

Nombre y apellido: Betsabé Pap

Afiliación institucional: Facultad de Ciencias Sociales (UBA), carrera de Ciencia Política.

Correo electrónico: betsabepap@datafull.com

Título de la ponencia: *Relaciones entre arte y técnica: posicionamiento del Surrealismo y del Arte Concreto en Argentina*

Introducción

Puede afirmarse que dos de las características sobresalientes de la modernidad son la secularización (en el sentido weberiano de racionalización y desmitificación del mundo) y tecnificación, las cuales impregnan tanto la vida pública como privada de los individuos. Mientras el primer aspecto trae como consecuencia la autonomización de esferas y su independencia respecto de cualquier fundamento trascendente; el segundo penetra en la realidad hasta sus más ínfimas fibras, transformando no sólo los modos de producción sino también las modalidades de pensamiento y percepción. Ningún intento de abordar la realidad de la historia reciente puede dejar de lado estas particularidades de la modernidad.

En el presente trabajo interesa especialmente cómo este doble proceso afectó la forma de hacer y concebir el arte para los grupos Surrealista y de Arte Concreto de la Argentina –cuyas manifestaciones más contundentes se dieron a lo largo de las décadas del 30 al 50-. Para ello se partirá de la premisa de que las manifestaciones artísticas se ven inevitablemente atravesadas por las formas que le son contemporáneas de producción, reproducción y percepción de las obras de arte –inherentes a una determinada formación social-.

Como marco teórico para este abordaje se utilizará principalmente al teórico de la escuela de Frankfurt Walter Benjamin, cuyos trabajos –especialmente *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, texto al que se hará referencia- se orientan en el sentido de problematizar especialmente este fenómeno.

Relaciones entre arte y técnica:

Posicionamiento del Surrealismo y del Arte Concreto en Argentina

Transvaloración estética

Ubicándose dentro de la teoría marxista, Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, afirma que todo cambio superestructural, si bien acompaña al de la estructura, se da con mayor lentitud que este segundo. Esta dialéctica, que sucede a gran escala en el modo de producción capitalista que analiza, se da también al interior del campo específico del arte: allí, a medida que cambian las condiciones económicas de su producción, se modifican a su vez las formas de percepción mediante las cuales ese arte es apreciado -tanto por sus propios autores como por los espectadores-.

El resultado de este proceso es ambiguo. La potencialidad de la transformación puede encauzarse de dos formas fundamentales y opuestas entre sí. Bajo las nuevas condiciones, la nueva concepción estética que surge puede ser utilizada tanto al servicio de las fuerzas reactivas del fascismo, como también puede canalizarse –siguiendo una política artística diferente- en pos de exigencias libertarias.

Esta transvaloración estética, si bien no es un mero reflejo de la estructura, se ha visto fuertemente impulsada por las novedosas condiciones económicas de producción. Los medios técnicos revolucionan la manera de hacer arte: al tiempo que se modifican los procedimientos, cambia también la función que la obra de arte cumple en su contexto. Esta variación superestructural repercute entonces en el modo de estimación y circulación que desde entonces tendrá la obra de arte.

Los medios técnicos (desde la imprenta hasta a la fotografía y el cine, por citar algunos ejemplos) multiplican hasta la infinidad los ejemplares que alguna vez fueron únicos. Pero en su vorágine reproductiva excluyen a las obras de toda conexión con el único aspecto que hasta entonces era sustancial para su valoración: su “aquí y ahora”; de modo que estas pierden toda unión con el ambiente irreplicable en el que nacieron. El

punto de partida que marcaba para siempre la trayectoria de toda pieza original se diluye con el correr de las reproducciones. Y este es el motivo por el cual, con el advenimiento de la modernidad, la obra de arte pierde lo que Benjamin llama su “aura” -definida por él como “manifestación irreplicable de una lejanía”¹-.

La autenticidad de la obra de arte, dada por la relación única de la pieza con una determinada tradición, es lo único que no puede ser copiado. La reproductibilidad técnica, por lo tanto, corta el lazo que habilitaba a la obra para testificar algo acerca de sí misma y de su ambiente de origen -a lo largo de su entera existencia-. “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable”².

Mientras esa relación entre el objeto artístico y su contexto se mantuvo, la obra de arte cumplió una función ritual, religiosa (función que se puede hallar en el horizonte de aquella lejanía que señalaba Benjamin al hablar del aura). Y fue justamente ese rol el que le dio su valoración. Pero una vez que esa cercanía desaparece, mediada por la multiplicación de las copias, se extingue también el valor cultural que hasta entonces transmitía la pieza artística. Y como consecuencia ésta se encuentra de pronto librada a sí misma, aislada de aquello que le daba un sentido.

El arte entonces se enfrenta a una crisis de sentido. Y reacciona a ella con la teoría de *l'art pour l'art*; del arte “puro”, desprovisto de toda determinación objetual. De esta forma, esta transformación implica la liberación de la obra de su “existencia parasitaria en un ritual”³. Y la radical separación respecto de su origen –y originalidad- la inserta en un juego de prácticas diferente: si el significado de la obra de arte no es ritual; si no hace referencia a un mundo trascendente, entonces es profano y necesariamente inmanente –ya que su sentido será creado por y para hombres-. Su fundamentación se volverá, por tanto, política.

El criterio estético de valoración ya no estará determinado por un culto ajeno al arte, sino que, a partir de entonces, éste podrá buscar una fuente de valoración más formal; independiente de la referencia obligada a un objeto en particular. La creación artística queda librada a sí misma. La estética moderna se replegada sobre sí (*l'art pour l'art*). Pero ésta es un arma de doble filo, ya que la pérdida de un fin externo ordenador

¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1973, p. 7, en <http://www.udp.cl/humanidades/pensamiento/docs/03/obradearte.pdf>

² *Op. Cit.* p. 4

³ *Op. Cit.* p. 6

–de esa lejanía, de ese horizonte de sentido- que fundamente a la obra limitándola a una función, hace posible que ésta sirva a múltiples propósitos.

Todo esto redundaba en aquel cambio tanto infra como superestructural que se citaba al principio; ya que, finalmente, a una manera de producción artística diferente a la tradicional corresponde un significado y una forma de percepción también distinta.

Las miles de imitaciones se diseminan por la incipiente sociedad de masas – Benjamin escribe el ensayo en 1936-. Pero este mismo fenómeno que por un lado vuelve más asequibles a las obras, por otro las afecta en su núcleo más sensible, ya que cuanto mayor es la cercanía del objeto, menor su valor cultural. De modo que la masa tiene acceso a las obras; pero a unas obras amputadas, alienadas, despojadas de contenido y sentido.

La obra de arte moderna

El arte moderno surge de una irrupción técnica en la realidad. Esto es así en el doble sentido de la técnica –o aparato, como en el caso de la cámara cinematográfica- utilizada para producir arte y de la nueva subjetividad nacida de la época de la reproductibilidad técnica. “No es la nuestra tanto una época de altas tecnologías en el universo de los artefactos –explica José Luis Brea-, cuanto en el de las industrias de la consciencia (...). El pensar mismo se ha vuelto tecnológico”⁴.

Como resultado de ese adentramiento técnico en la realidad, muchas veces se presenta un producto que se pretende realista, en el sentido de *despojado de todo aparato* –Benjamin se refiere aquí especialmente al cine, pero su reflexión se podría extender a distintas técnicas artísticas utilizadas en la modernidad para llevar a cabo las obras de arte-. Lo que se obtiene, sin embargo, es una nueva ilusión: “(...) en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible”⁵. De esta forma, la revolución en las técnicas trae aparejada, gracias a su masividad, la posibilidad de mistificar la realidad detrás de un velo estético.

⁴ Brea, José Luis, *Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica*, en <http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>

⁵ Walter Benjamin, *Op. Cit.* p. 12

Pero los cambios no se dan sólo al interior de la obra de arte, sino también en sus espectadores. La reproductibilidad técnica produce una homogeneización del objeto artístico. Y la percepción se amolda a él, de modo que el sentido para lo igual prevalece sobre lo irrepetible. A esto se suma el crecimiento masivo de los receptores, debido a la emergencia de la sociedad de masas –donde todos están igualados en su capacidad de consumo, diría luego Aldo Pellegrini-. Ambos fenómenos producen en conjunto un cambio radical en el aparato perceptivo del hombre moderno: se pasa así del modelo reflexivo del recogimiento al de la disipación.

La velocidad inherente a la sociedad de masas, sumada a la distancia que finalmente se le impone en ella al espectador respecto de la realidad representada –la obra como velo estético de la realidad técnica-, impiden al receptor de la obra sumergirse en ella atenta y reflexivamente. Emerge entonces, en su lugar, otro modo preponderante de percepción: el de *recepción en la dispersión*, que se basa principalmente en la costumbre. Y con esto no sólo se redefine la manera como las cosas se ven, sino también qué campo se visibiliza y cuál no –de modo que se redefine también el área de la apercepción-.

Estetización de la política o politización del arte

Las fuerzas productivas avanzan, y con ellas se desarrolla la técnica. Las condiciones estancas de propiedad pueden retenerlas durante cierto tiempo. Pero su influencia –tanto en la estructura como en la superestructura- se hace sentir inevitablemente. Entonces, o bien esas fuerzas se desarrollan “naturalmente” continuando con su avance; o bien, obstruidas por las relaciones sociales de producción, se rebelan contra el hombre de manera “antinatural”.

La segunda opción es –según Benjamin- la que promueve el fascismo (aunque no de manera explícita, por supuesto). Éste intenta mantener las condiciones de propiedad. Esto limita inevitablemente el avance técnico. Y la forma que encuentra el fascismo para sostener esta situación es hacer la guerra. Por un lado ésta es la única que puede poner en movimiento la técnica sin que ello se modifique la propiedad de los medios de producción. Por otro lado, la guerra permite la satisfacción estética de los movimientos de masas, cuya percepción ha sido modificada por esa misma tecnología.

Esta posibilidad se relaciona de manera directa con la nueva manera que adopta el arte en la modernidad. El proceso de secularización, por supuesto, no lo afecta sólo a él, sino a la sociedad en su conjunto. Una derivación posible de la extinción de todo fundamento trascendente es la alienación; el repliegue sobre sí –nuevamente, tanto de la humanidad como del arte-. Y aquí es donde se hace más patente el riesgo del arte “puro”. Ya que su independencia respecto de todo objeto también lo exime de todo límite ético. La belleza del poderío humano sobre la tierra se manifiesta tanto en la construcción como en la destrucción que mediante la tecnología lleva a cabo –“(…) el impulso a la destrucción es innato en el hombre”⁶, dirá Aldo Pellegrini en *Fundamentos de una estética de la destrucción*, de 1961-. El hombre deja de admirar el espectáculo del cielo para buscarlo en sí mismo. “Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”⁷, concluye Benjamin en su ensayo.

Esta es la forma en que el fascismo explota las potencialidades negativas del vaciamiento de un fundamente último de la estética. Su *estetización de la política* (de la guerra) es la consecuencia extrema de *l’art pour l’art*.

Pero ésta no es la única canalización posible de esta “independencia” del arte. Los distintos movimientos artísticos han propuesto –directa o indirectamente- diversas maneras de choque contra este modo quedado, irreflexivo de la percepción. En Rusia, por caso, justamente hacia los años 30 surge el Realismo Socialista. Y este es un ejemplo de *politización del arte*; es decir: un modo de utilización de este último opuesto al implementado por el fascismo.

Surrealismo y Arte Concreto

En Argentina, el grupo de artistas surrealistas, se nuclea primero en torno de la revista *Qué*, hacia los años 30; y luego sucesivamente en *Boa*, *A partir de Cero* y *Letra y línea*, todas publicadas en los años 50.

⁶ Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, p. 298

⁷ Walter Benjamin, *Op. Cit.* p. 18

El movimiento de artistas concretos, por su parte, cobra fortaleza en los años 40 y 50. Y si bien se divide en distintas corrientes, será tomado aquí en conjunto debido al acuerdo de sus miembros en ciertos puntos fundamentales.

Ambos movimientos aceptan los postulados marxistas, sin por ello acatar al mismo tiempo los del Realismo Socialista, poco tiempo atrás inaugurado. Pero no rechazan estos últimos porque renieguen del realismo en general –más bien defienden (cada uno por separado) un tipo de realismo-, o de la toma de postura frente al ya inevitable avance científico y tecnológico. Ambos aceptan la *politización del arte* como medio para hacer frente a los males que trae aparejada la sociedad de masas (con su estetización de la política); pero el modo de llevarla adelante es en cada caso diferente.

Si bien ambos se declaran realistas, desconfían del criterio de realidad que se muestra como evidente en el arte tradicional representativo. Al respecto conviene recordar algo dicho más arriba: la realidad que devuelven los medios técnicos es una realidad intervenida técnicamente, de segundo grado, cuya visión directa resulta esa *flor imposible* de la que hablaba Benjamín. Y a pesar de que los dos grupos tienen opiniones distintas al respecto –los concretos más celebratorias respecto de las virtudes de la técnica, y los surrealistas más críticas-, ambos consideran como irreal a cualquier manifestación artística que no tenga en cuenta –y no adapte sus métodos en consecuencia, de modo de mostrar esa realidad- estas premisas. En consecuencia, su primer objetivo será redefinir esa realidad intervenida técnicamente y la forma de acceder a ella.

Aldo Pellegrini -gran exponente del surrealismo argentino- se ocupa de esta definición en su ensayo *El Huevo Filosófico*⁸, de 1952: “A la idea del hombre común de admitir como real solamente las apariencias sensibles, se opone la idea surrealista de la existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad. (...)El surrealista no quiere prescindir de ningún aspecto posible de la realidad y como consecuencia, su actitud frente a los datos parciales de los sentidos y de la ciencia se revela no conformista. Para él, sólo es posible captar la realidad como un todo”.

La realidad que se le presenta como inevitable a las masas -e incluso a los científicos, encargados especialmente de liberar las fuerzas técnicas procurando su

⁸ Ensayo publicado en «A partir de Cero», n° 2, Buenos Aires, diciembre de 1952 (pág.3), Director: Enrique Molina

avance- es limitada. En ella se muestra una tecnología que aniquila la vida a través de las guerras. Se muestra una sociedad que pareciera no estar preparada para “hacer de la técnica su órgano”⁹, y una técnica incapaz de dominar las fuerzas de la sociedad. Esta es la visión pretendidamente *natural* (es decir: pretendidamente independiente de la intervención tecnológica), de la cual hace usufructo el fascismo.

Pero nada de esto es natural. Esta realidad “objetiva” que surge de la era de la estetización de la política, es digna de sospechas. “Si los hombres de ciencia no tuvieran el íntimo convencimiento de que no hay límites para la realidad, todo camino de avance se habría agotado. Pero la ciencia que avanza por pasos, siempre plantea un nuevo límite”¹⁰, continúa Pellegrini.

Ante esta realidad acotada -y ante sus nefastas consecuencias de destrucción masiva- la mera contemplación estética no es una opción para los surrealistas. Y como respuesta ellos una *realidad ilimitada*. Su postura es la siguiente: desprovisto de la realidad imaginaria, el mundo de la realidad empírica permanecería siempre igual a sí mismo; como algo dado, imposible de ser modificado. Pero si, en cambio, hay algo que agregar a ese cosmos humano, algo que modificar en él, ese algo provendrá de la capacidad de innovación del hombre. “La realidad nos cambia y nosotros cambiamos la realidad. Esta interacción dialéctica constituye la esencia de todo conocimiento, tanto científico, como poético”¹¹.

Partiendo de esta íntima convicción, los surrealistas se oponen artísticamente a esa imagen de la sociedad que, ocultándose detrás de un pretendido realismo, crea bienes y tecnología en función de su consumo o destrucción (y no en función de la vida). A esa sociedad que crea tecnología sólo para que ésta se consuma en sus propias fuerzas; que manda consumir como mandato superior a vivir. Esta imagen de la realidad puede y debe ser modificada. El surrealismo se opone a esa sociedad de masas que aspira a un solo tipo de igualdad, basada en el consumo. Que tiene “un solo deber: consumir”¹²; sea bienes, vidas o fuerzas productivas; el consumo es lo único que mantiene en marcha la gran máquina del capitalismo. “La sociedad de consumo indudablemente crea bienes; pero lo que específicamente le interesa es crear bienes destructibles, que puedan ser sustituidos por otros bienes. No le interesa cubrir las

⁹ Walter Benjamin, *Op. Cit.* p. 18

¹⁰ Aldo Pellegrini, *Op. Cit.*

¹¹ *Op. Cit.*

¹² Rafael Cippolini, *Op. Cit.* p. 402

necesidades perentorias del hombre, le interesa atender a las necesidades de su propia producción”¹³.

Pero esta imagen de la humanidad fagocitándose a sí misma, es tan repudiable como aquella imagen de la humanidad contemplando su propia destrucción que describía Benjamin. Esta imagen que muestra la guerra y la destrucción como resultado inevitable- y bello- del avance técnico, es falsa. “Es necesario no confundir sociedad de consumo con sociedad de tecnología avanzada. En esta última se pretende facilitar la vida del hombre, no paralizarla. (...) No puede negarse el importante aporte de la técnica, pero siempre que la técnica está al servicio del hombre. La sociedad de consumo utiliza la técnica para deshumanizar al hombre, para someterlo, para paralizarlo. Es un monstruo al acecho para el que todo debe convertirse en mercadería con un precio”¹⁴.

Pero esta no es la única realidad posible. *La realidad nos cambia y nosotros cambiamos la realidad*, insiste Pellegrini. Si el hombre quiere algo distinto a esto que contempla pasivamente, distendidamente (estado de serenidad que el artista debe interrumpir), debe buscar ese algo en su interior -pues no le vendrá dado por ese mundo que ve-. Y cuando retorne de su propia inmersión deberá expresar la nueva posibilidad con un lenguaje tan fluido como combatiente es la realidad que intenta instaurar: esto sólo es posible mediante el lenguaje artístico –sea poético o plástico-. Aquí se manifiesta la potencialidad libertaria de la estética moderna. El artista creador se ve facultado de esta manera a oponer un mundo propio y distinto al que le presenta la sociedad de consumo. “El mundo del consumo quiere aniquilar al artista porque comete el pecado de crear en lugar de consumir. El artista es un ejemplo de vida creadora. Por eso el mundo del consumo quiere aniquilar al artista, porque enseña a vivir en lugar de consumir”¹⁵.

Tal como viene siendo usada, la técnica deshumaniza al mundo. Pero el artista moderno, así concebido, puede reaccionar contraponiendo un mundo humano donde la técnica esté al servicio de las fuerzas de la vida.

¹³ *Op. Cit.* p. 402

¹⁴ *Op. Cit.* p. 403

¹⁵ *Op. Cit.* p. 403

En este mismo sentido se orientan los esfuerzos de movimiento del arte concreto en la Argentina. De hecho es éste su objetivo primordial: hacer un *arte científico*, contribuyendo de este modo a incorporar a la vida las innovaciones del mundo técnico

Este movimiento también parte de una doble crítica: por un lado a esa realidad que se presenta como inevitable; y por el otro al arte representativo (como el propuesto por el Realismo Socialista ruso), que es incapaz de crear una alternativa.

Un arte meramente imitativo, sostendrán los concretos -y en esto coincidirán con los planteos surrealistas- no puede hacer frente a esa realidad atroz que se le presenta, simplemente porque es incapaz de oponerle nada de su propia invención.

Es mediante esa justificación que los artistas concretos pretenden eliminar toda representación (*Se toma dominio de la realidad al negarse a copiarla, creando nuevos objetos en su lugar*, decía Edgar Bayley en 1946). En su lugar buscan instaurar una estética científica, para lo cual se valen únicamente del color y la forma -y utilizan nuevos materiales, producto del desarrollo tecnológico- a la hora de llevar adelante sus creaciones.

La apuesta del movimiento es devolver artísticamente una imagen de la realidad que ya no pretenda -falsamente, como hace el “realismo” que ellos critican- ser ajena a esta intervención tecnológica que la atraviesa; sino extraer justamente los elementos claves que hacen a ese cambio tecnológico, ilustrándolos con toda la fuerza que sea posible. “La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte”, diría Lucio Fontana en el Manifiesto Blanco¹⁶ (uno de los textos fundadores del movimiento) que redactó en 1946.

La idea de estos artistas no es sólo crear una imagen que deje en claro la intervención de la técnica tanto en la elaboración de la propia obra como en el mundo - para ello la obra debe dejar al descubierto las nuevas condiciones de producción y de su producción-; sino que también ésta se debe adaptar a las nuevas condiciones de percepción (alteradas por la reproducción técnica del arte), una de cuyas características generales es la recepción masiva. De modo que, para satisfacer esta nueva necesidad, el Perceptismo propondrá luego -en 1948- un método de creación regido por fórmulas matemáticas que permitan la reproducción masiva de la obra -acabando definitivamente y sin miramientos con la concepción aurática de la “obra única”-.

¹⁶ *Op. Cit.* p. 188

El poder de inventar nuevas realidades estéticas (distintas, por ejemplo, de aquel espectáculo estético de la humanidad destruyéndose a sí misma) es lo que prueba verdaderamente el poder del hombre sobre el mundo, afirmaba Tomás Maldonado en un texto de la Asociación Arte Concreto Invención de 1945.

En el Manifiesto Blanco, Lucio Fontana afirmaba buscar una alianza entre la ciencia y el arte. La conciencia materialista, decía, exige un arte de igual tipo: no representativo e idealista, sino concreto. El nuevo aparato perceptivo de los hombres, producto de la reproductibilidad técnica, reclama en el mismo sentido. Por ello, el arte socialista que proponen los concretos no es representativo.

Debido a esta toma de postura, los concretos suelen ser acusados en dos sentidos: se les reprocha que la no representatividad implica un alejamiento de la realidad, y por lo tanto una falta de compromiso con ella.

En respuesta, en primer lugar los artistas concretos afirman en sus sucesivos manifiestos que la no representatividad no implica un menor grado de realismo –de hecho el arte concreto es, según ellos, el único que puede llamarse a sí mismo de tal manera, ya que sólo él se adapta a las formas reales de los materiales en su movimiento-. La estética científica, que se adapta a los descubrimientos de la ciencia (a la física, a la cinética, etcétera) es la única materialista -es decir: realista-. Un arte tal es el único que responde superestructuralmente a las exigencias del desarrollo científico; en respuesta al avance de los medios de producción; y lo hace concretando el espacio, el tiempo y el movimiento a través de sus obras.

Aclarada esta primera cuestión, los concretos indican que la no representatividad de sus obras tampoco implica ninguna despolitización. Muy por el contrario. Sólo un arte inventivo (y únicamente en inventivo aquel arte que no está atado a la imitación de la realidad) es capaz de “participar en el mundo, no a través de la copia, sino por medio de la invención de realidades objetivas”¹⁷. Es decir, sólo este tipo de arte es capaz de traer al mundo una realidad diferente de la que se le presenta ante los ojos.

“Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar”, diría Tomás Maldonado en 1946. “El arte concreto será el arte socialista del futuro -

¹⁷ *Op. Cit.*, p.196

continúa diciendo en el mismo texto-. El arte concreto es un arte de INVENCION”. “Nuestro arte es humanista porque se basa en una fe ilimitada en la capacidad práctica del hombre. [Y] humanista es quien juzga al hombre capaz de inventar, de revolucionar.”¹⁸ Apenas un año después, Gyula Kosice afirmaría en el Manifiesto Madí que el concepto de invención se define en el campo de la técnica. Y por eso Madí buscará una renovación permanente de ésta, capaz de luchar asimismo por una nueva sociedad sin clases, “que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos”¹⁹.

De esta forma, una vez más los artistas concretos –al igual que los surrealistas- bregan por una técnica encauzada a favor de las capacidades creativas –vitales- del hombre. Esto es: en pos de una utilización “natural” (como decía Benjamin) de las fuerzas técnicas creadas a nivel estructural, dado que cuando estas rebasan las capacidades de su utilización por parte de la sociedad, se vuelven contra ella cobrándose ese exceso en vidas humanas...

Asimismo, ambos movimientos proponen un tipo de politización del arte como respuesta y defensa frente a la estetización de la política. Los dos adoptan una postura crítica –diferente una de la otra- y establecen un programa de acción frente a la tecnificación creciente de la sociedad. Pero no por ello abandonan su condición de artistas. Se hace necesario aclarar esto porque, al politizar el arte, uno de los riesgos que se corre es la dilución de los límites que separan -y le dan autonomía- a ambas esferas: quizás se halle aquí, en esta independencia funcional –fruto de la nueva era de reproductibilidad técnica- que le permite a la disciplina artística aliarse con distintos objetivos, al mismo tiempo su mayor libertad y su mayor peligro.

¹⁸ *Op. Cit*, p.208

¹⁹ *Op. Cit*, p. 222

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Brea, José Luis, *Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica*, en <http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>
- Brea, José Luis. *Las auras frías. El culto de la obra de arte en la era postauratica*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- Burucúa, José Emilio, *Nueva historia argentina. Arte, Sociedad y Política*. Tomo II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Cippolini, Rafael, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003
- Gourinski, Celia, *Anécdotas, olvidos y otros marasmos. Testimonios sobre el grupo surrealista argentino*, Buenos Aires, Ediciones Caligari, 2005.
- Lauria, Adriana. *La tradición constructiva en el MAMBA. Obras del patrimonio*, Buenos Aires, 1998.
- López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emece, 1997.
- Lowy, Michael, *La crítica de la tecnología en Walter Benjamin*, en <http://www.fundanin.org/lowy3.htm>
- Revista *A partir de cero*, nº 1, Buenos Aires, noviembre de 1952.
----- nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1952.
- Revista *Ciclo*, nº 1, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1948.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.