del deseo), el pasaje definitivo de la obra de arte al ámbito comercial y, en última instancia, a las casas particulares, apagará todo destello aurático para siempre: nada quedará de la autonomía de la obra de arte, de su autoridad singular (que pasará a ser el combustible que alimenta su explotación comercial: en cierto modo el aura subsiste en esta vejación). Nada salvo quizás su recuerdo... la remisión retrospectiva al origen, la recomposición retráctil de su singularidad (al modo de las secuencias regresivas de los documentales soviéticos de Dziga Vertov³⁰).

Se trata de acentuar, vulnerando su original singularidad, el carácter de cosa de las obras de arte, de *ponerlas al alcance de*. Vimos, en el apartado precedente, que la obra, que cumplía una función mágico-religiosa, contaba con un público restringido no sólo por las condiciones materiales en y por las que ésta era posible sino además por esta idea del “reclamo de intérpretes adecuados” como el sacerdote o el miembro de determinada tribu. Esta reducción evaluativa (no se busca en ella más que lo que es) de la obra a su coseidad resulta en la amplificación inmediata de su público. El intérprete adecuado es ahora el usuario cualquiera: portavoz de un *juicio de literalidad* subsidiario de la noción de gusto (fuente del por qué): “Este cuadro *no me gusta* porque *es* muy oscuro”. De allí que una actitud acrítica acompañe la contemplación anecdótica, ritmada por la corriente pasajera de las galerías de los museos (empujada la mirada por el número de curiosos), de aquellas obras que aún, al menos por ahora, permanecen accesibles sólo en el plano visual: en un museo un cuadro “se mira y no se toca”. Inaprensible de momento, la obra se resguarda a sí misma tras una distancia espacial mínima, y el fulgor de su aura parece resistir al manoseo servil de la practicidad, pero al mismo tiempo alimenta sin querer el deseo de su posesión, de su alcance inmediato (según la lógica de los escaparates). El usuario comienza lentamente a pergeñar (porque el usuario sólo sabe *hacer uso de*) el uso a través del cual la singularidad objetiva de la obra sea finalmente superada. Pero, ¿a qué llama Benjamin *aura* de la obra de arte?, y, por sobre todo: ¿qué papel pasa a ocupar la misma en el marco de la cultura de masas?, ¿no es su extinción justamente el resultado de su explotación creciente?

En este punto tomaremos categorías del autor para delimitar distintos usos del aura que consideramos pertinentes a la hora de especificar el pasaje del arte cultural al entretenimiento artístico entendido como servicio y mercancía. Ya en la modernidad, el arte en el marco de la institución museológica deviene pieza artística. Tal posición es lo que Benjamin ha dado en llamar “autonomía del arte”. Siguiendo la distinción

²⁹ «Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil, pero no la desgasta. En cierto modo esto sólo ocurre cuando la obra fracasa. También es verdad que el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir. También el poeta usa la palabra, pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece.» *Caminos de Bosque*, “El origen de la obra de arte”, Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 39-40.

³⁰ En el capítulo 5, “La imagen-percepción”, de *La imagen-movimiento* de Gilles Deleuze, pueden hallarse algunas precisiones analíticas sobre este cineasta.

bejaminiana del arte autónomo con respecto a su medio social (el arte ya no es pensado con una finalidad mágico-religiosa, sino en tanto obra de arte independiente de su contexto, enmarcada como pieza artística en cierta pared de cierto mueso), pensaremos el nuevo valor que supone, en el arte moderno, la presunta emancipación del “arte por el arte”. ¿Dónde reside el valor del arte luego de haber perdido su función cultural?

El valor de originalidad de la obra no está ya en el origen del *valor de uso* sino en la infuncionalidad³¹ o autonomía de la obra artística. El aura se convierte así en *valor de cambio*; objetualiza el original en la medida en que la noción de origen se cosifica deviniendo así un objeto (pieza de arte) que, de modo “mágico”, pasa a ser llamado “el original”³². La cosificación del origen es lo que podemos entender como “autonomía del arte”, y tal como lo dice Benjamin, en ese espacio autonomizado³³ es donde se garantiza el carácter aurático de la obra artística.

Si bien la noción de *autonomía del arte* está vinculada al período moderno, pretendemos utilizar tal noción como lógica operante y no únicamente como noción correspondiente a cierto período histórico. La autonomía del arte inaugura entonces un nuevo modo aurático en el que se autonomiza el hecho artístico (origen como *valor de uso*) en objeto auténtico (origen como *valor de cambio*). A su vez, tal autonomía termina de garantizarse en la inaccesibilidad a la experiencia humana. Con el arte moderno este pasaje queda evidenciado ya que la lógica del museo garantiza la autonomía de la pieza artística como característica intrínseca del objeto. Es decir, la museificación del arte le ha dado la unidad autónoma necesaria otorgándole características objetuales a la obra artística en lugar de interpretarla como nexo de lo absolutamente incosificable y apropiable que es el origen como *valor de uso*.

Ahora bien, siguiendo el texto de *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*³⁴ encontramos dos modos posibles de entender la función aurática del arte.

Para comprenderlas mejor, introducimos el concepto de lejanía aplicado tanto para una u otra forma aurática³⁵, si entendemos la noción de *lejanía* de dos modos diferentes para cada caso.

³¹ Se utiliza el término “infucionalidad del arte” para dar cuenta de la dimensión del arte moderno propio del museo con respecto al circuito socio-cultural en el que, antiguamente, era pensado. El arte entendido como pieza artística no responde ya a demandas o afectos sociales, sino a la creación de piezas artísticas autónomas de su contexto y de su funcionalidad social.

³² Se utiliza el término “mágico” intentando connotar cierta ironía en su uso; modo injustificado y arbitrario de fetichizar el origen transformándolo en objeto. El origen fetichizado es lo que después se ha dado a llamar “pieza artística original”. Aún más, toda creencia en el origen (como hecho inmóvil, immaculado e intocable por la memoria) es susceptible de ser transformado en objeto-fetichismo-mercancía.

Por otro lado, la capacidad mágica del arte, como se ha dicho ya de muy variados modos, es la posibilidad de funcionalidad o actividad del origen que en su repetición crea y recrea hechos artísticos devenidos arte.

³³ Cabe preguntarse: ¿espacio autonomizado de qué? La respuesta se vuelve evidente: autonomizado de su *valor de uso*, de su función cultural desde donde tuvo lugar el hecho artístico. Ese espacio cultural y ritual es lo que hace a la forma artística una consecuencia de las fuerzas de actividad sociales (fuerzas estas siempre profanas en tanto poseedoras de la capacidad de efectuación, de actividad), y no algo autónomo de ellas. La autonomía del arte estuvo siempre a favor de la desvinculación de las fuerzas originarias del arte, esto es, de su punto de partida como *efecto* (*efecto* de las fuerzas sociales y políticas) y no como creación *ex nihilo*.

³⁴ «La definición del aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo “lejanía, por cercana que pueda estar”. Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia.». *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p. 155; cita al pie n° 7.

La primera modalidad del aura en el arte ancla su capacidad aurática en la *lejanía* existente propia de la irrecuperabilidad del origen en tanto tal. El hecho mismo de que el origen sea el *valor de uso* en el que se efectuó (y se efectúa) tal hecho artístico, lo vuelve de algún modo ilocalizable, puesto que se sustrae a la cosificación de la acción devenida materia. En otras palabras, la *lejanía* se da por la pérdida del origen y tal expropiación le otorga al hecho artístico el carácter aurático articulado en la repetición infinita de la recreación y creación del siempre perdido origen inicial³⁶. Lo original (categoría de autenticidad que habilita la aparición de lo aurático) es la conservación de lo ilocalizable, de su inaproximable *lejanía*.³⁷

En cambio, en la segunda modalidad del aura en el arte, se legaliza la capacidad aurática en el *valor de objeto (valor de cambio)* del hecho artístico, la *lejanía* supone la noción de autenticidad opuesta al valor cultural, entendiendo por tal el *valor de uso* (funcionalidad y actividad). Dice Benjamin: «El concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (...). Pero a pesar de todo la función del concepto de lo auténtico sigue siendo terminante en la teoría del arte: con la secularización de éste último la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultural.»³⁸. La secularización del arte no ha desmoronado su carácter aurático sino que ha sustituido el valor cultural (religioso-ritual) por la categoría de autenticidad más propia del arte moderno. En síntesis, la modernidad no ha secularizado (entendiendo secularizar como emancipación de las capturas del capital) al arte, sino que frente a una producción artística que ya no se reconoce religiosa o cultural (gesto eminentemente moderno), otorga a la obra de arte la noción aurática de autenticidad y junto a ella, declara el terreno de la autonomía del arte. Nuevamente, lo importante es la lógica aplicada, y como se ve, podemos entender la lógica artística moderna como hija legítima del arte cómplice del fetiche. El ejercicio cultural se traslada de la iglesia al museo. Ambos lugares pueden ser entendidos como espacios del orden de lo privado³⁹.

³⁵ Ya sea el aura propia del *arte cultural profano* o el aura como garante de la autonomía del arte propio de la infuncionalidad del *arte cultural cristiano*.

³⁶ Siguiendo ésta línea de pensamiento podemos decir que origen significa la pérdida del mismo, es así que en la repetición infinita del origen se halla el valor aurático opuesto a todo inicio. En estos términos, inicioso contrapone a origen. Origen es entonces lo no iniciado, lo siempre iniciándose, la pérdida absoluta de todo inicio. El término inicio podría entenderse como afín a la lógica del fetiche, dado que por ser principio (inicio) es susceptible a la apropiación del mismo.

³⁷ «La percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado; pero para el ojo sobrecargado con funciones de seguridad que mantiene a raya las impresiones, “la mirada (...) prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía”. Ser “defraudado en su experiencia” se ha convertido en el estado general del hombre moderno». Buck-Morss, Susan: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005, p. 190. Podemos decir, siguiendo las ideas de Susan Buck-Morss sobre Benjamin, que la posibilidad de la experiencia está dada en cierto sentido por la posibilidad de *perderse soñadoramente en la lejanía*. Tal pérdida de la mirada (percepción) habla de la capacidad de memoria, y ésta es entonces proferida por la inaproximable lejanía. Vale preguntarse: ¿lejanía de qué? Del origen en su imposible localización y aproximación.

³⁸ *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p. 155, nota al pie 8.

³⁹ Se entiende por privado, no sólo el espacio físico concreto, que por otra parte también podría ser catalogado como tal, sino a la lógica operante del espacio. La iglesia y el museo, en tanto se sostienen en la auratización del objeto como *valor de cambio* (valor objetivo del objeto habilitado por la noción de autenticidad), puede pensarse que la posesión del objeto fetiche (original) devela el funcionamiento de la posesión propio del ámbito de lo privado. Se entiende entonces que el orden de lo privado es efecto del arte como valor de cambio, mientras que el orden de lo público se desprende como efecto del arte organizado como *valor de uso*.

El carácter aurático del arte moderno está legitimado en la objetualización y fetichización de la obra, y junto al fetiche, la mercancía (*valor de cambio*)⁴⁰.

En estos términos y retomando lo dicho anteriormente con respecto al inicio del arte frente al hecho irrepresentable del morir, podemos pensar que el valor de cambio (valor legitimado por el museo apoyándose a su vez en la respectiva traducción económica del costo incalculable de la pieza artística) toma lugar bajo la promesa del objeto frente al vacío. El arte, al objetualizarse (ceder el *valor de uso* por el *valor de cambio*), se instala en el seno social con el lema de la inmortalidad. El arte entonces, se opone a la muerte, hace su batalla, perdura aumentando su valor (sobre todo luego de la muerte del artista, quien deja su ausencia como valor agregado a la pieza artística. El aura de la obra de arte también afirma su fetichización en la muerte) recalcando la presencia del objeto frente al movimiento incesante del morir. Es así como la civilización precedida por la bandera de la cultura, cuyo máximo exponente del hombre no-biológico se condensa en la creación artística, se instala como ferviente opositora de la muerte. En otros términos, lo que la civilización no ha perdonado nunca es el salvajismo de la muerte⁴¹, aquel hecho inagotable donde ya no es posible interpretar.

IV. Se toca y no se mira: el kitsch o el arte de consentir.

La utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil. Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación del principio de utilidad que ella debería procurar.

Theodor Adorno – Max Horkheimer*

En el tercer apartado de *La obra de arte en la...* Benjamin distingue dos circunstancias, estrechamente relacionadas con la importancia creciente de las masas en la vida social, que desencadenan la avanzada definitiva contra el aura de la obra de arte: a) acercar “espacial y humanamente” las cosas hacia sí; b) “superar la singularidad” de la obra a través de su reproducción. La extinción del aura de la obra de arte no significa otra cosa más que la *ecualización ontológica* de la misma en relación al resto de las cosas. Sus notas más altas y bajas son reemplazadas por tonos medios: el cíclico remolino de la producción y el consumo arrastra, ¡tal como el progreso al Ángel de la historia de Klee!,

⁴⁰ El término mercancía refiere a la apropiación implícita en la transfiguración del origen (como *valor de uso*) al inicio (como *valor de cambio*). El pasaje de una lógica a otra lo habilita la mercantilización del origen devenido *inicio*.

⁴¹ Pensamos el término salvajismo como lo que designa aquel espacio donde la interpretación es caduca, donde la representación y la metáfora se declaran artificio. La civilización, especialmente su gesto moderno, ha querido instalar sus formas culturales como firme armamento frente a lo que no admite mediación. En este sentido, arte y civilización no son lo mismo. Lo primero fue capturado por la cultura – cultura civilizada- tomándolo como emblema de la presencia frente al salvajismo del vacío. (Vacío como caos; horror de lo que no puede ser figurado).

* *Dialéctica del Iluminismo*; “La industria cultural”, Madrid: Trotta, 2001, p. 203.

a la obra de arte a un primer plano de mediocridad donde nada posee demasiado valor como para resistir (perdurar). La pérdida de singularidad de la obra no refiere tan sólo a un suceso numérico, es decir, al fenómeno de las copias, también afecta al proceso de ontogénesis artística y esto es lo más peligroso de todo. Cuando el artista *crea para* deja propiamente de crear y empieza a producir. Se *crea para* cuando se tiene en mente una función social; cuando intervienen criterios que tornan heterónoma la labor; cuando los fantasmas del “qué dirán” y del “qué me devolverán”, no dejan de revolotear por la preocupada cabeza del artista. Ciertamente la superación de la singularidad de la obra de arte a través de su reproducción contempla esta dimensión del pasar a ser un “ser para algo”; consecuencia lógica del ingreso de la obra en un régimen de producción en serie. Desde esta óptica es lícito afirmar que hay ciertas obras que, a pesar de estar atravesadas por las técnicas reproductivas, conservan, por haber sido creadas (y no producidas) en un contexto histórico en que la ontogénesis artística aún se nutría de singularidad (autonomía relativa de la voluntad), una posible remisión aurática. Por otro lado, la resistencia de las vanguardias a la reducción mercantil, a una duplicación estéril de la “realidad”, parece haber tomado dos caminos: por un lado ha engendrado, empujada al recurso abstracto por su carácter marginal, nuevas formas; por el otro ha ensayado un *regreso* en su tentativa de una desalienación sensorial⁴². Sin embargo nada protege a los frutos de esta resistencia de una neutralización, ¡y hasta inversión!, vía asimilación cultural: estos talentos siempre pueden “ponerse de moda” y así pasar al primer plano: pluralizarse. Y así los relojes derretidos de Dalí (como los que se pueden observar en *La persistencia de la memoria*, 1931), un pionero en la apelación consciente al inconsciente (este recurso también es retomado por la popular serie de dibujos animados “Family Guy”; he aquí una nueva sistematización), se han transformado en un artículo de consumo más: en relojes (¡que se ocupan en dar la hora!) con la forma de los relojes derretidos de Dalí.

El *desmoronamiento del aura* inducido por la intromisión técnica y el excitado apetito de la masa desemboca en el *kitsch*: «En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. (...). La reproducción técnica desvincula la reproductibilidad del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones instala su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.»⁴³. Podemos pensar que *la desvinculación de la reproductibilidad del ámbito de la tradición* determina el pasaje del arte como presencia irrepetible a un arte-cosa que garantice la presencia de sí de modo masivo⁴⁴. ¿En qué sentido? Es claro que la instalación de lo masivo en el arte traído por la técnica ha dado pie a distintos fenómenos que no podrían ser entendidos como semejantes, un ejemplo de ello es el

⁴² Susan Buck-Morss interpreta la propuesta benjaminiana de una “politización del arte” en este sentido: «Sin duda, Benjamin debe estar diciendo algo más que simplemente hacer de la cultura un vehículo para la propaganda comunista. Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*.». Walter Benjamin, *escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005, p. 171. Las bastardillas son auténticas.

⁴³ Benjamin, Walter: *Conceptos de filosofía de la historia*; “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, La Plata: Terramar, 2007, p.152.

⁴⁴ Lo que se garantiza al masificarse la presencia, es última instancia, la presentificación masiva del aura. El aura, presente ya en el museo de modo irrepetible, y como se dijo, garantizando la lógica fetichista de “lo único y lo auténtico”, a partir de la reproductibilidad se asegura la reproducción masiva de la presencia aurática de la pieza artística en cuestión. Es por eso que el desmoronamiento del aura puede ser entendido no ya como su simple caída o extinción, sino más bien como su reproductibilidad en términos masivos. El aura pasa a ser consumida como cosa.

fenómeno del *kitsch* distinto y simultáneo⁴⁵ a la vanguardia del surrealismo⁴⁶. Creemos necesario entender el *kitsch* como efecto de la masificación que la reproductibilidad técnica contrajo, en sus distintas aristas. Pregunta Benjamin: «¿Y qué lado ofrece la cosa al sueño? (...) Es el lado desteñido por el hábito y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa le ofrece al sueño es el *kitsch*.». «Con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca.»⁴⁷

Surge entonces una primera interpretación del fenómeno del *kitsch*. *El lado que la cosa ofrece al sueño* puede entenderse como la garantía de *inicio* en el *origen*. La posibilidad de reproducción del original solo se sostiene en el convencimiento de autenticidad de una presunta originalidad. Es así como se entiende que lo que *la cosa ofrece al sueño*⁴⁸ es la posibilidad de cosificar algo de su inapropiable materia. El *kitsch* hace esa promesa: materializa el aura cosificándola bajo el sistema de la reproductibilidad. Desde un posible lineamiento genealógico, el *kitsch* puede pensarse como derivado de la mercantilización del aura que el museo, como lógica de autenticidad y originalidad de la obra, habilitó. Llegado a este punto podemos definir un modo del *kitsch* como desprendimiento de la fetichización de la obra de arte. La lógica mercantil propia del objeto *kitsch* es entendida como deriva directa de la lógica del museo, en tanto ambas se originan en la apropiación del origen, ya sea a modo de autenticidad como es el caso del museo, ya sea a modo de posesión y consumo como es el caso del *kitsch*. Ambos fenómenos pueden ser interpretados como partícipes de la misma lógica fetichista. A fin de cuentas, el objeto *kitsch* expone desde su armado, colorido, contenido, etc., las características patentizadas de la *consistencia del objeto*. El *kitsch* en estos términos, es literal⁴⁹. Podríamos hablar de la literalidad del *kitsch*, de su delirio de consistencia y completitud propio de las lógicas consumistas que la reproductibilidad técnica en el arte y la cultura ha traído a sus espaldas⁵⁰. En estos términos, *kitsch* es la consecuencia material de la reproductibilidad del aura que, luego del fenómeno del museo donde el carácter aurático del arte evidencia sus primeros síntomas de cosificación, se sigue la deriva industrializada de un arte al alcance de la mano. Esto lo entendemos como la pretensión de consumo de la prometida esfera aurática que el arte dice poseer. El *kitsch*

⁴⁵ Si bien el término *kitsch* tiene origen en los años 1860- 1870 en referencia al “mal gusto” de la burguesía de Munich, la expansión del fenómeno del *kitsch* puede pensarse tanto más extensa y novedosa hacia principios del siglo XX, a la par, si se quiere, del dadaísmo y del surrealismo (1920).

⁴⁶ «Ahora vemos que, si la vanguardia imita los procesos del arte, el *kitsch* imita sus efectos. La nitidez de esta antítesis no es artificiosa; corresponde y define el enorme trecho que separa entre sí dos fenómenos culturales tan simultáneos como la vanguardia y el *kitsch*.». Greenberg, Clement: *Arte y cultura, ensayos críticos*, Barcelona: Paidós, p. 28. Si bien Greenberg no hace referencia exacta a la vanguardia del surrealismo, lo que cuenta es la lógica dialéctica entre *kitsch* y vanguardia. Proceso y efecto intercalándose entre sí, diferenciándose y asemejándose bajo el movimiento del vaivén, descubren el abanico de matices a la interna de la polarización vanguardia y *kitsch*.

⁴⁷ Benjamin, Walter, *Oniokitsch (glosa sobre el surrealismo)*, p. 112.

⁴⁸ Vale pensar en la inmaterialidad del sueño, y como tal, su incosificación. Desde esta perspectiva el lado que la cosa ofrece al sueño es la posibilidad de cosificación. El *kitsch* es su producto.

⁴⁹ La literalidad del *kitsch* refiere a la creencia de la posesión del objeto. El *kitsch* es consumo, es literalidad; su estética se articula también en la posesión literal del objeto. El modo en que se adquiere, consume y descarta al objeto *kitsch*, ese despliegue de tiempo efímero polarizado en la ferviente necesidad y el instantáneo descarte, son parte de la estética del objeto. Es decir, el movimiento fugaz de consumo es parte de la fisonomía del objeto *kitsch*, parte de su literalidad. Por esto se entiende que el objeto *kitsch* es literal.

⁵⁰ Podemos articular esta interpretación del fenómeno del *kitsch* con lo que Susan Buck-Morss refiere con respecto a la nueva capacidad mimética: «El efecto sobre el sistema sinestésico es embrutecedor. Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una “inervación” se utilizan las capacidades miméticas para desviarlo». Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005, p. 189.

es entonces la reproducción del origen⁵¹, la imitación de éste, la simulación masiva del supuesto objeto original. Las clases bajas imitando los modos de la elite, dejando dicho que la autenticidad se halla en algún lado, que en algún lado se inicia el origen, que el origen es inicio en tanto es auráticamente autónomo⁵². En este sentido, el carácter aurático que el kitsch ha reproducido (haciendo caer el aura pero sin dejar de reproducirla⁵³) es el sostenimiento de la garantía del inicio, sostenimiento que sigue sosteniendo la lógica fetichista⁵⁴ en la que la así llamada “autonomía del arte” ha hecho pie tantos años.

Por otro lado, el kitsch es nuevamente *el lado que la cosa ofrece al sueño*. Partiendo otra vez del mismo enunciado se abre otra interpretación sobre este fenómeno. El despertar del sueño por la técnica, modo de banalizarse volviéndose el reverso de la cosa en el sueño y a su vez, auraticando los otros costados de la cosa por el sueño, es lo que el kitsch ha sabido consumir. Tal conjugación de sueño y cosa, su auto-incrustación uno en el otro, es el modo en que la técnica profana la “autonomía del arte”, el modo de quitarle autenticidad y fetichismo, modo de insertar las formas culturales en la historia natural. El kitsch es aura y cultura, *la mano del niño que no estrecha el vaso sino que introduce su mano dentro*⁵⁵. Desde esta perspectiva, el kitsch

⁵¹ Reproducción se contrapone a repetición. La primera supone la creencia en el inicio (ya se sabe que el término inicio refiere a la cosificación del origen), mientras que la segunda supone la pérdida del origen, o que más bien el hecho de que todo origen u originalidad se engendra en la posibilidad de pérdida del mismo (de haber algún tipo de originalidad pensable sería únicamente el movimiento mismo de la pérdida).

⁵² Se quiere expresar bajo la idea de un origen auráticamente autónomo que la categoría de autonomía se erige bajo la disposición aurática del objeto. Para comprender el fenómeno moderno de la autonomía del arte es preciso acercarse antes a la fetichización del aura como fenómeno. Solo hay autonomía en la medida en que hay fetichización del aura. El ejemplo del museo es bastante ilustrador.

⁵³ La fetichización del aura y su consecuente reproductibilidad que el kitsch ha sabido interpretar, puede ser entendida de la mano a las ideas de Susan Buck-Morss sobre el movimiento de la reproductibilidad fabril en la que la experiencia de los obreros sufre primero una explotación cognitiva (anestesiamento del *sensorium corporal*) y luego económica: «En ninguna parte es más obvia la función de la mimesis como reflejo defensivo que en la fábrica, en donde (Benjamin cita a Marx) “(...) aprenden los obreros a coordinar su propio movimiento al siempre uniforme de un autómatas”. (...) La explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo “(...) se hace impermeable a la experiencia (...)”; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el ‘adiestramiento’, la destreza por la repetición: “El ejercicio pierde (...) su derecho”». *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: Interzona, 2005, p. 189.

⁵⁴ «Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. El problema es que en las condiciones del shock moderno -los shocks cotidianos del mundo moderno- responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia.». *Ibíd.*, p. 188. Siguiendo las palabras de Buck-Morss, podemos pensar que el kitsch ha sido un modo de obstaculizar la capacidad de experiencia en tanto una de sus funciones ha sido la imitación del original y parte de su estética tuvo que ver con las nuevas condiciones de experiencia del hombre: el shock. «El shock es la esencia misma de la experiencia moderna.» (*Ibíd.*). La inclusión de la técnica en el arte, según la autora, ha traído consecuencias anestésicas en el sistema sensorial. La percepción misma (y junto a ella la posibilidad de experiencia) se declara en crisis: «Su objetivo (el del sistema sinestésico) es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de los sinestésico ha devenido un sistema anestésico. En esta situación de “crisis de la percepción”, ya no se trata de educar el oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la perceptibilidad.». *Ibíd.*, p. 190.

⁵⁵ Se entiende al *niño* como aquel que conjugaría la historia natural y la historia cultural. Aquel que al relacionarse con las formas culturales, el vaso en este caso, lo hace *ofreciéndole el lado del sueño a la cosa*, naturalizando y mistificando el vaso que en su mera existencia habría sido únicamente cosa. El hombre adulto, al estrechar efectivamente el vaso, le ofrece a ésta solamente coseidad, agrega forma

ya no es literalidad, sino que irrumpe amueblando al hombre, amueblando la infancia, la experiencia. En este contexto podemos decir que el kitsch ha sido también el modo dorsal en que la técnica se ha ofrecido al surrealismo. La manera en que los objetos tales como “máquina de coser” o “mesa de disección”⁵⁶ han profanado el *sueño puro* del sueño⁵⁷, da cuenta de la caída del aura-fetichismo del territorio onírico. Tal espacio, profanado por la irrupción de la técnica, lanza sus primeros efectos: kitsch y surrealismo. El primero se instala en la onirización de la cosa. El segundo se establece en la cosificación del sueño.

cultural a lo ya culturizado. El niño en cambio, entendiéndolo desde la perspectiva benjaminiana de la infancia, introduce su mano en el vaso; mistifica el objeto, lo metaforiza, lo profana (le quita literalidad). «De una vez para siempre, la técnica revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia. Ahora la mano se aferra a esta imagen una vez más en el sueño y acaricia sus contornos familiares a modo de despedida. Toma los objetos por el lugar más común. Que no es siempre el más adecuado: los niños no estrechan un vaso, meten su mano adentro.». Benjamin, Walter, *Onirokitsch (glosa sobre el surrealismo)*, p. 111.

⁵⁶ “Encuentro fortuito en una mesa de disección entre una máquina de coser y un paraguas”. La expresión de Isidoro Ducasse (El conde de Lautremont) en *Los cantos de maldoror* se utiliza para referir al modo en que la coseidad (la técnica en el arte) comienza a ser parte de la literatura como claro antecedente del surrealismo.

⁵⁷ El *lado que la cosa ofrece al sueño* es la inclusión de la técnica en el sueño, así como la inclusión del *kitsch* en el arte. El kitsch es al arte lo que la técnica es al sueño. El “sueño puro” autónomo y fetichista, es parte de un arte “puro” (“*el arte por el arte*”), previo o por fuera de la reproductibilidad técnica. Entendemos técnica también como la inclusión de las formas culturales en la historia natural. La reproductibilidad técnica da cuenta de un arte caído de su vieja autonomía resguardada en la pureza del lenguaje natural. La técnica otorga la coseidad o cosificación a lo natural, y el sueño, antes propio de una historia natural, es atravesado por la banalidad de las formas culturales.