

EL ARTE EN SU MATERIALIDAD

Mariel Falabella
Adscripta a Teoría de la Comunicación I

“...en realidad los límites entre el arte y lo que no es arte, entre la literatura y la no literatura (...) no han sido trazados por los dioses de una vez por todas”.

M. BAJTIN

El camino eje del trabajo consistirá en atravesar diferentes líneas teóricas en torno a la llamada “Filosofía Crítica de la Cultura” contextualizada en la Europa del siglo veinte. El recorrido debe partir desde la primer década del siglo con Georg Simmel, siguiendo por sus influencias evidentes en el Instituto de Frankfurt (específicamente sobre Walter Benjamin y Adorno) vía las conceptualizaciones de su alumno Lukács, para concluir con la apropiación y reformulación del materialismo cultural a cargo de Raymond Williams en el marco de los Estudios Culturales.

Para esta filosofía negativa el conflicto, sus evidencias concretas en el devenir de comienzos de siglo, es observado como un modo material de relación con las condiciones y con las reglas de juego de la sociedad capitalista. Una filosofía de la tensión, más allá de las diferencias específicas, que se sostiene por la no-resolución de las contradicciones experimentadas en las relaciones sociales y en su propia

materialidad como teoría no resolutive sino abierta al juego de las contradicciones.

Por lo tanto se puede partir teniendo como base a la tensión como realidad entablada entre las producciones culturales y las condiciones materiales de existencia. Esta tensión aparecería como típica a la Modernidad y su operatividad en cuanto a establecer al mismo tiempo prácticas que tiendan a la integración y a la diferenciación.

La repetición como proceso continuo se presenta como condición específica respecto del análisis del arte como mera producción de sentido anclada en lo efímero. Porque pensar a lo efímero del arte como moda es penetrar en la lógica del fragmento. Esta experiencia del producto artístico como parte y, en sí mismo en su propia materialidad, parte de la moda, posibilita la evidente integración mediante su consumo, al mismo tiempo que permite la irrupción con la diferencia.

Tanto Simmel como Walter Benjamin tienen una “aparente” similitud en cuanto a sus raíces intelectuales basadas en la filosofía kantiana y el misticismo, ambos pensamientos que consideran la totalidad del ser.

Además, es en su conjunto la Teoría Crítica, en su rechazo a los sistemas

filosóficos cerrados, quien entabla una especie de diálogo crítico respecto a otros filósofos y tradiciones filosóficas. Siendo de esta forma la totalidad uno de los conceptos centrales de esta "escuela" que rescata el análisis de las interrelaciones históricas entre pasado-presente-futuro. El Instituto de Frankfurt, específicamente Adorno y Benjamin, realizan una crítica que, por sus características formales, es a su vez parte de su efecto total, porque "su modo de razonar raramente era inductivo o deductivo, reflejo de su insistencia en que cada frase, para ser plenamente comprendida, debe ser mediada por la totalidad del ensayo"¹. De esta manera, su propia teoría sobre estética responde por sí misma, como materialidad, a la concepción de la obra de arte, es decir a la valorización del fragmento en la totalidad.

En el caso de las obras específicas de Benjamin, en cada frase, tal como el fragmento, y acercándose a la resonancia por efecto de la multiplicidad de niveles, se observa su interés en la totalidad de la mística de la Cábala². Porque para Benjamin, una realidad múltiple aflora del fragmento, frase que contiene múltiples niveles de significación (una especie de Aleph que abarca la totalidad del fragmento). Es en este sentido que Benjamin plantea un particular interés por la expresión separándose, de esta manera, de la jerga específica de la filosofía tradicional y la propia Teoría Crítica.

Simmel³ por su parte ya había aportado la necesidad de un análisis conjunto entre fragmento y totalidad.

Considera que la totalidad del ser no puede ser abarcada ni actuar salvo a través de los fragmentos de la realidad. Sería entonces tarea del filósofo aventurero producir una totalidad basándose en los fragmentos de objetividad, de manera que pueda construir así una amplificación del procedimiento; es decir, que a través de la tradición conservada en un fragmento (relación con la *ur-form* benjaminiana que conduce al mito) el cientista crea su relato. En esto radicaría la base de su filosofía como aventura.

Sin embargo, esta carga tradicional del fragmento no logra contener ni siquiera un atisbo de la totalidad del ser. Por lo tanto, considera necesaria la interacción de dos tentativas (opuestas entre sí) interesadas por captar la totalidad del ser: la mística y Kant⁴.

Por una parte considera que existe un lazo eterno entre religión y filosofía⁵ (presente dentro de las constelaciones de Benjamin), ya que también una actitud filosófica implicaría desarrollar una actitud relacional del espíritu individual con la totalidad del mundo. Si bien piensa que esto aparece como paradójico, adquiere una justificación metafísica puesto que "se presenta como giro intelectual de aquel sentimiento suscitado en nosotros de llegar al fondo del universo cuando descendemos al fondo de la propia alma, sentimiento que parece surgir en todas las épocas en que vibró más profundamente la vida humana"⁶.

Por el otro lado, el objeto de Kant,

como Simmel especifica, radica en la existencia en cuanto la misma es ciencia. De esta manera ingresa la totalidad del mundo para poder ser así cuestionada. Por lo tanto, sería lo opuesto a considerar a la existencia en sí como totalidad.

La realidad es sólo contenido de la ciencia. El mundo es realidad como contenido científico, de lo contrario no es realidad. En este punto, tanto Benjamin como Adorno coinciden al considerar al arte como "una forma de conocimiento científico"⁷. Pero el distanciamiento entre ellos, sobre la base común de la expresión como experiencia estética, vendrá a raíz de la elección de diferentes métodos de análisis. Adorno (siguiendo la línea de investigación de Schöenberg que lo lleva a Marx) concibe la unidad arte-ciencia, mientras que Benjamin (adhiriendo a la metodología surrealista y a la Cábala judía) fusiona arte-filosofía. En un primer momento se podría decir que, con la expresión verdad=ciencia+estética, que se desprende de sus visiones, evidencian el dualismo moderno del pensar burgués: la verdad que se opone a la ilusión.

Simmel reflexiona respecto a la dificultad de poder alejarse del pensamiento dualista forma/contenido que penetra la entonces actual concepción del mundo. El mundo como contenido, incomprensible en su totalidad, debe pasar a través de distintas formas, una multiplicidad de formas tales como la ciencia, el arte, la religión, cada cual con sus principios

y su sentido de totalidad de acuerdo a sus contenidos. La comprensión del mundo se lograría entonces, según su criterio, gracias a su "perfeccionamiento en multiplicidad de formas, cada una de las cuales obtiene en principio la totalidad de la existencia para su contenido"⁸.

Estas grandes formas construyen un "mundo íntegro de la totalidad de los contenidos"⁹ en medio del azar, es decir de las transformaciones, adaptaciones, evoluciones y retrocesos que gobiernan lo imperfectible como imagen de la historia. No existe la absoluta perfección en ninguna de las formas incluso en el pensamiento científico. Porque son formaciones históricas (urphänomene) que no recogen la totalidad.

Desde esta visión, evidentemente en contradicción con la kantiana, Simmel desliza un ejemplo sobre el accionar específico del arte: "No poseemos un arte absoluto, sino tan sólo aquellas artes dadas por la época de cultura, medios de arte y estilos. Y puesto que hoy son diferentes a las que fueron ayer y serán mañana, consiguen tan sólo determinados contenidos artísticos, mientras otros no encuentran acogida en las formas artísticas actuales disponibles, aún cuando en principio podrían transformarse en contenido del arte"¹⁰.

Son formas activas sólo en las particularidades y en los límites, pudiendo adquirir su "posición espiritual momentánea"¹¹ de acuerdo a una "serie de valores"¹². Arriba Simmel a esta conclusión, sólo posible basándose en

el pensamiento kantiano (como el propio autor reconoce), abordando una postura que discrepa en cuanto al concepto de hombre como ser histórico-evolutivo.

Otro punto de similitud gira en torno al concepto de experiencia como objetivación de las condiciones materiales. La novedad en el análisis se halla en la confluencia de experiencia estética y materialismo dialéctico, diferenciándose del marxismo ortodoxo no hegeliano, opuesto al arte por considerarlo sólo falsa conciencia. Se puede relacionar con la conceptualización de Benjamin y Adorno respecto a la "experiencia estética", en tanto conocimiento materialista y dialéctico¹³ donde se halla la integración sujeto-objeto; y la *Erfahrung* benjaminiana, la experiencia con sustento en la tradición, que es abolida debido a la crisis cultural de la sociedad moderna contemplada por el Instituto.

La experiencia de la aventura

La aventura implica "una extrañeza, una alteridad, un estar-al-margen"¹⁴, por lo cual no encaja en la contigüidad de fragmentos de la vida como un todo; la aventura sería entonces "algo arrancado"¹⁵ del contexto de la vida, de ese fluir homogéneo de la existencia.

Una operación de síntesis de opuestos, de contrastes, pero nunca resuelta puesto que la aventura se relaciona de raíz con lo incierto. "...la aventura es una forma de vida que

puede realizarse en una gran variedad de contenidos vitales"¹⁶.

Experiencia. La aventura "constituye una forma de experimentar"¹⁷. El contenido en sí mismo no la conforma sino sólo cuando existe alguna "tensión del instinto vital"¹⁸. La intensidad de experimentar la vida. La aventura se alía al sentir de la juventud y al romanticismo, en su deseo irrefrenable por una individualidad con relación a la libertad individual, para expresar su inmediatez, su exceso que a su vez es propio a la Modernidad que la constituye aquí y ahora.

Sin embargo, estas características propias a la forma aventura (en su rasgo más general) no imposibilitan que se presente en cualquier "vivencia humana"¹⁹; en cualquiera de los contenidos de la vida estas "formas entremezcladas"²⁰ generan su condición de todo homogéneo porque, en definitiva, "toda vivencia lleva en realidad una sombra de lo que condensado y con perfiles claros constituye la aventura"²¹. Es decir que, por ejemplo: "...en todas partes late la forma artística"²².

Pero sólo cuando esta forma artística deja atrás su condición de fragmento aventurero, y se materializa en el contexto de la vida, logra convertirse en "esas formas puras que designa el lenguaje" "... cuando la forma estética ha reducido su contenido a algo secundario, sobre lo que ella vive su vida independiente, se convierte en <arte>"²³.

Porque, resumiendo, para Simmel las cosas singulares se presentan sólo

a través de la experiencia, es decir “por medio de una cooperación de la receptividad sensorial con el intelecto formador”²⁴. Si se desanda el camino se puede encontrar aquí la visión de Kant.

Es respecto a la percepción del mundo a través de la razón, puesto que si el conocimiento humano comprende la suma de la razón con las percepciones, se percibe a su vez su dualismo racionalista y empirista²⁵.

Simmel considera que existen relaciones particulares entre la mística y el proceder filosófico kantiano (actitud también contemplada por Benjamin²⁶). En un punto está el mundo del contenido, pero sólo la sustancia del ser no la forma, la individualidad, por lo tanto pierde la realidad. En oposición al pensamiento de la mística, el eje kantiano pasa por el concepto de forma.

Se está en presencia entonces, de dos maneras de considerar la totalidad del mundo: sólo sustancia o forma sin contenido. Entonces es a través de la experiencia como Simmel materializa los sentidos, y es en ella donde, como pauta material, pueden observarse las condiciones objetivas. Porque para Simmel “el pensar filosófico objetiva lo personal y personaliza lo objetivo”²⁷. Por lo tanto, parafraseando al autor, la “personalidad” de los artistas no es el “contenido” de sus producciones (y en ellas sus “afirmaciones”); no obstante, esta “personalidad” se expresa en distintos productos culturales más allá de cuáles sean las realidades objetivas que dan cuenta de estas “afirmacio-

nes”; una imagen-mundo personal con un lenguaje imagen-mundo de acuerdo a la totalidad perceptiva de un hombre particular.

Momento clave: La filosofía frente a las oposiciones. Solución posible: Transformación en unidad de la multiplicidad.

“Es pues la unificación del mundo la acción propiamente filosófica; en ella se expresa la respuesta del alma o la impresión de la existencia total. Pero cuando esta existencia total toca al alma e intenta penetrar en ella, debe el alma darle su propia forma, tratar de recoger la multiplicidad de sus contenidos en un concepto, en un significado, en un valor”²⁸.

Para Simmel las universalidades filosóficas no responden a los requerimientos de lo singular. Las estructuras de las universalidades metafísicas “no son válidas para las singularidades aún cuando se presenten como su universalidad”²⁹. Porque ni el subjetivismo ni el objetivismo resuelven la problemática del sujeto y del objeto al colocarse en posiciones enfrentadas y negándose recíprocamente. Una parte desaparece o es disminuida por la otra.

Sin embargo, en la unidad del ser³⁰ la relación sujeto-objeto (que implica el conocimiento) posee un mismo contenido, más allá de la oposición, que se muestra tanto en la forma de sujeto y en la forma de objeto. Se evidencia, entonces, la existencia de una unidad pero con una esencia separatista a la vez, puesto que los contenidos “tienen realidad y cons-

truyen la unidad de lo espiritual objetivo"³¹.

Arte como mercancía.
Sus condiciones de emergencia

Con la sociedad del cinquecento y sus aspiraciones de trascendencia³² se instaura un patrón, asociado al gusto selecto y discriminador, respecto a lo que debe ser arte. Por lo tanto, el arte del Renacimiento es un arte del ascenso burgués.

La burguesía no se limita ahora sólo al "cálculo" ya que, de acuerdo a sus intereses y necesidades, lo que antes podría haber sido "superfluo" (en manos de la nobleza) adquiere un nuevo sentido: es el lujo noble. Un tiempo no ya como valor a economizar sino como ocio y con él las necesidades ahora también estéticas.

Según Simmel, existe una relación causal con la economía monetaria, porque es ella quien "introduce por primera vez en el mundo la idea del cálculo numérico exacto" y "una interpretación matemática exacta de la naturaleza no es sino la réplica teórica de la economía monetaria"³³. La representación del mundo es un problema de cálculo³⁴.

El sentimiento estético y personal puede ser pensado como producto de la diferenciación realizada por los hombres en el marco de la ciudad. Es en esta etapa cuando se asientan los supuestos sociales necesarios sobre los cuales la capacidad de goce estético

como sentimiento es determinante de la diferencia.

Ilusión de igualdad

Existe una marca social y cultural en la historia desde la Edad Media hacia la Modernidad, y radica en las nuevas fuerzas de la economía monetaria del Renacimiento específicamente italiano. Dentro de estas nuevas fuerzas surge una burguesía "liberal" cuya base de apoyo es el dinero. Las relaciones giran en torno a la luz del mercado, por lo cual es típico del "proceso económico del dinero el someter a su propio ritmo todos los contenidos de la vida" según palabras de Georg Simmel³⁵. Es decir, que a la sombra del mercado todas las relaciones se objetivan, incluso las relaciones interpersonales.

Simmel hablaría de una, de por sí, propia influencia del dinero y además, del efecto psicológico creado por el dinero mismo como soporte de su extraordinariedad. El propio capital habla de sí mismo agregándose valor, siendo a través de esta forma la manera por la cual logra despertar la admiración.

El dinero y el tiempo actúan como instrumento del poderío burgués en cuanto al tiempo como valor y el dinero como posibilitador de cambios transformadores. Ambos conceptos implican el movimiento. El ritmo de la vida en la urbe renacentista se acelera dando paso a la moda, a lo efímero como sensación constante en cuanto persistencia de las cosas.

“Para expresar el carácter absolutamente dinámico de este mundo no hay símbolo más claro que el del dinero... cuando éste no se mueve deja de ser el dinero en el sentido propio de la palabra... la función del dinero es facilitar el movimiento”³⁶.

Como escribió Benjamin: “No hay documento de la civilización que al mismo tiempo no sea un documento de la barbarie”³⁷. No hay arte que no responda, de una u otra manera, a sus condicionamientos sociales.

Existen líneas generales sobre estética que son compartidas por Adorno y Benjamin y la Escuela de Frankfurt: la cultura es parte de la sociedad, no mera expresión en tanto ilusión, ni tampoco un ámbito superior del hombre. Es decir que tanto la creación artística como la contemplación subjetiva se hallan condicionadas socialmente. Es una crítica estética con características propias, diferenciándose de la estética tradicional y del marxismo ortodoxo, puesto que los fenómenos culturales no son un mero reflejo ideológico de intereses clasistas; el arte no es simplemente falsa conciencia.

En la sociedad moderna de principios de siglo son evidenciados cambios respecto a la recepción del arte, mientras que a su vez estos pensadores intentan comprender un nuevo fenómeno denominado “cultura de masas”. En términos de Marcuse el Instituto observa a la cultura de masas como “cultura afirmativa”, es decir una cultura privada de toda capacidad de contestación; no obstante, el arte en sí es considerado como una forma

de protesta ya que, como creación en relación con lo social, debe mostrar las contradicciones sociales imperantes. En esta fuerza inmanente de reclamo se encontraría el elemento negativo en el arte, lo cual implica aunarse a la esfera estética, la esfera política.

De la supuesta igualdad entre los hombres (el hombre como ser genérico) emana la afirmación de la libertad.

“El tema artístico era en un sentido tanto social como individual. Las obras de arte expresaban así tendencias sociales objetivas no previstas por sus creadores. La supuesta libertad del artista era en algunos aspectos ilusoria”³⁸.

Salto a la individualidad de la libertad debido a la tensión acumulada por obra de la distinción³⁹, la cual estalla en el siglo XVIII con los ideales propugnados por la Revolución Francesa: aparece como un absoluto la libertad personal; la libertad individual frente a la opresión de las diferentes instituciones (feudalismo, poder eclesiástico, estructura gremial) ingresa con el afán de erradicar las ataduras materiales y espirituales.

Bajo el alto ideal de la libertad del individuo subyace el pensamiento de evolución hacia la racionalidad natural (relación con la filosofía kantiana). Porque el individualismo al que se aspira, según Simmel, tiene como sustento “la igualdad natural de todos los individuos”, es decir que aquellas ataduras sólo producían meras desigualdades artificiales.

El pensamiento del siglo XVIII se relaciona con el concepto de naturale-

za ya que "... en cada persona individual vive, en tanto que su rasgo más esencial, aquel hombre genérico" porque "la humanidad (...) vive tanto en él como en cualquier otro..." Este pensamiento "revolucionario" exalta lo general "sin reconocer el derecho a configuraciones específicas de esto general; por la cual el 'derecho natural' descansa sobre la ficción de individuos aislados e iguales"⁴⁰.

Frente al dilema que le plantea a Benjamin su estructura de pensamiento como "mirada de medusa", que radica en la combinación de marxismo, filosofía kantiana y experiencia mística entendida por él como experiencia filosófica, su clave estaría en el poder de la "refuncionalización"⁴¹, puesto que así materializa el idealismo y convierte en profana a la iluminación religiosa.

Habría que destacar ciertas conceptualizaciones específicas de Lukács⁴², en tanto nexo entre las ideas de Simmel y la posterior recuperación por parte del Institut.

Fetichismo. Extrañar al ser humano de sus producciones; los objetos se vuelven opacos a la realidad de las relaciones sociales. El arte fetichizado, un objeto opaco más, en tanto oscurecimiento de sus condiciones materiales de formación y existencia. Y es, a su vez, el arte fetiche un arte que prima gracias al cambio continuo. La moda, una aventura de forma estética, posee como pauta general a la imitación. Si Simmel considera que "la moda es un producto de la división de clases"⁴³ también se podría pensar al

arte en general como moda puesto que ésta respondería a las motivaciones sociales.

Para este filósofo, el fenómeno debe ser interpretado a la luz de dos factores, que en realidad operarían como uno: diferenciador e integrador. Porque en la moda necesariamente confluyen, no sin tensión, dos necesidades del orden de lo social: la cohesión y la diferenciación. Cohesión interclase, hacia el interior de una misma clase social, y diferenciación entre clases.

"La invención de la moda va insertándose cada vez más en los mecanismos objetivos de funcionamiento de la economía", "se producen artículos con la finalidad de que se pongan de moda"⁴⁴. Los juicios estéticos, entre otras cosas como por ejemplo las formas de vestir, las formas sociales, todas las expresiones del hombre y su estilo están condenados, mediante la moda, a una "constante mutación".

Se convierten, pareciera que ellos mismos, en objetos accesibles por la "mera posesión de dinero". "Cuanto más deprisa cambia la moda, más baratas han de ser las cosas..." porque detrás de este precepto, el mercado en su afán diferenciador respecto a la adquisición de un valor-moda, valor-arte-moda, articula la demanda objeto que responda a dicha necesidad.

Simmel extiende el operar de la forma moda (entendida como tal en primera instancia a la moda del vestir) a cualquier otra forma cultural que acentúe el presente, reafirmando entonces así también el cambio. Por lo tanto, es a través de este concepto de

la moda como experiencia que puede leerse la condición de la Modernidad en tanto tensión de los sujetos entre la integración y la distinción.

El atractivo de la moda radica, para Simmel, en la imitación al interior de un mismo grupo social posibilitándoles de esta manera a sus integrantes librarse de toda "responsabilidad" estética y ética. No obstante reconoce la posible existencia de variantes con sesgos de individualidad, dentro de sus límites a la moda, rechazándola o exagerándola.

"De esta manera aparece la moda como una configuración más, pero singular y de especiales características, entre las muchas y diversas en que la utilidad tanto social como individual ha dado en objetivar, con iguales títulos de legitimidad, las tendencias más opuestas de la vida"⁴⁵.

"Tempo impaciente"...

...con variaciones en continuo que afirma el sentimiento de presente, porque recordemos que la moda es toda una aventura.

Walter Benjamin también se postula, desde el mundo parisino que le rodea y circunda en 1929, como testigo de una crisis sin igual en el terreno del arte; una crisis que para el propio Benjamin palpita con causalidad evidente. En su trabajo "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" escribe ⁴⁶: "Porque el arte por el arte casi nunca lo ha sido para que lo tomemos literal-

mente, casi siempre ha sido un pabellón bajo el cual navega una mercancía que no se puede declarar porque le falta el nombre". Porque para el autor el llamado "arte por el arte" es sólo una cuestión de malentendidos.

El problema central sería entonces la "forma" del arte como artículo de consumo cuando tiende hacia el mercado. No obstante, se debe considerar que lo supuestamente popular pierde su espontaneidad, ya que un bien es popular para el mercado y por el mercado. Y en la aceleración del cambio, al igual que en la repetición, se borra el devenir histórico. Porque la repetición del arte popularizado como repetición del éxito es parte de la cultura afirmativa⁴⁷ que es en sí misma intemporal, porque es un tiempo serial que repite el fragmento.

El éter, por ejemplo, también aparecería invadido por una "serie de citas reificadas"⁴⁸, citas del arte musical sustraídas del contexto de la totalidad de la sinfonía perdiendo así, según Adorno, su espíritu negativo al ser transmitidas por radio. Se evidencian los recelos (e indiferencia) de este filósofo respecto a la racionalidad de la técnica.

La diferencia sustancial respecto a Benjamin se ubica especialmente en las repercusiones de esta crisis aurática. Si el arte en sí mismo contiene una función política "negativa", es su función representar lo que en el momento presente es negado, el régimen de lo "no posible" en esas condiciones materiales. El temor de Adorno está en la posible conversión de la

negatividad en positividad como refuerzo del statu quo. Otra visión es la de Benjamin quien paradójicamente se encuentra esperanzado en el potencial artístico de un arte politizado (politización comunista).

Al pensar en relaciones sociales “condicionadas” por las relaciones de producción la pregunta de Benjamin giraría en torno a cuál es la función, en un “contexto social vivo”⁴⁹, que tiene una obra de arte dentro de las condiciones artísticas de producción específicas de un tiempo; apuntando, de esta manera, “inmediatamente a la técnica”, como concepto posibilitador de un análisis materialista de la obra.

Por su parte, Lukács considera que la “estructura de la mercancía” atraviesa todos los aspectos de la sociedad burguesa. Mercancía como “prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las correspondientes formas de subjetividad”⁵⁰.

El problema que tiene el idealismo según Lukács es su dualismo, la escisión entre sujeto y objeto que encuentra su parangón en el mercado donde las mercancías aparecen separadas de sus sujetos creadores (objetos reificados⁵¹). El objeto no es lo natural, lo estrictamente dado de la teoría burguesa; los fetiches como objetos reificados tienen así valor de cambio, un valor que se distancia hasta evaporarse del valor de uso.

Esto conduciría al pensamiento “objetivo” burgués como producto de las condiciones históricas de clase, junto con la aceptación de la realidad social como la realidad. Existen con-

tradiciones en el pensamiento porque existen contradicciones sociales, afirmando aquí Lukács que no son meros problemas de la “razón”.

Si la realidad objetiva (forma mercancía de la sociedad burguesa) está presente en la conciencia subjetiva (idealismo kantiano) se puede reflexionar, junto con Adorno, en torno a la falsedad del dualismo kantiano (sujeto-objeto), origen del problema de “la cosa en sí”.

Simmel comenta: “Normalmente imaginamos a la ley general de los objetos situada de algún modo fuera de la cosa: en parte objetiva(...), independiente del accidente de su realización material en el tiempo y el espacio, en parte subjetiva(...), materia exclusiva del pensamiento y ausente de nuestras energías sensoriales que sólo pueden percibir lo particular, nunca lo general. El concepto de ur-fenómeno pretende superar esta separación: no es otra cosa que la ley intemporal dentro de la observación temporal; es lo general que se revela inmediatamente en una forma particular. Porque tal cosa existe, él (Goethe) podía decir: ¿lo más elevado es captar que todo lo fáctico ya es teoría. El azul del cielo nos revela la ley fundamental de la cromática. Ya no buscaríamos nada detrás de los fenómenos: ellos mismos son teoría”⁵².

De esta manera, frente al interrogante de qué tipo de **mercancía** específica sería el **arte**, tal vez sería necesario retrotraer algún tipo de inicio. Porque es remitiéndose a los orígenes la manera en que estalla, en definitiva, el

fragmento y su tradición, bajo forma de cita, de tal modo que el origen pueda ser entendido como "ursprung".

Benjamin considera al "ursprung", en tanto **origen**, como una categoría histórica, sin embargo ella misma no se limita a describir un comienzo de lo que alguna vez ha tenido lugar, sino que implica ir más allá: es "aquello que emerge del **proceso** de llegar a ser y desaparecer"⁵³. Entonces, origen no significa exclusivamente un retorno al pasado, a una protoforma ("ur-form"), sino que puede también significar novedad.

Por lo tanto, podría pensarse como un origen pleno en concordancia con el ritmo de una **aventura**, por ejemplo la aventura del arte-moda. "Y para Benjamin uno de los aspectos básicos del **mito** era su identidad no creadora, **repetitiva**; lo "Immergleiche" (lo que siempre es igual) era una de las características salientes de esa sensibilidad mítica producida por la sociedad capitalista alienada"⁵⁴.

Como comenta Buck-Morss, Benjamin "insistía en que había algo objetivamente perceptible en la historia". Es decir que los objetos guardaban dentro de sí su propia historia, un significado de sí mismos como objetos constructores. Es el propio Benjamin quien reconoce estar "... más interesado en lo universal implícito en lo particular"⁵⁵, a la vez que sentencia: "No estoy interesado en hombres, sino sólo en cosas"⁵⁶.

Ya sea de manera alegórica ("eterno pasaje") o simbólica ("efímera eternidad") Benjamin considera al factor

temporal como parte de toda experiencia. La historia se presenta como mito porque, la temporalidad moderna fetichizada, es la repetición al extremo de algo que se presenta como lo "nuevo" pero en realidad es "siempre lo mismo", y es en este sentido, según Buck-Morss, que la moda pueda ser justamente el jeroglífico más acertado de esta temporalidad.

En el "ur-fenómeno"⁵⁷, en los fragmentos concretos, es decir en cualquier objeto material visualizado irreduciblemente⁵⁸, puede ser perceptible el ur-fenómeno, el acontecimiento histórico como totalidad. Por lo tanto el fragmento posibilitaría encontrar el origen histórico concreto de una materialidad presente de acuerdo, entonces, a la consideración del origen como proceso de nacimiento y muerte.

Resumiendo entonces, y continuando en el marco de un análisis material y social del arte, la noción de "reflejo", en tanto ilusión inmaterial vía una determinación unidireccional de la materialidad social preexistente, es reemplazada por la noción de "mediación" por Walter Benjamin, Theodor Adorno, y en general el Instituto de Frankfurt. Raymond Williams⁵⁹ plantea como superadora, de esta anterior noción, a la "articulación".

Es decir la comprensión dentro de "todo el proceso social material, y específicamente, de la producción cultural como social y material"⁶⁰.

Williams recupera la idea de "mediación" como proceso interno (la negatividad adorniana al interior del propio objeto) que vincula para una

superación; mientras que la "articulación" es tanto una relación negativa como inclusiva. Por lo tanto se descarta el pensamiento en términos de opuestos para dar paso a la diferenciación específica.

Este autor historiza el camino plagado de diversas conceptualizaciones del pasado, y algunas aún del presente, en torno a "lo cultural", para concluir en su visión del concepto cultura en tanto "proceso social constitutivo creador de estilos de vida específicos y diferentes"⁶². A su vez considera la presencia de una articulación en el ámbito histórico en cuanto a la influencia recíproca del concepto cultura respecto también a los conceptos de sociedad y de economía. Es decir, entender a lo cultural como un espacio de procesos con prácticas y relaciones, debiéndose reconocer a su vez, como condiciones materiales la "especificación" de esas condiciones materiales de emergencia.

Advierte también la presencia en la práctica de "conexiones indisolubles" "entre producción material, actividad e instituciones políticas y culturales y la conciencia"⁶² que actúan como producto total y específico del hombre real.

Es a través de la idea de "mediación" que Williams intentará analizar estos fenómenos en cuanto procesos constitutivos, dejando así de lado la tradición reduccionista que analiza lo superestructural como reflejo de la base material, es decir, bajo la determinación unidireccional. Porque la relación entre valores, prácticas y senti-

dos es de carácter no teleológico, no causal.

En esta historia y presencia del concepto se experimenta toda una evolución no sin tensión⁶³. Por lo tanto, como análisis de una práctica específica (como por ejemplo la especificidad del arte) habrá que determinar las relaciones articuladas con el orden tanto de lo social como de lo económico.

La teoría cultural adquiere relieve justamente por su análisis de las relaciones al interior de la diversidad de prácticas humanas y su consideración, de estas relaciones como "dinámicas y específicas dentro de situaciones históricas globales y posibles de ser descritas que también son, como práctica, cambiantes, y en el presente modificables"⁶⁴. Con esta teoría de las relaciones, es por lo tanto posible introducir la tensión dentro de las historias conceptuales para que, de este modo, problematicen a las relaciones entre teoría y formas artísticas.

Es recién Marx quien inaugura, según Williams, la "historia material" en tanto superación dicotómica de "sociedad/naturaleza" y establecimiento de relaciones entre "sociedad y economía". Williams lo llama "especificación del elemento básico del proceso social de la cultura"⁶⁵. Sin embargo "en lugar de producir una historia cultural material" "se produjo una historia cultural dependiente, secundaria, superestructural & un reino de meras ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas mediante la historia material básica"⁶⁶.

Reproduce de esta manera, pero en otro sentido, la separación propia del idealismo, entre "cultura" y vida social material, persistiendo lo abstracto, lo universal y unidireccional en contraposición al proceso material específico (materialización de la idealidad superestructural⁶⁷).

El arte no es una esfera autónoma, "un a priori por encima de cualquier mercado"⁶⁸. Este problema específicamente "moderno" emerge con relación (en tanto relaciones topológicas, en rearticulación constante, dentro del régimen de lo impredecible) a los cambios materiales, en el ámbito social e histórico, y de medios técnicos en la producción.

La técnica y la cultura masiva: ¿un arte de la repetición?

Como expresaron Medvedev y Bajtin: "Las obras sólo pueden entrar en contacto real como elementos inseparables del intercambio social. (...) No son las obras las que se ponen en contacto sino las personas, quienes, sin embargo, lo hacen por intermedio de las obras"⁶⁹.

Si se considera la oposición cultura de masas/cultura minoritaria⁷⁰ y su opacidad desencadenante, irrumpe aquí el problema de la nueva tecnología y su base reproductiva a escala múltiple en tanto posibilidad democratizadora de acceso a los bienes artísticos.

La igualdad entre sujetos, bajo la forma democracia, se presenta como una formalidad. La igualdad entre objetos es posible mediante el empleo de nuevas técnicas de reproducción;

una posibilidad de igualdad que es percibida tanto como amenaza y como expansión expresiva de posibilidades artísticas novedosas.

Estos cambios técnicos plantean rupturas estéticas en cuanto a la producción misma como a la percepción cultural del arte como crisis. Porque la técnica "toma" al arte y desvanece su "aura" que ahora, acercándose a la tierra, se desautonomiza materializándose.

Lo masivo de la gran industria cultural encubre la diferenciación en términos de clase, porque las distinciones son sólo bajo el mero término de público.

"La producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de productor de mercancías. Pero existen por otro lado, fases crucialmente diferentes de la producción de mercancías"⁷¹. Porque existen diversas maneras específicas de relaciones sociales respecto al mercado y al profesional, y por lo tanto diferentes formas de producción cultural.

Se debe entender a la práctica artística como una práctica material específica, siendo a la vez indispensable considerarla respecto a sus interrelaciones en cuanto "compleja unidad". Los elementos aparentemente distintos se unifican en el proceso social material porque una tecnología cultural específica y una forma específica de conciencia práctica actúan a un mismo tiempo.

Las formas de "control cultural" y de "selección cultural" se imponen sobre las obras que tienen como destinatario al mercado, con el fin de obtener una ganancia, y por tanto su forma artística se traduce en mercancía. Las modas artísticas bajo el cálculo interno del mercado cambian con relativa rapidez. Las innovaciones de mercado, como modos culturales, y las innovaciones culturales y artísticas mediante el control y la selección devienen modos comerciales.

Pero ¿cuál es la especificidad del arte?

El método no se encuentra en aplicación de calificativos en torno a los objetos estéticos. Por lo tanto el problema no tiene relación directa con las "percepciones" generales sobre una obra de arte sino que "estriba en la supuesta especialización de estas percepciones respecto a las obras de arte"⁷².

Williams observa que son los "presupuestos de clase" quienes operan en definitiva como "juicios específicos" en torno a los objetos y su clasificación, a las formas y prácticas como parte o no del arte. Aparente especificación derivada de relaciones e intereses clasistas (junto a las diferentes visiones históricas sedimentadas) siendo los objetos artísticos vueltos de un lado a otro según su forma estética y como tal, preestablecida a un grupo social determinado o a una categoría estética precisa: "ciencia-ficción", "cultura popular comercial"; novela-clases inferiores.

En contraposición, para Williams

estas formas no son atributo particular y determinante de ninguna clase social. No existe determinación, una relación preestablecida al proceso mismo de relaciones, respecto a las formaciones culturales y las clases sociales. Bajo estas clasificaciones históricas subyacen "procesos sociales encubiertos"⁷³.

Es indispensable, dentro de prácticas específicas, distinguir al arte, a lo estético como proceso histórico y social concreto. No hacer presuposiciones respecto a la bana rotulación de los objetos artísticos como buenos, malos, de masas, burgueses, proletarios... Porque "el concepto de masa reemplaza y neutraliza las estructuras de clase específicas"⁷⁴.

De la reproducción en tanto copia ("reproducción en un sentido uniforme") devendrían prácticas y objetos bajo el imperio de la uniformidad; y de la reproducción biológica ("reproducción en un sentido genético") se originaría la prolongación de individualidades con el germen de la variabilidad. Lo nuevo (no como copia) dentro de los límites de un patrón determinado; la indeterminación de la determinación, es decir, que los propios límites estarían dentro del exceso reproductivo. Por lo tanto, el análisis mismo mantiene aquella tensión entre la igualdad y la diferencia.

Dos sentidos opuestos que con usos metafóricos, y por ende muy difícilmente análogos a determinados procesos culturales por simple traducción. Esto conlleva a analizar y pensar a los procesos culturales en sus

complejidades. Pensar en y desde la tensión, el conflicto emergente.

Una forma es "intrínsecamente reproducible"⁷⁵. Pero es la propia forma quien a su vez otorga "oportunidades y límites" generando y mostrando las diferenciaciones al nivel de la reproducción formal. La copia (mecánica o electrónica), por lo tanto, no garantiza una identidad sino tal vez una identidad de la diferencia; puesto que entran en juego "ciertas disposiciones formales"⁷⁶ del artista productor reproductor (percepciones, expectativas...)

Raymond Williams hace uso del concepto de "replicación" para dar cuenta de las operaciones específicas de lo cultural en relación con lo social. Porque es la trivialidad, dentro de las condiciones modernas específicas de mercado, quien operaría en el centro mismo de la diferencia porque, si bien la reproducción de una obra de arte la convierte en objeto-espejo de sí misma, existen pautas de distinción, aunque sean las "semejanzas formales" las que prevalezcan con su esencia "predecible" y "repetible".

"Pero es característico de todo orden social, como de toda forma cultural activa, el tener que ser continuamente producido al igual que reproducido. En este complejo proceso, si bien existen indudablemente elementos sistemáticos que ejercen presiones y ponen límites a las formas de tal producción y reproducción (de lo contrario no tendría sentido la delineación de un orden social general, o la especificación de los elementos sin los cuales no po-

dría sobrevivir y sería reemplazado), existen también contradicciones internas, desviaciones internas y, por tanto, cambios internos profundamente significativos"⁷⁷.

Producción y reproducción. No distinguir, ni tomar partido por un término de la oposición, entre arte original, irreproducible, auténtico y único, y arte de reproducción masiva, en serie.

La ruptura⁷⁸ podría pensarse respecto tanto de las formas artísticas como de las prácticas generadas entre éstas, el público y las instituciones. Porque se trata de una construcción en rearticulación permanente de los órdenes de lo social y lo cultural.

No obstante, existen dos regímenes interactuando mutuamente mediante la forma de "dos rostros" del modernismo⁷⁹, puesto que la llamada cultura de masas opera en forma conjunta, como resultado de transformaciones del orden de lo social, con el arte moderno.

Se deben tener en cuenta las condiciones estructurales y la percepción y reformulación de las mismas por parte de los sujetos protagonistas ante determinadas situaciones emergentes. Por lo cual el propio sujeto, partícipe del proceso, es efecto de posiciones continuas y variables

Diversas formas conviven cada cual con las leyes de su totalidad, es decir la diferencia en la igualdad como actividad presente y constante de la acción del azar en lo impuesto o determinado, porque el arte no es un espacio de lo absoluto...

La serie no es atributo exclusivo de la industria cultural de la sociedad contemporánea, ya que hay "... ciertos tipos de formas seriales del siglo XIX, que son precisamente elementos de la constitución de estas formas contemporáneas, de modo que la tensión entre esa historia social de las formas y estas formas en una situación contemporánea, con su contenido en parte nuevo y en parte viejo, sus técnicas en parte nuevas y en parte viejas..." Lo importante para Williams es que la tensión evidente "pueda ser explorada dando importancia a ambos lados"⁸⁰.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. "Iluminaciones I. Imaginación y Sociedad". Taurus. Madrid, 1993.
- BENJAMIN, Walter. "Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht". Taurus. Madrid, 1991.
- BUCK-MORSS, Susan. "Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt". Siglo Veintiuno Editores. México, 1981.
- BUCK-MORSS, Susan. "Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes". La balsa de la medusa. Madrid, 1995.
- JAY, Martin. "La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt". Taurus. Buenos Aires, 1991.
- SIMMEL, Georg. "El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura". Ediciones Península. Barcelona, 1987.
- SIMMEL, Georg. "Sobre la aventura. Ensayos filosóficos". Ediciones Península. Barcelona, 1988.
- SIMMEL, Georg. "Problemas fundamentales de la filosofía". Editora y Distribuidora del Plata. Buenos Aires, 1947. Editado por primera vez en Leipzig en 1910 ("Die Hauptprobleme der Philosophie").
- VON MARTIN, Alfred. "Sociología del Renacimiento". Fondo de Cultura Económica. México, 1981.
- WILLIAMS, Raymond. "Marxismo y Literatura". Ediciones Península.
- WILLIAMS, Raymond. "La política del modernismo". Manantial. Buenos Aires, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. "Cultura. Sociología de la comunicación y del arte". Ediciones Paidós. Barcelona, 1981.
- WILLIAMS, Raymond. "Hacia el año 2000". Editorial Crítica. Barcelona.

Notas

1. JAY, Martin. "La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt". Taurus. Buenos Aires, 1991.
2. Lo simbólico encierra una "totalidad momentánea" siendo su propia dimensión temporal el ahora místico, un ahora que es percibido "intuitivamente". SCHOLEM, GERSHOM. "Las grandes tendencias de la mística judía". Fondo de Cultura Económica. México, 1996.
3. GEORG SIMMEL: Berlín 1858/Estrasburgo 1918.
4. "Benjamin lograba entonces percepciones que se asemejaban a la revelación mística, aunque adhiriendo a la regla antimetafísica kantiana de permanecer dentro de los datos de la experiencia". SUSAN BUCK-MORSS: "Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt". Siglo Veintiuno Editores. México, 1981.
5. Todas las cosas son incluidas en la totalidad que es Dios, quien es esencia divina y unidad de los propios hombres, es decir que "Dios se derrama en todas sus criaturas" (SIMMEL) a la vez que en él el creyente posee la totalidad del mundo.
6. SIMMEL, Georg. "Problemas fundamentales de la filosofía". Editora y Distribuidora del Plata. Buenos Aires, 1947. Editado por primera vez en Leipzig en 1910 ("Die Hauptprobleme der Philosophie").
7. Tanto para Adorno como para Benjamin

- el materialismo dialéctico es un método cognitivo que se basa en una "estructura de experiencia estrictamente kantiana". BÜCK-MORSS. Op. cit. 5.
8. SIMMEL. Op. cit. 7.
 9. Ibidem 7.
 10. Ibidem 7.
 11. Ibidem 7.
 12. Ibidem 7.
 13. Adorno rechaza la escisión entre arte y ciencia, el arte como mera "ficción" y la ciencia como "verdad" producto del dualismo cartesiano razón/arte.
 14. SIMMEL, Georg. "Sobre la aventura. Ensayos filosóficos". Ediciones Península. Barcelona, 1988.
 15. Ibidem 15.
 16. Ibidem 15.
 17. Ibidem 15.
 18. Ibidem 15.
 19. Ibidem 15.
 20. Ibidem 15.
 21. Ibidem 15.
 22. Ibidem 15.
 23. Ibidem 15.
 24. Ibidem 7.
 25. Kant condensa en su concepto de conocimiento humano las visiones de los anteriores racionalistas (Descartes, Spinoza) y empiristas (Locke, Berkeley, Hume).
 26. Es Bertolt Brecht quien precisa, no sin cierta negatividad, el pensamiento "sin barandas" de Walter Benjamin al opinar sobre su noción de "aura" en la obra de arte: "Puro misticismo en una actitud antimística. De esta forma se adapta la concepción materialista de la historia". Citado por Jesús Aguirre en el prólogo a "Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht". Taurus. Madrid, 1991.
 27. Simmel. Op. cit. 7.
 28. Simmel. Ibidem 7.
 29. Simmel. Ibidem 7.
 30. Ante el problema sujeto-objeto Simmel plantea la solución llamada del "tercer dominio" (una vez que recorre las otras tres posibles soluciones elaboradas a lo largo de la historia filosófica: subjetiva, objetiva y metafísica monística). Ibidem 7.
 31. Simmel concluye: "El tercer dominio ha sido, aunque no una solución, sin embar-
 - go, un término para expresar que el contenido de la verdad, como verdad, no se debe ni a la espontaneidad del alma ni al ser objetivo de las cosas". Ibidem 7.
 32. El arte burgués renacentista se hace eco del nuevo orden de las relaciones sociales. Una nueva clase sin nobleza necesita imponer su imagen y hacerla trascender (tendencia al realismo, realismo burgués). La aristocracia mercantil ("snob") copia el refinamiento aristocrático de la nobleza.
 33. SIMMEL, Georg. "Filosofía del dinero". Citado por Alfred von Martin en "Sociología del Renacimiento". Fondo de Cultura Económica. México, 1981.
 34. Como ejemplo, la perspectiva lineal del Renacimiento italiano resulta ser todo un problema científico de cálculo matemático.
 35. SIMMEL, Georg. Op. cit. 15.
 36. SIMMEL. Ibidem. 15.
 37. Citado por Jay. Op. cit. 15.
 38. Jay. Ibidem. 2.
 39. La individualidad renacentista propone un quiebre con la vida comunitaria de la Edad Media ya que el hombre renacentista, ahora individuo con capacidad y voluntad de distinción dentro de la totalidad de la ciudad, desea provocar la atención del otro ciudadano.
 40. SIMMEL, Georg. "El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura". Ediciones Península. Barcelona, 1987.
 41. Entendida de acuerdo a la conceptualización de Bertolt Brecht.
 42. Simmel fue profesor de Lúkacs quien, según Jay (Op. cit. 2), años más adelante, "repudiaba sus propios orígenes en Dilthey, Simmel y otros" y "especialmente como éstos se habían manifestado en Historia y conciencia de clase".
 43. SIMMEL. Op. cit. 15.
 44. Ibidem 15.
 45. Ibidem 15.
 46. Walter BENJAMIN. En: Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Taurus. Madrid, 1993.
 47. Sería en la cultura afirmativa donde, según Adorno, opera la uniformación y la seudoindividualidad del arte.
 48. JAY. Op. Cit. 2.

49. BENJAMIN. "El autor como productor". En: Op. Cit. 27.
50. LUKÁCS, Georg. "Historia y conciencia de clase". Grijalbo. México, 1969. Si bien el concepto de estructura es tomado de Dilthey, en el caso de Lukács la idea de estructura, común en todos los aspectos de una sociedad, es un concepto analítico y no de carácter descriptivo como en Dilthey.
51. "Reificación": concepto central para un análisis marxista de la cultura; es asimilado por el Instituto de Frankfurt a través de "Historia y conciencia de clase". Op. cit. 41.
52. SIMMEL, Georg. "Goethe". Citado por Susan Buck-Morss en "Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes". La balsa de la medusa. Madrid, 1995.
53. BUCK-MORSS. Ibidem 53.
54. JAY. Op. cit. 2.
55. JAY. Ibidem 2.
56. JAY. Ibidem 2.
57. Concepto extraído por Benjamin de los escritos de Goethe. "Urphänomene": formas que persisten a lo largo de la historia.
58. "Observación irreductible" en cuanto el objeto en las ciencias biológicas es percibido inmediatamente, no por medio de la abstracción cognoscitiva que tiene por creador al sujeto.
59. Los Estudios Culturales proponen tanto una teoría como un conjunto de operaciones concretas de especificación de las condiciones de producción de la cultura. Plantean la teoría y la intervención social, por lo tanto toman parte en la responsabilidad de la práctica académica como objeto intelectual para la acción.
60. WILLIAMS, Raymond. "Marxismo y Literatura". Ediciones Península.
61. Williams. Ibidem 61.
62. Williams. Ibidem 61.
63. El concepto de "civilización" (XVIII), que presenta en sí mismo la contradicción del progreso evidente y la destrucción desencadenante, está interrelacionado con la concepción romántica, articulándose de esta manera lo "evidentemente" social de la práctica cultural con lo individual. Aquí Williams plantea el desarrollo de estos conceptos no como estadios consecutivos, porque "la tensión y la interacción existente entre este sentido en desarrollo y el otro sentido del proceso anterior y las artes continuó siendo evidente y sumamente importante". Williams. Ibidem 61.
64. WILLIAMS, Raymond. "Los usos de la teoría cultural". En: "La política del modernismo". Manantial. Buenos Aires, 1997.
65. WILLIAMS. Ibidem 65.
66. WILLIAMS. Ibidem 65.
67. Materialismo cultural en tanto la "cultura" es un concepto material generado a partir de la relación entre los cambios históricos, la emergencia de la industria cultural y los adelantos técnicos. Articulación emergente que Williams observa como la mercantilización a escala global a partir de la segunda post Guerra Mundial.
68. WILLIAMS. Op. cit. 65.
69. Citado por Williams. Ibidem. 65.
70. WILLIAMS, Raymond. "Hacia el año 2000". Editorial Crítica. Barcelona.
71. WILLIAMS, Raymond. "Cultura. Sociología de la comunicación y del arte". Ediciones Paidós. Barcelona, 1981.
72. WILLIAMS. Ibidem 72.
73. WILLIAMS. Ibidem 61.
74. WILLIAMS. Ibidem 72.
75. WILLIAMS. Ibidem 72.
76. WILLIAMS. Ibidem 71.
77. WILLIAMS. Ibidem 71.
78. Mediante esta consideración de la operatividad de los conceptos en tensión, Williams recupera a la ruptura como un momento clave para el análisis de la producción cultural, que es cuando la innovación se encuentra en pleno proceso. Siendo "la innovación en proceso" uno de los pocos instantes considerados por el autor como verdaderamente "creativo". Ibidem 72. Tal vez podría asociarse la operatividad del proceso con la imagen de la "cresta de la ola"; esta metáfora, en tanto evidencia del fragmento, conlleva la expresión benjaminiana de "dialéctica en estado de detención" (con relación al método dramático de Bertolt Brecht). BENJAMIN. Ibidem 27.
79. WILLIAMS. Ibidem 65.
80. WILLIAMS. "El futuro de los Estudios Culturales". En: WILLIAMS. Ibidem 65.