



Ensayos sobre la teoría crítica de la sociedad

A 100 años del Instituto de
Investigación Social de Frankfurt

Leandro Sánchez Marín
J. Sebastian David Giraldo
Editores

en **te**gativo
ediciones


POLITÉCNICO COLOMBIANO
JAIME ISAZA CADAVID

 UNIVERSIDAD
LIBRE[®]
COLOMBIA

Ensayos sobre la teoría crítica de la sociedad

A 100 años del Instituto de
Investigación Social de Frankfurt

ente**g**ativo
ediciones


POLITÉCNICO COLOMBIANO
JAIME ISAZA CADAVID



**UNIVERSIDAD
LIBRE®**

Ensayos sobre la teoría crítica de la sociedad

A 100 años del Instituto de
Investigación Social de Frankfurt

Leandro Sánchez Marín
J. Sebastian David Giraldo
Editores

ente**g**ativo
ediciones


POLITÉCNICO COLOMBIANO
JAIME ISAZA CADAVID


UNIVERSIDAD
LIBRE®

Ensayos sobre la teoría crítica de la sociedad

A 100 años del Instituto del Instituto de Investigación Social de Frankfurt

Traducción y edición:

Leandro Sánchez Marín

J. Sebastian David Giraldo

ISBN: 978-628-01-1425-5

Universidad Libre / Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid /

Ennegativo ediciones

Medellín, 2023

937pp. 17x24

Índice

Una nota sobre el Instituto de Investigación Social, la teoría crítica y la Escuela de Frankfurt <i>Leandro Sánchez Marín y J. Sebastian David Giraldo</i>	15
---	----

Historia y tendencias de la Escuela de Frankfurt

La Escuela de Fráncfort, 100 años después de la fundación del IfS <i>José Manuel Romero Cuevas</i>	35
La Escuela de Frankfurt: una perspectiva crítica <i>Ágnes Heller</i>	67
La Escuela de Frankfurt <i>Peter Stirk</i>	89
La Escuela de Frankfurt y la filosofía <i>Douglas Kellner</i>	115
El concepto de autonomía en la historia de la Escuela de Frankfurt <i>Brian O'Connor</i>	133
La Escuela de Frankfurt y sus sucesores <i>Jeffrey T. Nealon</i>	151

Autores y conceptos

La controversia sobre el concepto de capitalismo de Estado de Friedrich Pollock <i>Manfred Gangl</i>	171
---	-----

Max Horkheimer y la retirada del marxismo hegeliano <i>Martin Jay</i>	195
Erich Fromm y la tradición intersubjetiva <i>Rainer Funk</i>	225
El lugar de Franz Leopold Neumann en la historia del pensamiento político: un esbozo <i>Alfons Söllner</i>	235
Walter Benjamin y la ética de la violencia <i>Catherine Kellogg</i>	255
Sobre el concepto de historia y la crítica del progreso en las <i>Tesis</i> de Walter Benjamin <i>Leandro Sánchez Marín</i>	281
Transferencia intelectual: la experiencia estadounidense de Theodor W. Adorno <i>Detlev Claussen</i>	305
Herbert Marcuse y la teoría social contemporánea: más allá de la sociedad de consumo <i>Philip Walsh</i>	317
La crítica de Marcuse a la tecnología hoy <i>Andrew Feenberg</i>	347
Leo Löwenthal: el último hombre en pie <i>Christoph Hesse</i>	367
Teoría crítica: Adorno, Marcuse y Angela Davis <i>Arnold L. Farr</i>	393
Alfred Schmidt: sobre la crítica de la naturaleza social <i>Hermann Kocyba</i>	409
La Escuela de Frankfurt y el joven Habermas: huellas de un camino intelectual (1956-1964) <i>Luca Corchia</i>	433
¿Una teoría (a)crítica en las Relaciones Internacionales? Habermas y el problema de la guerra global en clave cosmopolita <i>Luis Felipe Piedrahita Ramírez</i>	457

Axel Honneth y el giro neoidealista en la teoría crítica <i>Michael J. Thompson</i>	483
--	-----

Contextos y debates

1968 en un campo expandido. La Escuela de Frankfurt y el curso desigual de la historia <i>Martin Jay</i>	511
El interés de la Escuela de Frankfurt en Freud y el impacto de <i>Eros y civilización</i> en el movimiento estudiantil <i>Peter-Erwin Jansen</i>	535
¿Adorno y Marcuse en las barricadas? La teoría crítica, el activismo académico y la universidad neoliberal <i>Bradley J. Macdonald y Katherine E. Young</i>	551
Sociedad sin oposición. <i>El hombre unidimensional</i> de Herbert Marcuse y <i>Realismo capitalista</i> de Mark Fisher <i>Nina Power</i>	573
Por un sujeto emancipado: una lectura dialéctica de la subjetividad en Herbert Marcuse y Walter Benjamin <i>Sergio Bedoya Cortés y Germán Aristizábal Jara</i>	583
Harmut Rosa y Achille Mbembe. Dos formas de una crítica a la modernidad <i>Francisco Cortés Rodas</i>	601
¿Qué tiene de crítica una teoría crítica de la justicia? <i>Rainer Forst</i>	619
Más allá de Kant versus Hegel: una estrategia alternativa para fundamentar la normatividad de la crítica <i>Amy Allen</i>	639
Patologías del trabajo <i>Rahel Jaeggi</i>	661

Estética e ideología

La paradoja de la capacidad y el valor de la belleza <i>Christoph Menke</i>	683
Distinción y diferencia: revisando la cuestión del gusto <i>Juliane Rebentisch</i>	701
Arte precario: la posibilidad de pensar la experiencia deficitaria del mundo contemporáneo <i>Sara Fernández Gómez y Carlos Vanegas Zubiría</i>	715
Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad <i>Simón Puerta-Domínguez</i>	733
Mito y reconciliación. Sobre el concepto de mito en la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> <i>Jairo Escobar</i>	751
Industria cultural e ideología. De Adorno y Horkheimer a Eagleton y Žižek <i>Jesús Gallón Montes</i>	771
Ilustración, racionalidad y pensamiento administrado <i>J. Sebastian David Giraldo</i>	785

Feminismo y teoría crítica

La teoría feminista y la Escuela de Frankfurt <i>Wendy Brown</i>	811
Los dos legados del feminismo: una historia de ambivalencia <i>Nancy Fraser</i>	817
¿Por qué cantan las sirenas? Figurando lo femenino en la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> <i>Nancy Love</i>	835
“Adorno avec Sade...” <i>Rebecca Comay</i>	851

Ecología y teoría crítica

Marx y el medio ambiente	
<i>John Bellamy Foster</i>	867
De la ecología política a la teoría crítica, y viceversa	
<i>Omar Dahbour</i>	883
El Antropoceno de Theodor W. Adorno	
<i>Caren Irr</i>	895
Teoría crítica en el Antropoceno: Marcuse, el marxismo y la ecología	
<i>Nick Stevenson</i>	913

Arte precario: la posibilidad de pensar la experiencia deficitaria del mundo contemporáneo¹

Sara Fernández Gómez

Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Carlos Vanegas Zubiría

Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia

Con Adorno hemos atendido algunas dimensiones de la creciente precariedad del arte contemporáneo: la temporal, por el creciente carácter efímero del arte; la comunicativa, porque es cada vez más “comunicación sin comunicación”, o lo contrario de la comunicación; la epistémica, por la dificultad creciente para acceder al contenido de las obras, incluso llegando al hermetismo defendido por Adorno; la normativa (ética y política) por la desconexión funcional del arte autónomo; y, por fin, la social, porque el arte es también un fait social en esta sociedad crecientemente precaria.

– Gerard Vilar, *Precariedad, estética y política*, 2017, p. 71.

Introducción

En su libro *Precariedad, estética y política*, Vilar se pregunta por un problema que no es nuevo para el pensamiento crítico del siglo XX: la precariedad. Y llama la atención sobre la importancia de este concepto en el presente en que vivimos, como si fuera un fantasma que sobrevuela el mundo y la historia.

¹ Este trabajo hace parte de las investigaciones posdoctorales de Sara Fernández Gómez en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y de Carlos Vanegas Zubiría en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma institución.

Parece ser que la precariedad se presenta con el perfil de lo actual, como si fuera el rostro de las condiciones contemporáneas de existencia. De ahí que esta sociedad que han llamado del *riesgo*, de la *seguridad*, o de *control*, introduzca esta categoría a partir de la sospecha de la libertad en la vida privada y pública. De ese modo, partimos de la afirmación de que nos encontramos en un contexto asociado tanto a la precariedad como a la contingencia, es decir, espacios de constante escepticismo e incertidumbre, en donde las experiencias y manifestaciones sensibles emergen como posibilidades y espacios de reflexión crítica.

Un contexto precario que, en último término, conjuga diferentes estratos de tiempo. Así, pasado, presente y futuro, como lo plantea Koselleck (1993) se establecen como un montaje de superposiciones donde las marcas son testimonio fragmentado, marginal, precario e incompleto que crea y recrea en la memoria de los sujetos, de modo apremiante, los acontecimientos de ese contexto precario del cual han emergido. Ese contexto político, social, cultural, histórico y artístico que Villar (2017) denomina “lo precario”, está caracterizado por poner en crisis la memoria colectiva, por evidenciar su cercanía al fracaso. Es justo allí, en la perturbación de la memoria y la experiencia de la historia, que los objetos emergen con una carga polivalente. Posibilidades dislocadas y oscuras, que terminan siendo gestos de conocimiento alternativo y, por ende, espacios de contra-memorias, pues el uso de materiales precarios en un contexto precario no es más que la posibilidad de producir arte político en el presente, pues “no hay existencia humana fuera de lo que los griegos denominaban *ethos* o las normas, principios y valores que regulan explícita o implícitamente nuestras actividades económicas, familiares, políticas o de entretenimiento” (Vilar, 2017, p. 111).

Quizá la precariedad determina nuestra vida cotidiana como algo vulnerable, en tanto está sometida a un régimen que desestabiliza a los individuos a partir de la fractura de sus relaciones sociales. La vulnerabilidad de nuestra vida actual aparece con angustia, producto de esa especie de olvido o de inmovilidad de nuestra propia condición. Estamos sugiriendo que la precariedad ha determinado largamente nuestra existencia, y que se presenta como un empobrecimiento de todas nuestras relaciones, pues uno de sus rostros es el control y el sometimiento de la vida. De ahí que su régimen configure una vida invivible (Butler, 2004; Butler & Worms, 2023) maquillada en la autonomía y la libertad de elección, el terreno de una existencia cotidiana donde está en el aire la posibilidad de que

nuestras vidas están en las manos de otro, o de no tener otra posibilidad que la de vivir desde el control y la regulación en la que las garantías y las libertades están enmascaradas: una sospecha que revela el síntoma de una angustia, de la precariedad que nos ofrece con la imagen de la garantía y la satisfacción del deseo, un mundo de incertidumbres (Vilar, 2017).

Lo anterior nos lleva a afirmar que, en un contexto precario, lo intempestivo de la experiencia del tiempo y de la memoria conduzca, como planteaba Benjamin, a exponer el infierno moderno de lo novísimo, así, “bajo la novedad, las transformaciones históricas, el cambio y el aparente progreso encontramos una eternidad infernal, atávica e irredimible” (Vilar, 2017, p. 45). ¿Cómo entonces configurar un conocimiento posible si todo está deformado por la precariedad y la inmediatez? Desde esta perspectiva, las miradas más críticas de nuestro tiempo se han empeñado en señalar a la precariedad como un proceso histórico de reducción y desposesión de la diversidad de la vida social, cuyos efectos van desde la reificación y reducción de las relaciones sociales de la vida cotidiana, el extrañamiento del sujeto en su toma de consciencia —o en lo que han llamado procesos de subjetivación y desposesión en los que nuestra praxis está atrofiada—, los signos de desigualdad y poder de la máquina política, la condena a la incertidumbre y la inseguridad que sostiene el simulacro del peligro y el terror, hasta nombrar la precariedad como indigencia y pobreza de la existencia cultural y social. Una perspectiva que se sostiene en los hombros de Benjamin, pues estos efectos perversos de la precariedad como determinación de nuestro ahora, no solo son producto de la barbarie, sino que además únicamente han generado la misma. Quizá, una de las tareas del pensamiento crítico actual sea atender las circunstancias del presente de la cultura, y con ello, asumir la tarea de pensar nuestra existencia precaria (Didi-Huberman, 2020).

De este modo, con Vilar, Benjamin y Foster, detectamos que estamos ante una contemporaneidad precaria, por eso, desde la afirmación de que el arte se refiere a la vida, nos ubicamos ante experiencias plásticas que hablan de la vulnerabilidad de la existencia humana. Artistas que, al ser conscientes del contexto, y claramente comprometidos con la realidad, le apuntan a un futuro que, como señala Vilar, empieza realmente ahora, por eso las tareas que comprometen el tiempo pasado y presente están, ineludiblemente, cargadas de futuro (Vilar, 2017, p. 17).

Experiencias precarias

De esta manera, la reflexión sobre la precariedad implicaría entender el presente cultural como un instante histórico, el *Jetztzeit* benjaminiano del *ahora, del tiempo del ahora* que cumple su deuda con las generaciones pasadas, en el cual nos citamos con los acontecimientos que han estado marcados por la destrucción de la experiencia. Una idea que es compartida por Didi-Huberman, pues la comprensión histórica y el saber tienen una deuda con aquellos fragmentos del pasado que han sido borrados o que se nos han hecho imposibles de imaginar y contar (Didi-Huberman, 2004, p. 17). De ahí que sea una apuesta que entiende que la incertidumbre y el escepticismo actual pueden pensarse y cuestionarse si hacemos cognoscible y visible, críticamente, las imágenes del pasado que la barbarie siempre intenta desaparecer y no reconocer (Benjamin, 1989, p. 177). Ahora bien, la precariedad actual puede ser entendida como un síntoma de nuestra pérdida de la experiencia. Y este vínculo con la experiencia y sus posibilidades históricas para la cultura fue planteado en un texto paradigmático de Benjamin, *Experiencia y pobreza* y en *Infancia e historia* de Agamben, donde se aborda el problema plantado por el autor alemán, desde las condiciones históricas actuales. En el recurrido ensayo, Benjamin (2007) señala:

Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano. Una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica (p. 217).

Este diagnóstico de Benjamin, es tratado por Agamben, para insistir en que las condiciones de vida del siglo XX han privado al hombre de la posibilidad de su biografía. En ese sentido, el pensador italiano considera que

la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia... El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos —divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros— sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia (Agamben, 2015, p. 8).

Tanto en Benjamin, como en la revalorización de Agamben, se señala que los procesos históricos atravesados por la violencia y la destrucción han

expropiado al hombre de su experiencia, lo que implica su dislocación y la consecuente imposibilidad de que esta pueda ser llevada a relato, como insumo de la historia. En ambos pasajes, hay una afinidad sintomática con el diagnóstico de Broch (2009) en *Huguenau o el realismo*: es el siglo XX con sus guerras el momento histórico que quiere sostener “un signo de orden imperecedero” (p. 29), como si aquello que está arriba de la cabeza del hombre fuera algo fijo, estable, estático, y aquello que está envuelto en el revoltijo de experiencias terribles resaltara su carácter frágil, minúsculo, ante la catástrofe. Ante esta precariedad de la monstruosa guerra o de los acontecimientos atroces e insólitos, que no pueden traducirse en experiencia, la realidad del mundo se fractura. Parece ser que siempre nos encontramos en la deriva ante la pérdida. En ella, el cuerpo se siente frente a un abismo y lo invade el vértigo ante su contemplación. Porque la pérdida parece ser un abismo.

De ahí que aún resuene la pregunta por la posibilidad de realizar la historia, de poder traducir nuestras experiencias en relatos que den cuenta de nuestros acontecimientos significativos. Una pregunta que encuentra una suerte de respuesta en aquello que señala Foster al anunciar que la precariedad es característica de los momentos de amnesia y crisis de la memoria. Sin embargo, en medio de esta incapacidad que la precariedad determina, la vida cotidiana del instante, tan rica en eventos, se vuelve insoportable (Agamben, 2015) y, en muchos casos, invivible (Butler, 2017; Butler & Worms, 2023). Desde esta perspectiva, la posibilidad de entender y llevar a representación nuestra experiencia parece paralizarse. Pues si asumimos las correrías del *flâneur* de Baudelaire, los pasajes arriba citados resaltan en su diagnóstico: al recorrer las calles de la ciudad las experiencias que se nos ofrecen son las de una especie de teatralización de lo humano, donde el fárrago del tiempo no es apropiado como experiencia. Donde nuestra mirada, que intenta construir mundo en medio de las calles, solo configura artificios y simulacros que desdibujan la vida social y cultural. Así, la construcción del relato histórico se torna inviable en el contexto de una vida precaria, de esa vida moderna marcada por lo intempestivo del tiempo y lo novísimo de la experiencia.

En retrospectiva, Agamben va a señalar que esta incapacidad actual se debe a un proceso histórico moderno que produjo la reducción de la experiencia a un punto único, en ese punto arquimédico de la aparición cartesiana del *ego*, ente lingüístico que se enuncia a sí mismo. Como si

hubiera una reducción de la diversidad de todo contenido y de toda experiencia en el puro acto del pensar, el sujeto moderno absorbe y condensa la pluralidad de la experiencia en una estructura de conocimiento. En esta modificación histórica, la experiencia queda reducida a aquello “que es posible hacer y nunca llegar a tener”. De ahí la imagen dislocada del sujeto para Agamben: un Don Quijote que *hace* experiencia sin *tenerla* y un Sancho Panza que *tiene* experiencia, pero no la *hace* (Agamben, 2015, p. 24). Este desdoblamiento se asume sustancializado en el sujeto moderno, donde la imaginación es llevada por más allá del margen del conocimiento. Con esto, se logra un desplazamiento de la experiencia para llevarla fuera de las capacidades del hombre: la experiencia será medible, cuantificable, verificable y, en definitiva, reducida a través de instrumentos, dispositivos, o representaciones aglutinantes o marcos de sentido que expulsan todo aquello que no encaje en sus límites disciplinares.

En este horizonte precario, ocurre el cambio de experiencia que llamamos lo irreal. Siguiendo la metodología de la filosofía de la historia, Agamben expone el cambio de significado durante la Modernidad. Y ubica este giro conceptual y cultural en el problema de la imaginación y la fantasía, como se entendía en el mundo clásico: como mediación entre el *mundus sensibilis* y *mundus intelligibilis*, entre el sentido y el intelecto (Agamben, 2015, p. 24). Esta función implicaba que la imaginación era fundamental para la comunicación del conocimiento y el saber, sin menosprecio de sus formas o imágenes que, muchas veces, eran signadas por la naturaleza del sueño. Sin embargo, la modificación que ya hemos señalado implicó que la ciencia moderna expulsara el espectro imaginativo de esa unión entre lo subjetivo y lo objetivo, que era “asumida en el nuevo sujeto de conocimiento” (Agamben, 2015, p. 26). De ahí que, al ser transformada la imaginación al ámbito de lo irreal, de la alienación mental, del mundo mágico y mítico, el nuevo *ego* excluye y expropia a la fantasía y a la imaginación del ámbito de la experiencia.

Lo que señalamos en esta crítica de Agamben, es que la razón autónoma, liberada de toda experiencia, al ser un ente expresivo y autosuficiente, ha deliberado y vinculado a la imaginación con lo irracional, con lo irreal como catástrofe, como guerra, y como violencia que termina por reducir y eliminar la diversidad social. La consecuencia de esta configuración moderna es que se produce el enmudecimiento de la palabra y la escritura, por tanto, toda experiencia está atravesada por esta dislocación entre lo racional y lo

irracional, que produce uno de los rostros de la precariedad: nuestra relación con las cosas se hace indiferente. En otra asombrosa coincidencia, Broch entiende este proceso de indiferencia y catástrofe como una dislocación de la cultura. Tanto Agamben como Broch interpretan que la dislocación del sujeto, basada en la propia autonomía de esa unidad sospechosa de conocimiento, está proyectada en la estructura de su mundo (Broch, 2009, p. 394).

Así lo diagnostica Broch a lo largo de su novela *Huguenau o el realismo*. Esta indiferencia, este aislamiento, ha producido una “vida aislada, separada del mundo, moviéndose a límites cada vez más lejanos y cada vez más anhelados” (Broch, 2009, p. 416); o cuando sentencia que nuestra generación, la atravesada por las guerras, y los distintos tipos de violencia que hacen a la vida social deficitaria, es una “generación desprovista de toda relación” tanto con lo antiguo como con lo nuevo. Una socialidad carente, en tanto se ha instrumentalizado nuestras relaciones hasta alcanzar la “indiferencia ante el dolor ajeno, indiferencia que raya con la locura. Es un total desprendimiento de los valores que proporciona legitimación ética e histórica a la cruel indiferencia a que se halla expuesto todo lo humano” (Broch, 2009, p. 218). De igual manera, puede apreciarse la pérdida de la experiencia en la obra de Robert Musil, *El hombre sin atributos* (2021), en la que se plantea la despersonalización de toda experiencia que pueda narrarse. Ejemplo de esto ocurre también en el libro de Beckett *El innumerable* (2012), en el cual el personaje principal no posee cuerpo, ya sea por la pérdida íntima de la conciencia de este, o porque el quehacer literario del dublinés debía tender hacia la eliminación de toda relación corporal que pretendiera vínculos con el mundo. No sobra mencionar la contundente obra de Kafka, *La metamorfosis* (2011), y el exilio interior caracterizado por la más radical incomunicabilidad.

Si pensamos en estas breves referencias de la literatura, entendemos que el ensimismamiento del individuo moderno, sustentado en la insignificante teología personal de la autosuficiencia, libere y haga visible fuerzas irracionales y violentas de la cultura, donde ya no nos es posible o estamos en la incapacidad de configurar relatos y juicios significativos sobre los acontecimientos históricos, porque los diferentes lazos que configuran la socialidad han sido disueltos, en algunos casos, o se han esfumado, en otros. Es por ello por lo que el hombre moderno que impone su enunciación, al distanciarse del mundo para nombrarlo, es un hombre excluido en sí mismo,

carente en su determinación y en su desdoblamiento, y en este proceso histórico revela la condición histórica de su experiencia como precariedad. Un hombre que, al dislocar su relación con el pasado, ha perdido la posibilidad de configurar una consciencia histórica crítica frente a las barbaridades del presente, como lo señalaba Benjamin.

Los efectos históricos de este proceso han sido ampliamente estudiados y cuestionados durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI. Podemos señalar, aquí, las derivas de los marcos de sentido y de las representaciones fijas que han privilegiado su versión sobre lo real: una cultura de mercancías y fantasmagorías que desfiguran la potencia de la vida en socialidad; las representaciones hipertrofiadas y artificiales del humanitarismo y la clasificación de los miembros de la sociedad; la guerra como una filosofía de la pobreza que destruye la posibilidad de la transmisión y la apropiación de nuestras experiencias históricas, al imponer experiencias manipuladas, guiadas, sistematizadas en *slogans* y simulaciones de nuestras relaciones sociales (Adorno, 2005); o el modo en que “ha sido expropiada la experiencia, una experiencia manipulada y guiada como en un laberinto para ratas, cuando la única experiencia posible es horror o mentira” (Agamben, 2015, p. 12). Igual ocurre en los efectos modernos que han convertido la ciudad en un espacio jerarquizado, bajo etiquetas que promueven comunidades estereotipadas cuyo comportamiento está circunscrito a la planificación y organización racionalizada de sus espacios y realizaciones culturales.

En este recuento, hemos señalado que la imaginación y la fantasía son expulsadas del ámbito del conocimiento, generando un desdoblamiento y fractura inherente al propio sujeto. De ahí que la imaginación, como correlato de la experiencia, sea considerada como sombra, como un *phantasma*, como un genio maligno. En definitiva, la imaginación sería algo alucinatorio, el sueño o la pesadilla de algo amenazante en tanto lugar oscuro al que la razón autónoma no desea acceder y debe expulsar de su propia condición. Este desdoblamiento implicó que la articulación *imaginación-deseo* mostrara el proceso de reducción de la experiencia: que toda experiencia vinculada a la imaginación y a la fantasía, entendida como un estado crepuscular para la razón científica, sea expulsada o excluida de la experiencia del conocimiento, que sí es entendida como la real. En este proceso, se pierde esa capacidad mediadora, traductora, de la imaginación como fuente de nuestra dimensión simbólica y expresiva, tan esencial para la configuración de socialidad y para fracturar sus límites y fronteras.

Ahora bien, sabemos que, en los modos creativos e imaginativos de la experiencia sensible, en los procesos del arte y la reflexión, siempre hay gestos y estrategias de ruptura y fractura de los límites que permiten manifestar el desbordamiento de la cultura. ¿Acaso ante la pérdida no hay una especie de sed que podemos llamar deseo? Ante aquello que se ha transfigurado en fantasma, ¿acaso no nos desbordamos porque ese rastro nos viene, como aquella ráfaga de viento que Benjamin vio en el *Angelus Novus*? (Benjamin, 2010). En medio de los límites la fuerza de la pérdida se encarna y hace mover críticamente, luego de que el dolor nos haya inmovilizado. Es este dolor ante cualquier pérdida el que, señalan algunos, hace mover al mundo (Adorno, 2006). Y en este desbordamiento de fronteras, de muros interpuestos, aparece el gesto heterogéneo de toda creación. Muchos otros llaman a esto la potencia del montaje (Benjamin, 2005). En el dolor, plantamos una queja, un lamento ante de las condiciones que matan. Actuar o crear es una especie de sed que reclama contra la ley de las cosas. No estamos apacibles, no hay tranquilidad. Al contrario, el montaje de la queja, con sus gestos e imágenes da forma sensible a los conflictos que emergen en el duelo.

Agamben entiende que la experiencia es ese instante que debemos traducir en historia, es ese *aquí y ahora* de Benjamin cuya dignidad debe ser puesta en obra como crítica de la propia historicidad de la cultura (Agamben, 2015, pp. 132-133). Este instante creativo y polarizante puede entenderse como el *tò nyn (vñv)* que marca y representa un signo de pertenencia al amplio campo de batalla que es la cultura. Este *aquí y ahora* implicaría una tensión con la propia destrucción y la supuesta estabilidad de la subjetividad moderna. De ahí que la imaginación sea cifra de la experiencia, esto es un momento constitutivo para pensar el presente y los flujos temporales en la cultura. Imaginación como fantasma, en términos de Agamben, sería ese deseo que impulsa a cuestionar la reducción hecha por las coordenadas de lo real, como esa capacidad que se encarna para mostrar su disconformidad ante su propia exclusión en las representaciones de la cultura. Su exclusión aparece, por ejemplo, en el arte, como síntoma de malestar que late en las crisis culturales. Freud señaló este vínculo con el deseo, que aquí entendemos como la capacidad de poder nombrar críticamente el acontecimiento y traducirlo en historia:

Nace la tendencia a segregarse del yo todo lo que pueda devenir fuente de un tal displacer, a arrojarlo hacia afuera, a formar un puro yo-placer, al que se

contrapone un ahí-afuera ajeno, amenazador. Es imposible que la experiencia deje de rectificar los límites de este primitivo yo-placer (Freud, 1992, p. 68).

Consideramos que todo lo anterior se vincula, en buena medida, a la inquietud de Benjamin sobre la incapacidad contemporánea por construir relatos y narrar la propia historia. Así, se exagera la ruptura con el pasado, marcada no solo por la obsesión con lo nuevo, sino además desencadenada por la pobreza de experiencias asociadas a lo narrable. Así, precariedad y crisis de la consciencia temporal, nos llevan a una especie de barbarie que implica “comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco mirando siempre hacia adelante” (Benjamin, 2007, p. 218). De este modo, la modernidad nos ha catapultado a un estatuto civilizatorio donde la autonomía termina borrando los mecanismos de la transmisión y la herencia. Una amnesia donde las huellas de una memoria precaria intentan asirse de fragmentos mínimos y soportes, que al igual que el contexto, son precarios.

Así, la precariedad de la experiencia y la dislocación de las relaciones con el pasado, nos abocan ante una pobreza de lo sucedido, del pasado, de lo susceptible a ser narrado y por tanto recordado y recreado en función del presente. Una precariedad que limita a los sujetos a planos mínimos de comunicación, que mutila la posibilidad de asociarse a producciones de sentido con una larga duración. Por eso, la de Benjamin es una denuncia a la imposibilidad del mundo actual, precario, fragmentado, fisurado, de tejer experiencias, transmitir la memoria y narrar la historia.

¿Qué fue de todo eso? ¿Dónde podemos encontrar a alguien que sepa aún relatar bien algo? ¿Dónde hay moribundos que digan frases que pasen de generación en generación, al modo de un anillo? ¿Quién se acuerda ahora de un refrán? ¿Y quién intentará despachar a la juventud apelando así a su experiencia? (Benjamin, 2007, p. 218).

Precariedad y estética

Retomando a Agamben, el autor italiano traduce la posibilidad del síntoma imaginativo como crisis de la experiencia, para nombrar que esta *Hedoné* (*Ἠδονή*), este anhelo o deseo crítico, implicaría una modificación de la estructura temporal de la historia. Son estos malestares lo que muestran las posibilidades de reajustar las formas narrativas en las que representemos las crisis de nuestra experiencia. El arte, entonces, parece ser un modo cultural

en que se presenta una posibilidad crítica que ilumina las fracturas de la experiencia a través de su disposición sintomática, la cual apela al análisis crítico sobre el empobrecimiento de la experiencia. La crisis de experiencia, entonces, para Agamben, tienen una apertura en los procesos del arte y el pensamiento.

Por ejemplo, ante la fascinación moderna de la novedad, el arte nos revela la paradoja de esta experiencia cultural como una crisis caracterizada por la visión acumulativa, aditiva y lineal, que homogeneiza el teatro de las circunstancias humanas. En otros términos, los procesos del arte cuestionan las experiencias acumulativas e introducen fracturas en los órdenes discursivos de historias que sostienen una versión de lo real, o como Benjamin señaló, pueden dislocar esas imágenes eternas del pasado, su *ἔπος*, y apostar por un momento constructivo, dialéctico, con las experiencias pasadas y presentes. Con ello, el arte ha asumido el reto de iluminar y dislocar estructuras temporales del pasado, para modularlas como un espacio simbólico de experiencia que puede revalorizarse desde nuestras condiciones actuales (Benjamin, 1989, p. 118).

Con esta perspectiva estamos insinuando que los procesos del arte y el pensamiento pueden transformar la expropiación de la experiencia como supervivencia, en tanto es posibilidad de comprensión de nuestra precariedad como condición, para asumir de nuevo las potencias y rupturas de la imaginación y la exuberancia de nuestras insólitas relaciones sociales (Baudelaire, 1995, p. 56) como objeto, ahora sí, de experiencia histórica. Es por eso que para Vilar (2017) y Foster (2011) la precariedad es una condición ineludible del arte, especialmente del más reciente, en la medida en que arte y realidad son categorías inseparables; experiencias plásticas donde el pasado, precario, llama de modo apremiante. Por eso, si partimos de la consideración del arte como huella, este se configura como espacio de experiencia de memorias materializadas que nos posibilitan alternativas de una perspectiva crítica sobre el presente y el futuro. Era quizá ese el sentido en el que Mannheim (1957) consideraba a los artistas como intelectuales situados. Sujetos que desde su contexto pensaban su época y lo expresaban en sus obras.

Y si los vínculos entre arte e historia no son algo nuevo, el panorama de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, ha generado una necesaria transformación, marcada por el distanciamiento de la autonomía

estética planteada por Adorno, criticada por su falta de compromiso, hermetismo, exceso de contemplación y sin conexión con las prácticas reales de transformación política del mundo, hacia una mayor presencia del contexto de emergencia de las obras. Sí, las ideas de ubicación cultural de Marta Traba (2009) y el “desde aquí” de Gerardo Mosquera (2008), cobran relevancia en un arte que ahora establece una relación más sólida con el pasado y el presente. Un arte que, al ser considerado una huella de memoria, una manifestación del tiempo reactualiza, resignifica y reinterpreta los acontecimientos, al tiempo que nos propone una visión crítica de lo que ha sucedido.

Estamos ante un arte precario, que nos habla, desde los fragmentos, de la fragilidad de lo humano. En ese sentido, el artista pasa a ser considerado como un sujeto que revela los automatismos, las rutinas, las paradojas y las banalizaciones de la mirada y las experiencias. Un arte que no pretende imitar la realidad visible, sino presentar indicios que nos ponen frente a situaciones en las que la historia debe ser cuestionada y repensada. Obras de arte que introducen lo discontinuo en el discurso a partir del montaje de tiempos heterogéneos, así, se hace necesario desentrañar los mensajes subrepticios presentes en las manifestaciones plásticas, para experimentar, como propone Vilar, una producción que, en tanto se refiere a la vida, nos ubica ante la vulnerabilidad de nuestra propia existencia y experiencia del mundo. Un arte precario producto de una sociedad de la misma índole que termina catapultando una *desartización* del campo que permite la *artización* de los objetos. Para Vilar (2017) la desartización no es más que una “pérdida de las cualidades artísticas tradicionales o familiares que evidencian las obras de arte en las prácticas artísticas contemporáneas” (p. 75).

En este contexto, la precariedad como categoría estética establece una relación inquebrantable entre ella y el mundo capitalista occidental. Pero, contrario a la hegemonía del modo de vida moderno, se posiciona como un discurso contrahegemónico y contracultural que desafía las formas tradicionales de entender los acontecimientos. Que desplaza el presentismo reinante con un arte que hace uso de las ruinas y fragmentos de un contexto precario y frágil donde lo humano se despliega en modos de vida vulnerables, es por eso que “muchos artistas con muchos medios distintos están contribuyendo a la comprensión crítica del presente desde una conciencia de este basamento precario” (Vilar, 2017, p. 71). Por eso valdría la pena preguntarse si hay una suerte de aspecto positivo de esta condición de

precarización. Un valor dado por la posibilidad de cuestionar y sospechar del contexto dado, sin que ello implique defender un poder mesiánico del arte.

Así, lo precario como condición histórica, toma presencia en un arte que reacciona a ciertas condiciones políticas, sociales, culturales y económicas, e impulsa posiciones críticas, más no una necesaria resolución, que cuestionen el contexto actual de existencia deficitaria. Y es justo en este punto donde proponemos la inserción de objetos precarios, prosaicos e intrascendentes en el campo del arte. Objetos de soportes y materialidades precarias que nos devuelven a la desartización de Vilar, estrechamente vinculada a las reflexiones de Danto (2002) en *La transfiguración del lugar común*. Nos ubicamos pues en un contexto marcado por una actividad técnica decreciente por parte del artista, que termina implicando una actividad reflexiva profunda por parte del espectador. Así, el arte precario, como señala Foster (2011), es posibilidad de mantener un papel crítico y de resistencia ante la fuerza abrumadora del mercado y del poder, un arte que emerge en un presente complejo, y que nos permite reflexionar sobre lo que implica el contexto en el arte actual. Es decir que no nos referimos a la concepción negativa que Adorno elaboró ante la desartización del campo del arte, el cual asocio a la mercantilización y estetización neutralizadora de las obras. Aquí defendemos la desartización como esa redefinición del arte que se toma como alternativa para pensar, de forma diferente, el contexto actual.

Como consecuencia, las implicaciones de la precariedad del contexto en el arte, contrario a llevarnos a un panorama desolador, nos permiten visitar críticamente los acontecimientos. Así, como plantea Hyussen (1995), tenemos la alternativa de recordar el pasado en función del presente. Organizar lo que nos ha antecedido para ubicarnos en un ahora concreto que marca no solo el qué recordamos, sino además cómo lo narramos. Un arte precario donde los escombros mismos de la existencia son las huellas, los fragmentos dispersos de ese contexto deficitario y de experiencias dislocadas, imposibilitadas. Por ende, y recordando las ideas de espacio de experiencias y horizonte de expectativa de Koselleck (1993, 2001), las obras de arte del contexto precario nos llaman a vivir el presente con intensidad, pero sin un espíritu mesiánico ni redentor. Experiencia y expectativa, que no son más que condiciones que se derivan de la experiencia asociada a las estructuras de la historia, y no categorías ontológicas, son las que nos permiten pensar en la memoria y en la experiencia de un pasado hecho

presente. Tiempos que se superponen en el montaje de tiempos. Obras donde el pasado se hace presente, el presente mismo se potencia críticamente y se configuran las posibilidades de futuro, sin caer, como ya se ha señalado, en la banalización de ser mecenas del dolor de los demás.

Un arte de un contexto precario, que nos habla de la contingencia de la existencia humana. Un arte que nos desplaza de la fe metafísica de la universalidad de lo humano y nos catapulta hacia lo contingente. Por eso, multiplicidad y crisis potencian las posibilidades de explorar la vulnerabilidad propia de la vida contemporánea. Una vulnerabilidad que Vilar (2017) ha denominado, justamente, precariedad, la cual condice a la incertidumbre de vivir en contextos de crisis y violencia. Precariedad que desplaza la experiencia histórica y la reemplaza por la experiencia de ansiedad que ha sido naturalizada por los modos de vida contemporáneos. Ese basamento precario del presente es pues una condición política que se hace palpable en un arte que responde a la vida e impulsa cuestionamientos de la existencia deficitaria de hoy.

Por todo lo anterior, podemos pensar, como sugería Owens (1991), que el arte contemporáneo hace uso de la ruina y lo precario como una estrategia, que contrario a desear indicar significados originarios y definiciones únicas, le apunta a algo otro, dislocado, oculto, oscurecido. Un arte donde la desartización, la desestetización, la desmaterialización y lo efímero, nos hablan estrechamente de la existencia. Un arte frágil como la vida, como la memoria. Un arte que es síntoma y por eso ha desplazado hasta el linde la autonomía de la estética moderna. Manifestaciones, que contrario a permanecer en silencio ante la barbarie, tienen mucho que decir cuando triunfa la sinrazón. Y no estamos defendiendo un arte dominado por la racionalidad instrumental y las intenciones políticas de unos cuantos, sin embargo, sí consideramos que el contexto precario termina por catapultar la aparición de obras que, si bien no nos dicen qué pensar sobre el presente, sí nos proponen pensarlo críticamente.

Conclusiones

Que el contexto precario nos lleve a la imposibilidad de la historia y la experiencia, y eso, a su vez, implique la aparición de un arte de basamento precario, marcado por la desartización del campo y la artización de los objetos prosaicos, implica que, desde los procesos del arte, podríamos

reactualizar la posibilidad de adquirir experiencia y, a su vez, de llevarla o traducirla en historia. Para ello, de la mano de Benjamin, Agamben va a cuestionar igualmente la idea de *progreso* y *novedad* moderna, ampliamente analizada por Koselleck en *Futuro pasado*. La fascinación, la capacidad imaginativa para pensar el mundo, serán modos de crisis que cuestionan la experiencia homogénea, novedosa, del infierno moderno, y asumirá la posibilidad de una experiencia en la que los fantasmas del pasado no cesan de aparecer como estratos de nuestro presente. No solo la novedad moderna puede determinar cualitativamente nuestra experiencia, sino que también es uno de los modos de reducirla y hacerla deficitaria; de ahí que sea fundamental entender la configuración histórica del ámbito del pensamiento y los modos de hacer cognoscible y visible en el *aquí y ahora* los síntomas de nuestra experiencia, pues implica que “todo conocimiento posible... no solo hay que extraerlo de lo que es, sino que también está afectado por la misma deformación y la precariedad de la que intenta salir” (Adorno, 2006, p. 257).

El siglo XX sabe de esto ante la barbarie. Ante la tóxica atmósfera de la Modernidad triunfante, este siglo se moviliza con cólera. Responde a lo que es aparentemente real con lo cotidiano. Afronta el enmascaramiento de la pérdida con el montaje heterogéneo de la vida. Y con ello, un atisbo de incandescencia creadora. Y creemos que estos destellos de los gestos creadores es lo que tenemos entre manos. La modernidad tiene múltiples rostros, pero todos ellos han sido sepultados para hacer de la realidad una experiencia deficitaria. Y con ello, su eslogan: la autonomía. Rostro sospechoso de la reducción radical, de la relación meramente instrumental, de la pérdida de la diversidad. La voz en alto de su homogeneización ha dicho límites y alcances. Y esta apuesta el siglo XX emerge desde una experiencia radicalmente diferente. Llevar los condicionantes de la autonomía moderna al ardor de gestos interpuestos. Incendiar el camino del orden fijo en el deseo creador de simulaciones. Y, por ello, alimentándose de la experiencia reducida, sabe que no busca la suplantación de lo que cuestiona. Al contrario, propone movimientos fragmentarios, degluciones de códigos que han sobrevivido a la violencia, yuxtaposiciones entre campos de pensamiento y sensibilidad que apuntan a los rasgos, a los trazos olvidados para crear una ocasión, un encuentro o una excusa donde se ponga al borde del abismo la experiencia de una vida invivible que se ha nominado como única.

Por ello, este tipo de gestos o estrategias de la creación, precarias, fragmentarias, que cuestionan lo real, se juegan en la realidad misma. No

hay continuidad cierta ni punto de llegada. Al contrario, sus gestos se nutren de las discontinuidades, de acciones operativas que permiten asociaciones y sugerencias de sentido. Trazos, huellas, ruinas, aspectos tangenciales son los que estas obras iluminan. Y con ello, evocan e insinúan indicios de experiencias posibles. Por ello nos dejan caer en el esbozo y lo fugaz de una realidad que no ha sido nombrada, o que ha sido silenciada. Antonio Monegal (1996) dice que esta ocasión de “dejarnos caer” es una situación que da apertura a nuestra interpretación, que no es más que el juego de los rastros y los matices. Es decir, a una ruptura que él llama “momento preñado de sentido” (p. 313). Y creemos que la posibilidad de la reevaluación de lo real, a través de estas experiencias de sentido, es una excusa para la ruptura. Porque toda interpretación es la asunción de nuestra experiencia interior de lo real, que no es más que crear otras posibilidades ante la servidumbre de lo que hemos llamado real. Porque la posibilidad del sueño, que es sugerencia, evocación e invocación, es el acto inmemorial del gesto violento de nuestra propia crisis, de nuestra posibilidad de cribar el mundo.

Referencias

- Adorno, Th. W. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Akal.
- Adorno, Th. W. (2006). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Akal.
- Agamben, G. (2015). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo editora.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos Librería Yerba Cajamurcia.
- Beckett, S. (2012). *El innombrable*. Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2007). *Obras, Libro II, vol. I*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Ediciones desde abajo.
- Broch, H. (2009). *Huguenau o el realismo*. Debolsillo.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London / Nueva York: Verso.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Paidós.

- Butler, J. & Worms, F. (2023). *The Livable and the Unlivable*. Fordham University Press.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear Desobedecer. Lo que nos levanta I*. Abada Editores.
- Foster, H. (2011). Hacia una gramática de la emergencia. *New Left Review*, 68, 93-104.
- Freud, S. (1992). El malestar en la cultura. *Obras Completas XXI*. Amorrortu.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge.
- Kafka, F. (2011). *La metamorfosis*. Alianza Editorial.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Paidós.
- Koselleck, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Paidós.
- Mannheim, K. (1957). *Ensayos de sociología de la cultura*. Aguilar.
- Monegal, A. (1996). La imagen fugaz. El rastro de la visualidad en la escritura. *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*, 2, 309-326.
- Mosquera, G. (2008). Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización. Domínguez, J., Fernández, C. A, Giraldo, E. & Tobón, D. (Eds.). *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes*. La Carreta Editores, Facultad de Artes, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, 111-134.
- Musil, R. (2021). *El hombre sin atributos*. Seix Barral.
- Owens, C. (1991). El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo. *Atlántica: revista de artes y pensamiento*, 1, 32-40.
- Traba, M. (2009). La cultura de la resistencia. *Revista de estudios sociales*, 34, 136-144.
- Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Círculo Rojo Editorial.



Este libro tiene como propósito ser una contribución para el estudio de la teoría crítica en general y para el análisis de la historia de la Escuela de Frankfurt en particular. Todos los trabajos que están contenidos en este volumen hacen parte del amplio marco teórico de la teoría crítica de la sociedad. Muchos siguen las huellas de los fundadores de esta tendencia, otros se presentan como críticos de la misma y unos cuantos más tratan de vincular problemas y contextos de relevancia a los conceptos más destacados que se empezaron a construir hace cien años en Frankfurt.



en negativo
ediciones



**UNIVERSIDAD
LIBRE®**