

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE FILOSOFÍA

**Relación tensional entre *valor de culto* y *valor  
exhibitivo*: análisis de la postura crítica de Walter  
Benjamin en torno al concepto  
de *obra de arte***

**TESIS**

Para obtener el título de Licenciada en Filosofía

Presenta:

NORMA ALEJANDRA LÓPEZ MOHEDANO

No. de cuenta: 098104552

Asesora:

Dra. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A mis padres,  
por su comprensión, confianza e infinito apoyo desde siempre.*

*A mi hermano,  
por contagiarme de su incansable necesidad y perseverancia  
en este laborioso camino de la reflexión.*

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	VII
<b>INTRODUCCIÓN</b>	XI
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Resignificación de la noción de <i>aura</i>: recobrar su temporalidad</b>	1
1.1 La noción de <i>aura</i> como <i>valor de culto</i> del <i>objeto mágico-mimético</i>	8
1.1.1 La <i>facultad mimética</i> como <i>fuerza del obrar humano</i>	12
1.1.2 Estructura regulada del ritual: su paradójica <i>irrepetibilidad-repetible</i>	16
1.1.3 El <i>aura</i> como <i>fuerza</i> condensada en el <i>objeto mágico-mimético</i>	18
1.2 El <i>aquí y ahora</i> del <i>aura</i> : su <i>autenticidad</i> y <i>unicidad</i>	20
1.2.1 Estructura espacio-temporal del <i>aura</i> de la <i>obra de arte</i>	21
1.2.2 Testificación histórica y problemática permanencia física de la <i>obra</i>	27
1.2.3 Carácter paradójico de la <i>irreproductibilidad</i> de la <i>obra de arte</i>	31
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>Lectura crítica de Benjamin al proceso autónomo de la <i>obra de arte</i></b>	37
2.1 La conformación de la autonomía de la <i>obra de arte</i>	41
2.1.1 La <i>purificación</i> en <i>Nuestra señora de Nequetejé</i> , como ejemplo de despojo cultural	45
2.1.2 El doble impulso del coleccionista como resultado de la paradoja ilustrada de la posesión artística	47
2.2 Revisión del proceso autónomo de la <i>obra de arte</i> desde el contexto de su <i>reproductibilidad</i> técnica	50
2.2.1 La autonomía de la <i>obra</i> como autonomía temporal en la concepción benjaminiana de la historia del arte	51
2.2.2 Aspecto negativo de la autonomía de la <i>obra</i> : el carácter ideológico de su abstracción	55

## **TERCERA PARTE**

<b>La historicidad de la <i>obra de arte</i> en la postura crítica de Walter Benjamin</b>	61
3.1 Relación tensional entre el <i>valor de culto</i> y el <i>valor exhibitivo</i> en la noción benjaminiana de <i>obra de arte</i>	63
3.2 Relación tensional entre <i>aura</i> y <i>valor exhibitivo</i> : revisión de los primeros diez años de la fotografía	70
3.2.1 El <i>aura</i> del rostro humano en los primeros retratos fotográficos	77
3.2.2 El mago y el cirujano: diferencias entre la técnica del pintor y el hombre de la cámara	81

## **CONSIDERACIONES FINALES**

<b>A modo de conclusión: la técnica reproductiva en la producción artística</b>	91
---	----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	119
---------------------	-----

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Dra. Ana María Martínez de la Escalera por su paciencia y enseñanzas durante los años que me llevó concluir esta investigación. En todo este tiempo descubrí que sólo con la lectura atenta y el trabajo constante se puede avanzar en el terreno de la filosofía.

A la Dra. Silvana Rabinovich, porque gracias a ella descubrí el pensamiento de Walter Benjamin durante mis estudios en la licenciatura; gracias también por sus comentarios y correcciones finales a la tesis.

A las doctoras Rebeca Maldonado, Erika Lindig y Rosaura Martínez por el tiempo dedicado a la lectura cuidadosa de este trabajo.

A Irlanda Amaro y Ximena Franco por acompañarme desde el inicio en este arduo trayecto; por sus incontables lecturas a mis incontables borradores, y por todas las correcciones que le hicieron a este trabajo. Con ustedes aprendí lo que significa el diálogo y la crítica constructiva que supone el trabajo filosófico.

A Moisés Martínez por acompañarme en el laborioso camino de la revisión de textos que tuve que seguir para patrocinar esta tesis.

A Miguel Ortiz por su amistad y apoyo en todos estos años.

A Iván Gamboa y Ernesto Lasqueres porque en ellos siempre encontré palabras de aliento.

A mi familia por confiar en que algún día concluiría este trabajo.



*Copiado en millones de ejemplares  
el más bello de los objetos se vuelve feo.*

Aldoux Huxley

*El crítico pregunta por la verdad,  
cuya llama viva sigue ardiendo sobre  
los pesados leños de lo sido  
y la liviana ceniza de lo vivido.*

*Lo que llamábamos arte  
sólo comienza a dos metros del cuerpo.*

*En el país de la técnica  
la visión de la realidad inmediata  
se ha convertido en una flor imposible.*

Walter Benjamin

## INTRODUCCIÓN

En el texto *La conquista de la ubicuidad* (1928),<sup>1</sup> Paul Valéry augura la transformación del arte en general a consecuencia de las innovaciones en la técnica reproductiva que comenzaron a intervenir en la producción artística desde mediados del siglo XIX. Para Valéry el desarrollo técnico en general le otorgó al hombre un mayor poder para actuar frente a las cosas; poder que no se tenía cuando surgió la noción de *Bellas Artes* en el siglo XVIII. Este desarrollo técnico que pronto intervino en el arte provocó un nuevo alcance en la producción, reproducción, concepción, transmisión, distribución y relación con las *obras de arte*, es decir, produjo la inminente transformación del terreno tradicional de lo artístico. Por tanto, en esta transformación se configuraría una nueva manera de relacionarnos con el arte del pasado, pero también con los productos artísticos realizados a partir de la técnica reproductiva, como la fotografía y el cine.

Walter Benjamin, al igual que Valéry, fue de los primeros en señalar el lugar privilegiado que la reproducción técnica ocupó en la transformación del conjunto de lo artístico a principios del siglo XX. Muestra de ello fue el hecho de que Benjamin utilizara como epígrafe para la edición de 1937-38 de sus tesis sobre la *obra de arte*<sup>2</sup> el primer párrafo del texto de Valéry en cuestión.<sup>3</sup> Con ello, Benjamin delimitaba uno de los temas

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, “La conquista de la ubicuidad”, en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999. Originalmente publicado como “La conquête de l’ubiquité”, en *De la musique avant toute chose*, París, Éditions du Tambourinaire, 1928.

<sup>2</sup> Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

<sup>3</sup> Cfr. «Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y usos en tiempos bien distintos de los nuestros, por obra de hombres cuyo poder de actuar sobre las cosas era insignificante frente al que hoy tenemos. Pero el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo Bello. En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo

primordiales de estas tesis: el lugar de la técnica reproductiva en la transformación del conjunto del arte y de nuestro modo de percibir el mundo en general. Sin embargo, Benjamin fue más lejos en su análisis al observar que dicha transformación traería consecuencias importantes de alcance histórico-político para el hombre.

Por otra parte, los *movimientos históricos de vanguardia*<sup>4</sup> son el testimonio más claro del intento de transformar el conjunto del arte desde la práctica artística. «Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición».<sup>5</sup> Esta ruptura se llevó a cabo cuando las vanguardias abrieron la posibilidad de pensar una nueva relación con la *obra* y cuestionaron el *status* de *autonomía del arte*, hija de la época moderna. Lo anterior se logró gracias a la utilización de técnicas que, de acuerdo con Benjamin, ya anunciaban de manera aún precaria la técnica del montaje que luego vendría a explotar completamente el cine. Si bien las vanguardias históricas del siglo xx no lograron el cometido de derribar la totalidad del arte de su época, Benjamin rescataría su actitud crítica y la necesidad de establecer una relación distinta con la *obra*. Relación que para él estaba mediada por la intervención de la reproducción técnica y que manifestaría, a su vez, la transformación del conjunto del arte.

---

actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.», Paul Valéry, “La conquista de la ubicuidad”, pp.131-132.

<sup>4</sup> Tomo el término *movimientos históricos de vanguardia* trabajado por Peter Bürger, quién afirma que estos corresponden al *dadá* y al surrealismo desarrollados a principios del siglo xx (Cfr. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, nota 4, pp. 54-55). El propio Benjamin resalta el carácter crítico de los artistas del *dadá* (cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 89). Es importante señalar que en el ámbito del arte visual (pintura y escultura), Hobsbawm denomina *vanguardia* a los movimientos que se dieron a mitad del siglo XIX una vez que se desarrolló la fotografía, comenzando con el impresionismo. Lo cierto es que estos últimos no respondían a la auténtica ruptura con la tradición, pues todavía formaban «parte del corpus artístico aceptado» (Cfr. Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 25). Frente a esto, Bürger es más riguroso y dirá que estos movimientos artísticos no son propiamente de vanguardia en la medida en que aún pretenden formar parte de la *institución arte*, mientras que a principios del siglo XX las vanguardias históricas sí pretendieron desaparecer dicha institución.

<sup>5</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, nota 4, p. 54.

De esta forma, tanto el vaticinio de Valéry en relación a la futura transformación del conjunto artístico como el rechazo a la *institución arte*<sup>6</sup> de los movimientos históricos de vanguardia, y el lugar que en todo ello ocupa la técnica reproductiva, se convirtieron en importantes modelos para la construcción de la postura crítica de Benjamin en torno al arte. No obstante lo anterior, Benjamin también se dio cuenta de que los términos que designaban hasta ese momento el terreno de lo artístico eran insuficientes para las nuevas manifestaciones condicionadas por la reproducción técnica.<sup>7</sup> De ahí que buscara resignificar los términos tradicionales del arte, o en su defecto, proponer unos completamente distintos como parte de su postura crítica frente al arte. Es así que al poner en cuestión la noción tradicional de *obra* y los términos utilizados alrededor de ella, se comienza a vislumbrar el camino que sigue la postura crítica benjaminiana en torno a la visión tradicional de *obra de arte*.



En el contexto anterior se suscribe el propósito general de mi investigación: analizar la postura crítico-estética de Walter Benjamin en torno al concepto de *obra de arte* a partir de la relación tensional que él encuentra entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo* presentes en la historicidad de la *obra*. De acuerdo con Benjamin, la noción de *obra de*

---

<sup>6</sup> Tomo el término que utiliza Peter Bürger en el texto *Crítica a la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996, p. 14. En general, la *institución arte* implica el aparato técnico de producción y distribución del arte, es decir, su mecanismo de exhibición; asimismo, comprende las ideas que dominan el conjunto general del arte en una época dada y que, además, determinan la recepción de las *obras*.

<sup>7</sup> En el prólogo al ensayo sobre la *obra de arte*, Benjamin afirma que las tesis que presenta se alejan de los conceptos heredados de la tradición, «como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”»; por tratarse de conceptos que en su uso acrítico o incontrolado han llevado a la elaboración de teorías que justifican el fascismo. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 38.

*arte* se ha conformando desde el Renacimiento<sup>8</sup> hasta alcanzar su última versión en la estética del Romanticismo; versión que ha llegado hasta nuestros días y que configura la manera *tradicional* de relacionarnos con las *obras de arte*.<sup>9</sup> Sin embargo, a principios del siglo xx dicha noción romántica de *obra de arte*, junto con la manera *tradicional* de relacionarnos con ella, comenzó a ser cuestionada por la intervención de la técnica reproductiva en el arte.

La crítica a dicho concepto romántico es uno de los fundamentos de la estética benjaminiana, pues entraña una manera diferente de entender los *objetos* producidos por las nuevas técnicas de reproducción a principios del siglo xx; pero, sobre todo, organiza una percepción distinta que permite relacionarnos de otro modo con las *obras de arte* y con los *objetos* en general. El análisis de esta postura crítica me conduce necesariamente a precisar los elementos que la constituyen y que permiten hablar de una propuesta estético-política en la filosofía de Walter Benjamin. Estos elementos atraviesan toda mi investigación y se van tejiendo a lo largo de ella.

En primer lugar, dicha postura conlleva la resignificación de la noción de *aura*, la cual comporta el rescate y actualización de la temporalidad que se solidifica en las *obras de arte*. Lo anterior se manifiesta, por ejemplo, en la descomposición física de los materiales de la pintura, lo que cuestiona la idea que sostiene que la *obra* permanece igual a sí misma a lo largo de la historia. Esta idea de *permanencia inalterada* responde a la concepción autónoma de *obra de arte* que terminó de configurarse durante la estética romántica a finales del siglo xviii. Según la lectura crítica de Benjamin, para el

---

<sup>8</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50. Por su parte, Estela Ocampo afirma que: «en el siglo xv, las sociedades de Europa Occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es un *obra de arte*.», Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 9.

<sup>9</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50 y 124; y del mismo autor “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, en *Obras*, Libro I/vol. 1, Madrid, ABADA, 2006, p. 71.

romanticismo temprano alemán la *obra* autónoma se considera sólo en su aspecto abstracto, ocultando con ello su construcción histórica y su función social.

Frente a lo anterior, mi intención final es rescatar y problematizar una de las empresas que Benjamin se propuso en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

preparar las vías para una crítica del concepto de arte [de *obra de arte*] que hemos recibido del siglo XIX. Se intentará mostrar que este concepto trae la marca de la ideología. Hay que ubicar su carácter ideológico en la abstracción con la que define el arte en general, y sin tener en cuenta su construcción histórica, a partir de representaciones mágicas.<sup>10</sup>

De lo anterior se desprende el segundo elemento que constituye la postura crítica benjaminiana: el alcance histórico-político con el cual Benjamin interpreta el concepto de *obra de arte*, y que se manifiesta en la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo*. Fue preciso comenzar con la resignificación de la noción de *aura* para evitar en este punto caer en confusiones respecto a la manera de entenderla; pues ella, como intentaré mostrar, constituye el vínculo tensional entre ambos valores en la medida en que lo *aurático* resignificado por Benjamin apunta a la temporalidad, es decir, al carácter histórico de la *obra*. Por esta razón, se puede afirmar que la relación tensional entre *valor de culto* y *valor exhibitivo* no hace otra cosa que mostrar el *entretejido muy especial de espacio y tiempo* que Benjamin describe bajo la noción de *aura*.<sup>11</sup> Entretejido que finalmente parece referir a las transformaciones en nuestra organización perceptual, tercer elemento constitutivo de su postura crítica.

Para Benjamin las transformaciones en la percepción humana están condicionadas de manera histórica. Por ejemplo, durante el siglo XVIII se conforma el sentido del término

---

<sup>10</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 120.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 47.

estética en tanto disciplina filosófica moderna, que de referirse etimológicamente sólo a «la experiencia sensorial de la percepción»<sup>12</sup> comienza a aplicarse al arte y a las formas culturales, a lo imaginario y a lo ilusorio.<sup>13</sup> Sin embargo, para principios del siglo xx, la intervención de las nuevas técnicas reproductivas en el arte comienzan a transformar nuestra manera de percibir las *obras de arte* del pasado y los *objetos* en general. Esto último le permitió a Benjamin pensar de otro modo los ejes perceptuales que rigen nuestra experiencia y cuestionar el sentido moderno atribuido a la estética. Lo anterior sitúa a la postura crítico-estética de Benjamin dentro de la tradición del pensamiento crítico moderno que busca repensar de otro modo los conceptos que se configuraron durante el siglo xviii y xix.

Al cuestionar el concepto moderno de estética, Benjamin busca rescatar el sentido etimológico de la estética en tanto *percepción sensorial*. Así entendido, este término organiza los ejes perceptuales que rigen nuestra relación con los *objetos*, y que para Benjamin no se reducen sólo a la espacio-temporalidad, sino que permiten pensar en la lejanía-cercanía del *objeto*, en la recepción activa-pasiva de la *obra*, o en la contemplación y distracción del público frente al *objeto*. Lo anterior conlleva un aumento en las posibilidades de nuestra percepción.



La presente investigación se divide en tres partes. En la primera de ellas expongo cómo Walter Benjamin resignifica la noción de *aura* (central en la organización perceptual en las prácticas estéticas antiguas); noción que luego le sirve a nuestro autor para construir su postura crítico-estética en torno al arte en general. Para lo cual propongo dos maneras de

---

<sup>12</sup> Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005, p. 173.

<sup>13</sup> Cfr. S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, pp. 174-175.

leer dicha noción en el texto crítico *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Primero, el *aura* a partir del contexto ritual, que designa el lugar desde donde se produce e interpretan los *objetos* a los que se les asigna un *valor de culto*. La segunda lectura mostrará el carácter espacio-temporal del *aura* que envuelve a la *obra* a partir de la lectura crítica que Benjamin efectuó sobre las nociones que la estética romántica le atribuyó a ésta a finales del siglo XVIII (*autenticidad, unicidad, irreproductibilidad*). Por lo cual, mi propósito en la primera parte de esta investigación consiste en evidenciar cómo Benjamin, a través de la noción de *aura*, actualiza y rescata la temporalidad del *objeto*. Esto me permitirá mostrar la manera en que Benjamin entendía los ejes perceptuales que organizan nuestra relación con los *objetos* y con las *obras de arte*, y que configuran de otro modo nuestra experiencia en general.

La segunda parte se centra en la lectura crítica que Benjamin hace de la estética romántica, pero sobre todo la que efectúa en el núcleo de ésta: la noción autónoma de *obra de arte*. La razón para exponer lo anterior se debe, por una parte, a que la crítica a la noción romántica de *obra de arte* es uno de los fundamentos de la estética benjaminiana y, por otra, porque el sentido de esta noción se encaminaba a su fin debido a la intervención de las nuevas técnicas reproductivas a principios del siglo XX. Lo anterior me proporcionará el marco teórico desde donde surge la postura crítica de Benjamin en torno al arte en general.

En la tercera parte expongo la manera en que Benjamin interpreta la historicidad del concepto de arte a través de la relación tensional entre el *valor de culto y el valor exhibitivo* de la *obra* que, como pretendo mostrar, se mantiene gracias a la noción de *aura*. Asimismo, presento la relación que se establece entre la noción de *aura* y la *exhibición* durante los diez primeros años de la fotografía, en los cuales todavía se manifiesta la presencia problemática del *aura* en los primeros retratos fotográficos; esta

presencia problemática aún hoy en día se busca incansablemente y configura nuestra relación con la fotografía.

En las consideraciones finales, que hacen a su vez el papel de conclusión, analizo la conformación de una nueva organización perceptual a través de la técnica reproductiva que interviene en la producción artística y configura una nueva manera de relacionarnos con el mundo. Por su parte, el lugar de la técnica en el ámbito artístico implica una doble postura, que va, por un lado, del papel que posee mientras se encuentre al servicio del capital y no alcance a transformar las condiciones sociales del hombre, y por otro, se levanta como la emancipadora de la cultura moderna a través de la estructura de montaje presente en el cine. Por último, perfilo las conclusiones de este trabajo hacia el esbozo de una resignificación del concepto de crítica a partir del primer epígrafe de Benjamin que utilizo al inicio de esta investigación. La resignificación exhaustiva del concepto de crítica requeriría una investigación aparte por tratarse de uno de los conceptos más arraigados en la filosofía occidental; pero su esbozo en las consideraciones finales es necesario por tratarse del concepto central para la propia postura crítico-estética que analizo en la presente investigación.

Mas valdrá comenzar de una vez con la exposición de todo lo que se ha enunciado en esta introducción, que no en balde ha sido el tiempo dedicado en la atenta lectura e investigación de sus contenido. Además, si no se apresura lentamente el paso, siempre se corre el riesgo de quedar en mera promesa incumplida.

## PRIMERA PARTE

### Resignificación de la noción de *aura*: recobrar su temporalidad

En esta primera parte de la investigación expongo cómo se organizaba la percepción en las prácticas estéticas antiguas,<sup>1</sup> a partir de la lectura crítica<sup>2</sup> que Walter Benjamin realiza de ella. Al exponer la manera en que Benjamin procede con dicha percepción podré mostrar cómo va construyendo su postura crítico-estética en torno al arte en general, y cómo finalmente con ello retoma el carácter perceptivo, físico y material de nuestra relación con las *obras de arte*.

Para Benjamin la época de la percepción en las prácticas estéticas antiguas puede formularse de la siguiente manera: «Ni la envoltura [apariencia] ni el objeto envuelto [esencia] es lo bello; lo bello es el objeto en **su envoltura [...] lo bello aparece a través de su envoltura**, que no es otra cosa que el *aura*».<sup>3</sup> Esto quiere decir que lo bello en el contexto de dicha percepción no es ni la apariencia del *objeto* ni su esencia, es el propio *objeto* que *aparece*<sup>4</sup> envuelto en un *aura*.<sup>5</sup>

Pero, ¿qué significa que un *objeto* «aparezca envuelto en un *aura*»? Para responder lo anterior es preciso averiguar en qué consiste eso que Benjamin llama el

---

<sup>1</sup> Tomo este término de Estela Ocampo, quien afirma que la *práctica estética*, en general, es una «forma de organización de la imaginación, la sensibilidad, [y] la capacidad expresiva en la producción de contenidos estéticos». Con este término, Ocampo engloba tanto el arte, conformado desde el siglo XV, como las demás formas disímiles y previas a este arte. Específicamente, en las *prácticas estéticas antiguas* interviene una peculiar estructura perceptual y una serie de significaciones que *envuelven* al *objeto* creado; ellas son previas al establecimiento de la estética moderna como disciplina filosófica ilustrada. Cfr. Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Barcelona, 1985, pp. 18-19.

<sup>2</sup> Sobre la manera en que se caracteriza la lectura crítica realizada por Benjamin véase *infra*, p. 37.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 124.

<sup>4</sup> Benjamin resignifica la noción romántica de *apariencia*, entendiéndola como aquello que aparece, solidifica y consolida el trabajo humano dejando su huella en las cosas. Cfr. Ana María Martínez de la Escalera, “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria”, en *Topografías de la modernidad*, México, UNAM, 2007, nota 15, p. 210.

<sup>5</sup> La manera en que Benjamin utiliza la noción de *aura* resulta en ocasiones no sólo problemática, sino ambigua, y difícilmente se puede sustraer del plano religioso. Sin embargo, Benjamin la resignifica al devolverle su carácter temporal y concreto, con el cual atraviesa la significación abstracta de la *obra de arte*, estableciendo con ello la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo*, central la historicidad de la *obra*.

*aura* del *objeto*, que en principio, como parece quedar dicho en las palabras de nuestro autor, constituye la parte central de la percepción en las prácticas estéticas antiguas. Por lo cual, para exponer cómo se organizaba esta percepción es necesario revisar, primero, cómo es que Benjamin interpreta la noción de *aura*; noción que, como se verá, le sirve para cuestionar el carácter abstracto que la estética romántica le atribuyó a la *obra de arte*.<sup>6</sup>

Cualquiera que investigue el significado de la noción de *aura* verá que tiene un origen medieval (del latín *aura*, aire, viento;<sup>7</sup> también derivación de *aurum*, oro<sup>8</sup>). En principio con ella se designaba la luz que rodea a los seres solares, es decir, aquellos que están dotados de una luz divina.<sup>9</sup> También se comparaba con una nube luminosa, al ser la luz un signo divino de sacralización.<sup>10</sup> En el arte cristiano el *aura* se representa a través de la *aureola* y el *nimbo*. No obstante, el *nimbo* circunda la cabeza de la divinidad, mientras que la *aureola* rodea la figura entera de las imágenes sagradas.<sup>11</sup>

Esta *aura* o *nimbo* que rodea a los seres solares puede caracterizarse, en principio y en un sentido más general, dentro de lo que ya se ha denominado *envoltura aurática* del *objeto*. Sin embargo, dicha *envoltura* no es exclusiva de los *objetos* pertenecientes al contexto cristiano, sino que se extiende en su significado a cualquier *objeto* que establezca un nexo entre una comunidad. En tal caso, la comunidad le asignaría a ese *objeto* un *valor de culto*; el cual, a su vez, le da sentido a la propia comunidad (esto pasa

---

<sup>6</sup> Sobre este tema véase *infra*, p. 50.

<sup>7</sup> Cfr. “aura”, en *Enciclopedia de la religión católica*, tomo I, A-Birmingham, Barcelona, Dalmau y Jover, S. A., 1950, p. 1118.

<sup>8</sup> Cfr. “aureola”, en *Enciclopedia de la religión católica*, tomo I, p. 1119.

<sup>9</sup> En el arte griego (siglo IV a. C) se empleaba como atributo de la divinidad de la luz, de Apolo-Helios (el Sol) o de Artemisa Selene (la Luna). Se representaba por medio de un disco luminoso que coronaba la cabeza de la divinidad. A comienzos del siglo IV comienza a aparecer en los monumentos cristianos de Oriente y Occidente, así este atributo adquiere en el arte cristiano el carácter de santidad, reservado en principio a la figura de Cristo. Cfr. “nimbo” (lat. *nimbus*, lluvia tempestuosa; nube que envuelve a los dioses; aureola de santo), en *Enciclopedia de la religión católica*, tomo V, Malthus-Pío VII, Barcelona, Dalmau y Jover, S. A., 1953, p. 839.

<sup>10</sup> Cfr. “aura”, en *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1986, p. 151.

<sup>11</sup> Cfr. “nimbo”, en *Enciclopedia de la religión católica*, tomo V, p. 839; “aureola”, en *Enciclopedia de la religión católica*, tomo I, p. 1119.

justamente con las imágenes del arte cristiano, pero también con las máscaras africanas o con las piedras talladas de las culturas antiguas).

Hacia principios del siglo xx, Benjamin resignifica la noción de *aura* sustrayendo su significado teológico y abstracto para revelar, en cambio, el carácter temporal y físico de dicha noción; es decir, el significado inmaterial del *aura* adquiere un carácter tangible en el *objeto*, de ahí que para Benjamin constituya la parte central de la organización perceptual. En esta resignificación Benjamin utiliza la noción de *apariencia* [*schein*<sup>12</sup>], que en su sentido romántico para la percepción en la época de la reproductibilidad técnica estaba llegando a su fin.<sup>13</sup> Así, Benjamin utiliza una noción con rasgos epigonales, la *apariencia*, para darle otro sentido a la noción de *aura* y hacerla aparecer de manera intempestiva.

Esto lo hace una vez que también ha resignificado el sentido abstracto e ilusorio de la noción de *apariencia*, devolviéndole su fundamento empírico y temporal, que no es otra cosa que la propia *aura*. De tal manera, el *aura* se convierte en una rúbrica que da cuenta del paso del tiempo en la materialidad del *objeto*, siendo aquello que *aparece*, que se solidifica en tanto huella de las cosas. En otras palabras, con la resignificación del *aura* Benjamin le devuelve al *objeto* su carácter concreto y temporal, pero, además, el *aura* posibilita que aparezca y se consolide el hacer del hombre, la huella del trabajo humano en las cosas.

---

<sup>12</sup> *Schein* significa *apariencia*, *aspecto* (Cfr. “schein”, en <<http://diccionario.reverso.net/aleman-espanol/schein>> 13 de noviembre de 2009); por su parte, *scheinbar* significa aparente, aparentemente, según parece (Cfr. “scheinbar”, en <<http://diccionario.reverso.net/aleman-espanol/scheinbar>> 13 de noviembre de 2009); mientras que *scheinen* quiere decir brillar, resplandecer, parecer, aparecer (Cfr. “scheinen”, en <<http://diccionario.reverso.net/aleman-espanol/scheinen>> 13 de noviembre de 2009). Con estas definiciones nos damos una idea del sentido de la *apariencia* que está llegando a su fin en la época de la reproducción técnica; mientras que Benjamin trata de rescatar el sentido perceptual en la *apariencia*, en tanto huella física que el quehacer humano deja en las cosas.

<sup>13</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 71.

Lo anterior responde al interés que Benjamin encontraba en las *obras de arte*, pues para él ellas *obran*, producen algo en el público, al condensar el *obrar del hombre* (que puede ser tanto del artista, del productor o del mismo público que se vuelve activo en la *obra*). Este tema será una constante en mi investigación, pues justamente bajo la noción de *aura*, entendida como *fuerza del obrar humano*, muestro la manera en que los *objetos* insertos, por ejemplo, en un ritual condensan el orden y dominio que el hombre ha ejercido sobre el mundo.

En lo que sigue reviso cómo se lleva a cabo la resignificación de la noción de *aura* para entender la organización de la percepción en las prácticas estéticas antiguas. Por lo cual, en esta primera parte propongo dos maneras de leer la noción de *aura* en el texto crítico de Benjamin sobre la *obra de arte*, escrito en 1936.<sup>14</sup> La primera de ellas interpreta el *aura* desde el contexto ritual que *envuelve* al *objeto* y que designa un «complejo mundo de significaciones»,<sup>15</sup> un «conjunto de relaciones con la tradición»,<sup>16</sup> desde donde el *objeto* se produce y se interpreta. De tal manera, la *envoltura aurática* en este contexto deberá entenderse a partir de la *estructura del ritual* que le asigna un *valor de culto* al *objeto*.

Por ejemplo, Benjamin afirma que en la tradición griega una antigua estatua de Afrodita era considerada un *objeto* de culto. En cambio, en la época medieval la *misma* estatua era vista como un ídolo maligno,<sup>17</sup> que no respondía al *complejo mundo de significaciones* de la religión cristiana de Occidente. El cristianismo negaba

---

<sup>14</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 127.

<sup>15</sup> Cfr. E. Ocampo, *Apolo y la máscara*, p. 10.

<sup>16</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 49.

<sup>17</sup> Por ejemplo, Platón en el *Banquete* (180 d) distingue dos Afroditas: a) *Afrodita Urania*, la «más antigua y sin madre», hija de Urano y que según Hesíodo en la *Teogonía* (190 ss) nace de la espuma salida de los genitales de Urano cercenados por su hijo Crono. b) *Afrodita Pandemo*, más joven, que según Homero en la *Iliada* (V 370-430) es hija de Zeus y Dione. Para los posteriores intérpretes cristianos la *Afrodita Urania* corresponde al amor celestial del cuerpo y del alma; mientras que *Afrodita Pandemos* se asocia con el mero amor físico. Así, Benjamin parece estar refiriéndose al amor físico que la hace aparecer como un ídolo maligno.

precisamente el amor carnal que simboliza Afrodita y reivindicaba sólo el amor espiritual. Sin embargo, en ambos casos la estatua se encuentra *envuelta* en un *complejo mundo de significaciones* desde donde se interpreta, y que no es otra cosa que su *aura*.<sup>18</sup> En este sentido sería pertinente preguntarse qué sucede cuando un *complejo mundo de significaciones* (esa *aura* temporal que *envuelve* al *objeto* y desde donde él se interpreta) se transforma o simplemente deja de estar vigente para nosotros; cómo darle significación al *objeto* y hasta dónde él guarda la significación que le dio origen. Sin dar una respuesta todavía a estas cuestiones es preciso indicar que en el trasfondo de ellas ya se señala el problema de la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo* de la *obra de arte*, tema central de la presente investigación.

La segunda lectura que propongo mostrará el carácter espacio-temporal del *aura* que *envuelve* a la *obra de arte*. Esto a través de la crítica que Benjamin efectúa sobre las nociones que la estética romántica le atribuyó a la *obra* a finales del siglo XVIII: *autenticidad*, *unicidad* e *irreproductibilidad*. Esta crítica muestra el carácter contradictorio de tales nociones, pues evidencia que cada una de ellas encierra el *significado parasitario* de su contrario. Benjamin manifiesta este *significado parasitario* a partir de la espacio-temporalidad que traspasa cada *obra*, en contra de la interpretación atemporal y abstracta que, de acuerdo con Benjamin, de ella sostenía el romanticismo. Esta espacio-temporalidad incluye, por ejemplo, la testificación histórica de la *obra*, las transformaciones en su estructura física, y el tipo y número de copias que se hacen de ella. Por lo cual, con el carácter espacio-temporal del *aura* de la *obra de arte*, Benjamin vuelve tangible, físico, aquello que de manera tradicional se revela sólo en el ámbito abstracto.

---

<sup>18</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49.

Si se toma en cuenta el carácter contradictorio de las nociones de *autenticidad*, *unicidad* e *irreproductibilidad* para interpretar el paradigma de la historia del arte que representa la *Mona Lisa* de Leonardo, se tendrán nuevas perspectivas sobre ella. En principio, porque con esta interpretación Benjamin rescata el carácter temporal que envuelve a la pintura. Éste se manifiesta en el desgaste físico al que se ha visto sometida, y que podemos comprobar en la *pátina* que se ha depositado en su superficie. La *pátina* es y da cuenta del paso del tiempo al materializar la temporalidad de la *obra* con cada capa que se acumula: es alteración física sin significado artístico y, por tanto, la constatación tangible del *aura* de la *obra*.

Por ejemplo, dentro de la historia de la testificación que aseguraría la *autenticidad* de *Mona Lisa* se encuentra el robo que en 1911 un obrero italiano llevó a cabo sustrayéndola del *Louvre*, o el *re-make* que realizó Duchamps al pintarle bigotes para burlarse del culto al arte tradicional que ella representa (la manera en que Duchamps procede en su burla irrumpe en la superficie física de la *obra* y testifica un cambio en el paradigma estético durante el periodo de entreguerras<sup>19</sup>). Además de lo anterior, se encuentran el sinnúmero de reproducciones en libros, postales, carteles publicitarios o camisetas, así como las imitaciones y copias que se han realizado de ella desde el siglo xvii.<sup>20</sup> Esto último, confirma el *significado parasitario* de la *irreproductibilidad*, noción que para Benjamin encierra la semilla de la *reproductibilidad* al afirmar que cualquier producto hecho por el hombre es susceptible de ser re-hecho o imitado.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Sobre el lugar que tiene Duchamps dentro del arte contemporáneo y la postura de Benjamin en torno a la historicidad de la *obra de arte*, véase *infra*, p. 54.

<sup>20</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota ‡, p. 42.

<sup>21</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 39.

De acuerdo con las dos lecturas que propongo, lo que pretendo demostrar es que Benjamin caracteriza la noción de *aura* como aquello que da cuenta de la espacio-temporalidad del *objeto*. Por lo cual, él dice del *aura* que es «un entretelado muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar».<sup>22</sup> Lo que querría decir que existe un *entretelado aurático* que organiza los ejes perceptuales que se cruzan entre la espacio-temporalidad y la lejanía-cercanía de nuestra relación con un *objeto*. Esto supone una configuración distinta de los ejes perceptuales sobre los que se organiza la experiencia moderna, y que para Benjamin no se reducen sólo a la espacio-temporalidad lineal y progresiva. Veremos al final de la investigación que esta otra manera de entender los ejes perceptuales permite, además de relacionarnos de otro modo con los *objetos* y con las *obras de arte*, configurar de otra manera nuestra experiencia en general (por ejemplo, como una experiencia activa y no simplemente receptiva).

Asimismo, Benjamin dirá que el *aparecimiento* de los ejes lejanía-cercanía «no representa otra cosa que la formulación del *valor de culto* de la *obra de arte* puesta en categorías de la percepción espacio-temporal».<sup>23</sup> La cita anterior indica que los ejes perceptuales (espacio-temporalidad, lejanía-cercanía), de los que da cuenta el *aura* del *objeto*, admiten un *valor de culto* que configura al *objeto* dentro de un contexto dado, por ejemplo, el ritual de los pueblos antiguos. De esta manera, al caracterizar el *valor de culto* como una formulación perceptual del *objeto*, podré abordar la *relación tensional* entre el *culto* y el *valor exhibitivo*, que para Benjamin son las dos polaridades presentes

---

<sup>22</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 47.

<sup>23</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, nota 7 de la versión de 1937-38, p. 49 [el destacado es mío].

en la *obra* y determinan el curso histórico de la percepción artística en general.<sup>24</sup> Con la resignificación de la noción de *aura* que desarrollo a continuación podré determinar el lugar que tiene el *aura* en la caracterización del *valor exhibitivo* en la tercera parte de la investigación, sin caer en ambigüedades en cuanto a la manera de entender esta noción. Con lo cual, apenas avizoro el lugar que el *aura* asume en el nexo de la relación tensional entre *culto* y *exhibición*. Sin embargo, conviene ahora exponer lo que en esta introducción apenas se ha trazado esquemáticamente: la organización perceptual en las prácticas estéticas antiguas a partir de la resignificación de la noción de *aura*.

### **1.1 La noción de *aura* como *valor de culto* del *objeto mágico-mimético***

Comienzo con el desarrollo de las cuestiones generales en torno a la noción de *aura* a partir de otros autores que han abordado críticamente el asunto.<sup>25</sup> Las cuestiones abordadas en este apartado me ayudan a allanar el camino para delimitar una de las maneras que propongo para la resignificación benjaminiana de la noción de *aura*: en tanto *envoltura ritual* que designa un *complejo mundo de significaciones*, desde donde el *objeto* se produce, interpreta y se le atribuye un *valor de culto*. Por momentos parece que a lo largo de este apartado la figura del autor que me ocupa se disipa, sin embargo, lo trabajado aquí me permitirá regresar con más claridad al propósito general de esta investigación: el análisis de la postura crítica benjaminiana.

---

<sup>24</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 54. Parte fundamental de la noción benjaminiana de *obra de arte* atravesada por la historia se encuentra en la relación tensional entre su *valor de culto* o *valor ritual* y su *valor exhibitivo*. Así, en los *objetos mágico-miméticos* prevalece el *valor de culto* sobre el *valor exhibitivo*. Para poder entender esta relación tensional es preciso aclarar los sentidos contradictorios y problemáticos de la noción *aura*, que se encuentra en el centro de dicha relación. Véase *infra*, p. 61.

<sup>25</sup> Cfr. Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Barcelona, Icaria, 1985; Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979; Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001; Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1994.

Hay que anotar que en el contexto de las prácticas estéticas antiguas difícilmente se puede hablar en términos de *arte* o de *obra de arte*. Estos últimos se han configurado a partir del Renacimiento (s. xv) y se han impuesto, transformado y enriquecido con el paso del tiempo, hasta llegar a su máxima conceptualización en el Romanticismo (s. XVIII-XIX).<sup>26</sup> Estrictamente hablando, en el contexto de estas prácticas antiguas el hombre no produce *obras de arte* en el sentido en que nosotros lo entendemos. En cambio, y de acuerdo a la antropología, construye instrumentos mágicos de defensa que le permiten manipular las fuerzas sobrenaturales para su protección frente a ellas. Por su parte, Benjamin también afirma que la producción creativa del hombre comienza al servicio de la magia.<sup>27</sup> Estos instrumentos, que por su función adquieren un *valor de culto*, sólo con el paso del tiempo fueron reconocidos como *obras de arte*.<sup>28</sup>

A partir del Renacimiento los instrumentos mágicos fueron expropiados de su contexto, del *complejo mundo de significaciones* que les dio origen, y apropiados mediante un despojo, como *obras de arte*.<sup>29</sup> Estas expropiaciones se deben, en gran parte, a la actividad arqueológica que se inició en el Renacimiento.<sup>30</sup> Se sabe que las primeras exploraciones arqueológicas se consagraron a los grandes monumentos antiguos de Grecia, Roma, Egipto y el Próximo Oriente. Esta práctica coincide con las diversas colonizaciones que se llevaron a cabo durante el siglo xv y motivó el saqueo de los tesoros de los colonizados.

---

<sup>26</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, p. 9.

<sup>27</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 53.

<sup>28</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 54.

<sup>29</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, pp. 10-11

<sup>30</sup> Sin embargo, como actividad científica moderna la arqueología comenzó con la exploración de las ruinas de Pompeya y Herculano a partir del siglo XVIII.

Estos tesoros eran considerados «bienes de cultura»<sup>31</sup> formados principalmente por obeliscos, cerámicas, frescos, sarcófagos y esculturas; los cuales propiciaron el coleccionismo de antigüedades,<sup>32</sup> formando y enriqueciendo los fondos de los primeros museos europeos. Con la creación de los primeros museos y galerías se atribuyó a los *objetos* rituales un *valor exhibitivo*, que es propio de las *obras de arte*,<sup>33</sup> y que los muestra en vitrinas despojados del *valor de culto* que les dio origen.

En este apartado llamaré *objetos mágico-miméticos* a los instrumentos protectores que tienen un *valor de culto*, para distinguirlos de las *obras de arte* propiamente dichas. Esta designación me obliga a exponer el sentido de este término, su lugar y función, y las implicaciones que tuvo en la organización perceptual de las prácticas estéticas antiguas. Lo cual quiere decir que debo aclarar el sentido *mágico* y *mimético* que el *objeto* guarda en su significación y que adquiere desde su producción.

En principio, el *objeto mágico-mimético* participa e integra el ritual; además, posee un *valor instrumental*<sup>34</sup> del que dependen tanto su producción como su uso.<sup>35</sup> Ese *valor instrumental* emana de una acción mágica que determina la utilidad del *objeto* dentro del ritual. Benjamin afirma que: «Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica».<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Cfr. «Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura [...] Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea de la barbarie.», W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, pp. 181-182.

<sup>32</sup> Sobre el tema del coleccionismo en Benjamin véase *infra*, p. 47.

<sup>33</sup> Véase *supra*, p. 43.

<sup>34</sup> Este valor instrumental lo convierte en *medio* para un fin determinado. Lo cual indica la primera diferencia frente a las *obras de arte*, pues éstas últimas son un fin en sí mismo; piénsese, por ejemplo, en el *juicio de gusto desinteresado* de Kant. Sobre el tema de la falta de utilidad o finalidad en la *obra*, véase *infra*, p. 41.

<sup>35</sup> Cfr. H. H. Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, p. 12.

<sup>36</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 55.

Por lo cual, ese **objeto** es un instrumento, es decir, el medio para un fin determinado, por ejemplo, la cacería, la guerra, la adivinación, el embrujamiento, la curación de alguna enfermedad, la defensa o las buenas cosechas.<sup>37</sup> Y puede serlo porque es el receptáculo «de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere sentido y valor»<sup>38</sup> en el contexto ritual. Dicha **fuerza** hace al **objeto** portador de poderes sobrenaturales, que lo hacen útil y operativo dentro del ritual.<sup>39</sup> El **objeto** se convierte entonces en una herramienta de mediación entre los hombres y la naturaleza, entre los vivos y los muertos, entre la comunidad y la cosmología.<sup>40</sup> Es una herramienta que le confiere al hombre seguridad frente a la naturaleza, a la que por lo regular se le dota de poderes divinos y se pretende controlar. Sin embargo, esa **fuerza** no es otra cosa que la verificación de cierto orden humano sobre el mundo que se condensa en el **objeto**, y que no deberá entenderse como una realidad que lo trasciende. Ejemplos de tales **objetos** son los amuletos o las máscaras que eran imprescindibles en los rituales sagrados.<sup>41</sup>

Benjamin afirma que «el búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de otros; lo importante es, a lo mucho que lo vean los espíritus».<sup>42</sup> Con esto, él señala el poco o nulo **valor exhibitivo** que para la comunidad adquieren los **objetos mágico-miméticos**, pues su valor mágico exigía que se mantuvieran ocultos. La mayor exhibición que se tenía de ellos era precisamente cuando

---

<sup>37</sup> Cfr. R. Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 30.

<sup>38</sup> M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 17.

<sup>39</sup> Cfr. M. Eliade, *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> Cfr. R. Debray, *op. cit.*, p. 30.

<sup>41</sup> En cuanto a las máscaras africanas, Estela Ocampo dice: «su importancia como forma expresiva característica de la cosmovisión africana radica en que se sintetizan en ella tanto “contenidos estéticos” [es decir, perceptibles] como los más profundos significados cosmogónicos», E. Ocampo, *op. cit.*, p. 10.

<sup>42</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 53.

participaban del ritual; así, en el *objeto mágico-mimético* sobresale su *valor de culto* por encima de su *valor exhibitivo*.

Sin embargo, en la actualidad, con el ímpetu *exhibitivo* que priva en el mundo moderno, sería pertinente preguntarnos ¿qué pasa con esa *fuerza* concentrada en el *objeto mágico-mimético*, aún somos partícipes de ella, incluso cuando nos relacionamos con ese *objeto* por medio de una vitrina de museo? Tendremos oportunidad de responder a esta cuestión más adelante; sólo quise apuntarla pues con ella vuelvo a hacer énfasis en la postura crítica que Benjamin construye en torno al arte en general y que parece desenvolverse en la relación tensional entre *culto* y *exhibición*.

### **1.1.1 La facultad mimética como fuerza del obrar humano**

Para la antropología, el *valor instrumental* del *objeto mágico-mimético* depende de su «mimética seguridad de impacto»<sup>43</sup> alcanzada por medio de la *mimesis* que lo convierte en poderosamente activo, tanto para el ritual como para la vida cotidiana. Sin embargo, en la medida en que el *objeto* es el medio para un fin no necesita reflejar fielmente y por completo lo que en él se manifiesta, y que por lo regular responde a formas naturales como la lluvia, el trueno, los animales, el fuego, etcétera. Esto se debe a que la *mimesis* principalmente está en función de un logro, es decir, de la finalidad mediadora del *objeto*; además, éste último no podría llegar a ser la copia fiel y total de la misma *fuerza* que comporta. Es suficiente que el *objeto mágico-mimético* se asemeje en lo esencial a las «fuerzas invisibles de su virtud metafísica»<sup>44</sup> para que su función tenga efecto.

---

<sup>43</sup> Cfr. H. H. Holz, *op. cit.*, p. 12.

<sup>44</sup> Cfr. R. Debray, *op. cit.*, p. 30.

De acuerdo con Benjamin, la *mimesis* constituye el centro de toda ocupación creativa.<sup>45</sup> La *mimesis* no debe entenderse como una simple copia, sino como un crear, un hacer que constituye la relación y el dominio del hombre frente al mundo. El hombre posee la suprema facultad de producir semejanzas y ella interviene en todas las funciones humanas;<sup>46</sup> de esta forma, con la *mimesis* se crea el *objeto mágico-mimético* como receptáculo de la *fuerza creativa*, es decir, como receptáculo del acto creativo del hombre, que hace al *objeto* portador de poderes sobrenaturales que verifican cierto orden que el hombre le da al mundo.

La *mimesis*, entonces, permite que el *objeto* sea un instrumento mágico que condensa la acción del *obrar humano* frente al mundo; así, lo que se revela en el *objeto* por medio de la *mimesis* es la acción del hombre que ordena las *fuerzas sobrenaturales* que busca dominar. Este *obrar humano*, condensado en el *objeto mágico-mimético*, además de establecer un cierto orden, permite que éste perdure en el tiempo, una vez que se manifiesta en el *objeto*. Con lo cual, el *obrar*, entendido también como expresión humana, configura el mundo, el tiempo y el propio hacer del hombre, al mismo tiempo que se condensa en el *objeto*.

Por su parte, Mircea Eliade afirma que la *mimesis* para los antiguos refiere a un modelo extrahumano,<sup>47</sup> a un arquetipo sobrenatural de ordenación, a una cosmogonía,<sup>48</sup> que le confiere sentido y valor al *obrar* del hombre. Por lo cual, cualquier actividad

---

<sup>45</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 105.

<sup>46</sup> Cfr. «La naturaleza genera semejanzas; basta pensar en la mímica. No obstante, el hombre es quien posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética.», W. Benjamin, “La enseñanza de lo semejante”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p. 85.

<sup>47</sup> Cfr. «Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano», M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 39. Para Benjamin tanto la danza como el lenguaje son las primeras manifestaciones de la *mimesis* en el hombre. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 123.

<sup>48</sup> Cfr. «una regeneración periódica del tiempo presupone, en forma más o menos explícita, y en particular en las civilizaciones históricas, una creación nueva, es decir, una repetición del acto cosmogónico», M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 67.

humana primitiva debía corresponder a un arquetipo sobrenatural, así: «es una característica de las estéticas arcaicas el que “las obras de arte humano sean imitaciones del arte divino”». <sup>49</sup> De acuerdo con lo anterior, para Eliade la actividad humana adquiere su valor en tanto repetición de un acto primordial, que puede regenerar un periodo de tiempo o regular la comunión entre los participantes del ritual. Así, «el objeto hecho por la industria del hombre, no halla[...] su *realidad*, su *identidad*, sino en la medida en que participa[...] en una realidad trascendente. El acto no obtiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva una acción primordial». <sup>50</sup> Y ese acto humano de renovación para los antiguos no es otro que el del ritual, que a la par del *objeto mágico-mimético*, repite y condensa, por medio de la *mimesis*, un orden extrahumano. Este modelo u orden extrahumano, del que habla Eliade, no es otra cosa que lo que él mismo ha llamado *fuerza extraña* <sup>51</sup> que se condensa en el *objeto* y le brinda su cualidad de instrumento mágico.

A Benjamin no le interesa la búsqueda de tal arquetipo sobrenatural, pues asume que la *facultad mimética* se ha transformado con el paso del tiempo. <sup>52</sup> En su lugar, él considera que hay un «progresivo decaimiento de la facultad mimética. Pareciera que el mundo tomado en cuenta por el hombre moderno, depende mucho menos de aquellas correspondencias mágicas [del] mundo antiguo o aun el primitivo». <sup>53</sup> Por esta razón, Benjamin se interesa sobre todo en descifrar el efecto de la *fuerza del obrar humano* condensado en el *objeto mágico-mimético*, justo en el momento en que el *objeto*

---

<sup>49</sup> M. Eliade, *op. cit.*, p. 43.

<sup>50</sup> M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 18.

<sup>51</sup> *Cfr.* M. Eliade, *op. cit.*, p. 17.

<sup>52</sup> *Cfr.* «Es sabido que el dominio vital que antaño se rigiera por normas de semejanza, llegó a ser mucho más extenso que en la actualidad», W. Benjamin, “La enseñanza de lo semejante”, p. 85.

<sup>53</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 86.

adquiere un mayor *valor exhibitivo*;<sup>54</sup> pues, sólo así, el *objeto* se inserta en el *reino del arte* y podemos relacionarnos con él.<sup>55</sup>

Lo anterior quiere decir que cuando el *objeto mágico-mimético* adquiere un mayor *valor exhibitivo* se le expropia de su *complejo mundo de significaciones*, del contexto donde adquiere su *fuerza*, y se inserta en uno distinto que vuelve a apropiarse de él. A Benjamin le interesa justamente investigar qué es lo que ocurre con la *fuerza del obrar humano* en ese tránsito, y parte del supuesto de que ella permanece en el *objeto* en tanto ausencia; por tal razón, le interesa descifrar la huella de esa ausencia que queda en el *objeto*, para saber qué efecto perceptual tiene en nosotros.

Al final de este apartado se verá que esa *fuerza* no es otra cosa que la propia *aura*, de la cual se despoja al *objeto* en el proceso que consolida el concepto de *obra de arte*. A expensas del desarrollo que explique lo anterior, puedo adelantar que en la *exhibición* del *objeto* lo que se muestra es precisamente su *aura*, pero como una no-apariencia. Con lo cual, el *aura* se convierte en la huella de su propia ausencia, que sólo puede evocarse en la temporalidad del *objeto*, es decir, tanto en su testificación histórica como en su materialidad.

No obstante, lo que a Benjamin le interesa rescatar es la idea de renovación y repetición del ritual, porque ella plantea una temporalidad no progresiva que él destaca<sup>56</sup> para cuestionar el proceder del Historicismo imperante en la Historia del Arte

---

<sup>54</sup> Cuando el *objeto* es expropiado de su *complejo mundo de significaciones*, del contexto donde adquiere su *fuerza*, lo único que le queda es la ausencia de esa *fuerza*. Pronto se verá [al final de este apartado] que esa *fuerza* corresponde a su *valor aurático*, del cual se despoja al *objeto* en el proceso que consolida el concepto moderno de *obra de arte*. Se puede adelantar que en la *exhibición* del *objeto* lo que permanece es su *aura*; ella aparece como una no-apariencia. El *aura* se convierte así en la huella de una ausencia, que a su vez se manifiesta en la temporalidad del *objeto*, es decir, tanto en su testificación histórica como en su materialidad.

<sup>55</sup> Cfr. E. Ocampo, *Apolo y la máscara*, pp. 10-11. Sobre este tema véase *infra*, p. 41.

<sup>56</sup> Se trata de ir en contra de una sucesión temporal que se manifiesta entre causas y efectos; en donde no cabe ninguna posibilidad de traspasar ese orden causal, que por lo regular encierra la idea de ir siempre hacia mejor. Esta idea ha sido criticada tanto por Benjamin, como por la escuela de Frankfurt en su *dialéctica negativa*; con la cual, además de mostrarse los progresos históricos, se evidencian los retrocesos que ese supuesto progreso ha traído consigo.

del siglo xx. En este sentido, el ritual se renueva y conmemora bajo cierta estructura regulada; para Benjamin, en dicha estructura se revela el carácter paradójico del ritual: su *irrepetibilidad-repetible*; paradoja que muestra que cualquier producto hecho por el hombre es susceptible de ser re-hecho o imitado. En este carácter paradójico, él encuentra la semilla de la *reproductibilidad* que le permite cuestionar la idea de *irreproductibilidad* del concepto romántico de *obra de arte*.<sup>57</sup>

### **1.1.2 Estructura regulada del ritual: su paradójica *irrepetibilidad-repetible***

Por lo que se refiere a la estructura regulada del ritual habría que atender a las características que apuntan a la espacio-temporalidad sagrada que inaugura frente a la espacio-temporalidad profana del tiempo cotidiano. Características que me permiten indicar la relación entre el *aura* y la Filosofía de la Historia de Benjamin, que vemos perfilarse como paradójica y crítica de la concepción progresiva del tiempo en la época moderna.

Ya se ha apuntado que para Eliade la *mimesis* renueva la acción primordial de los tiempos originarios.<sup>58</sup> La manera de manifestarse esta renovación será siempre por medio del *obrar humano* condensado en el ritual y en el *objeto*. Con este acto de renovación, que también es colectivo, se funda un ritual en donde el *objeto mágico-mimético* cumple su función mediadora entre el hombre y la naturaleza. Pero, además, en ese acto se conforma la estructura regulada del ritual, entendida como la re-actualización colectiva de la espacio-temporalidad sagrada.

Esta re-actualización, en tanto acontecimiento y conmemoración sagrada, fragmenta y suspende el curso del tiempo profano (el de la duración progresiva), y el hombre comienza a

---

<sup>57</sup> Sobre este tema véase *infra*, p. 31.

<sup>58</sup> Cfr. M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 43.

participar de un tiempo otro. Con lo cual, se «plantea el problema de la abolición de la historia»,<sup>59</sup> que consiste precisamente en la suspensión del tiempo cuantitativo, homogéneo,<sup>60</sup> basado en la linealidad, la sucesión, la duración y el progreso. De tal manera, el tiempo profano-lineal de las sociedades primitivas se ve fragmentado por las ceremonias periódicas del ritual que regeneran el tiempo sagrado, basado en la circularidad.<sup>61</sup>

Sólo en la estructura regulada del ritual, es decir, en cada renovación periódica que el hombre conmemora, el tiempo sagrado vuelve a aparecer, se vuelve susceptible de repetición. Así, esta estructura permite que el tiempo sagrado se conmemore de manera repetitiva, por ejemplo, con cada nuevo ciclo de siembra y cosecha. En el centro de esta repetición ritual Benjamin encuentra la semilla de la *reproductibilidad*, que permite cuestionar la idea que considera a cada *objeto* u *obra de arte* como *único* e *irrepetible*.<sup>62</sup> Con lo cual Benjamin apunta al carácter paradójico del ritual, es decir, a su *irrepetibilidad-repetible*, que se conforma en cada caso de manera distinta.

Sin embargo, aún queda por decir qué es aquello que se conforma de manera distinta en el ritual, qué es aquello que en el ritual asume una *irrepetibilidad-repetible*. Hasta ahora podría decirse que eso que se conforma de manera distinta es el tiempo que atraviesa la idea de *permanencia inalterada* del *objeto mágico-mimético*, y en su lugar muestra su realización y actualización distinta en cada conmemoración ritual. Con ello, el *objeto* se convierte también en el lugar donde aparece y se revela la *fuerza* del *obrar humano* que inaugura un ritual distinto. Pero, a su vez, ese tiempo del ritual se conforma a partir de la *fuerza del obrar*

---

<sup>59</sup> M. Eliade, *op. cit.*, p. 67.

<sup>60</sup> Cfr. Estela Ocampo, *op. cit.*, p. 131.

<sup>61</sup> El tiempo sagrado tiene una estructura circular, esto permite fragmentar la estructura lineal del tiempo profano. «Para que el curso del tiempo llegue a ser una verdadera copia de la eternidad debe, en primer lugar, cerrarse en un todo de forma circular.», Estela Ocampo, *op. cit.*, p. 132.

<sup>62</sup> Esto responde a «la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42.

*humano* condensado en el *objeto mágico-mimético*. *Fuerza* que como queda dicho en las propias palabras de Benjamin al referirse a la *facultad mimética*<sup>63</sup> aparece como una huella ausente en nuestra moderna relación perceptual con los *objetos*. De ahí que, como ya se mencionó, a Benjamin le interese descifrar la huella, el resto de la *fuerza del obrar humano* que ordena el mundo y se condensa en el *objeto mágico-mimético*, una vez que estos *objetos* son insertados en el *reino del arte*.

### **1.1.3 El aura como fuerza condensada en el objeto mágico-mimético**

Hasta aquí he revisado las características principales del *objeto mágico-mimético* y de la estructura regulada del ritual. A continuación enlisto las características que hacen a este *objeto* constitutivo del ritual:

- Tiene un valor instrumental que emana de una acción mágica y que le confiere su utilidad dentro del ritual; es decir, es una herramienta mágica.
- Su creación se da por medio de la mimesis, que permite la mediación entre el hombre y la naturaleza; por tal razón, no es un fin en sí mismo, es el *medio* para un fin.<sup>64</sup>
- Junto con el ritual, fragmenta el tiempo lineal y progresivo, y re-actualiza un tiempo sagrado; de tal manera, el *objeto* se convierte en la condensación de un fragmento del tiempo.
- Finalmente, y en tanto residuo del tiempo, es el receptáculo y condensación de una *fuerza* que logra conferirle sentido y valor al *obrar humano*.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Cfr. W. Benjamin, “La enseñanza de lo semejante”, p. 85.

<sup>64</sup> El fin es el control instrumental de la naturaleza, incluidas las fuerzas sobrenaturales.

<sup>65</sup> Al respecto Estela Ocampo dice que los *objetos mágico-miméticos* que resultan de la práctica estética son «portadores de una fuerza mística, son inductores y funcionan dentro de un complejo contexto ritual»; son mediadores y no pertenecen al mundo cotidiano; son «eficaces inductores de acción, de comunicación entre el

Con lo expuesto hasta ahora se puede afirmar que esta *fuerza* condensada en el *objeto* tiene un doble sentido. Para empezar, refiere a la *fuerza creativa del obrar humano*, que no es otra cosa que la *facultad mimética* que establece un cierto orden en el mundo y lo condensa en el *objeto mágico-mimético*.<sup>66</sup> Sin embargo, sólo dentro de un contexto (como el del ritual, por ejemplo) se puede vigilar que el *obrar humano* tenga sentido y que la *fuerza creativa* se condense en el *objeto*. Por esta razón, esa *fuerza* también se condensa en el propio contexto que *envuelve* al *objeto*. Con lo cual, se apunta al segundo sentido de dicha *fuerza*: el *complejo mundo de significaciones*, en donde se produce e interpreta al *objeto*. En términos generales, todo *obrar humano* tendrá sentido siempre y cuando se encuentre *envuelto* en un contexto significativo que establezca la espacio-temporalidad, el lugar y momento precisos del hacer.

Al principio de esta primera parte se formuló la pregunta acerca del significado de lo que Benjamin llama *envoltura aurática* del *objeto*. Según lo desarrollado hasta el momento, se puede aproximar una respuesta apoyados en el doble sentido con el que se ha caracterizado la *fuerza* que se condensa en el *objeto*. Así, podría afirmarse que el *aura* no sólo es el *complejo mundo de significaciones* que *envuelve* al *objeto* (y que aquí se ha caracterizado como el ritual); sino que también es aquello que se condensa en el *objeto* estableciendo un cierto orden en el mundo, y que no es otra cosa que la *fuerza del obrar humano*, que refiere a lo que Benjamin llama la *facultad mimética*.

Asimismo, como ya quedó dicho antes, el *aura* es el «aparecimiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar».<sup>67</sup> Aparecimiento que en el contexto ritual sólo

---

mundo humano y el sobrenatural», E. Ocampo, *op. cit.*, p. 58. [Esto a diferencia de la vanguardia de principios del siglo XX y del arte contemporáneo, pues en ellos lo cotidiano es llevado al terreno del arte.]

<sup>66</sup> El *obrar humano* condensado en el *objeto* hace que éste subraye «el papel esencial que juega el hombre en el mantenimiento de la armonía cósmica, asegurada únicamente por la regeneración espiritual», E. Ocampo, *op. cit.*, p. 55.

<sup>67</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 47.

se logra por medio del *obrar humano* y en donde el *objeto mágico-mimético* es la condensación de dicho *obrar*. Este *aparecimiento* en términos de lejanía-cercanía implica que el *aura* para Benjamin es un asunto de percepción y no meramente una cualidad intangible del *objeto*; con lo cual, él hace del *aura* un asunto físico que manifiesta el paso del tiempo en el *objeto*.

Así pues, esta primera lectura crítica le permite a Benjamin caracterizar la noción de *aura* como una *fuerza* que, por un lado, refiere al *obrar humano* y, por otro, le brinda sentido y valor a ese *obrar*, lo *envuelve* en un *complejo mundo de significaciones*. Éste último puede corresponder al contexto del ritual que le otorga al *objeto mágico-mimético* su *valor de culto*, o al contexto autónomo del arte, que según Benjamin le brinda a la *obra* su carácter abstracto e ideal.<sup>68</sup>

## **1.2 El aquí y ahora del aura: su autenticidad y unicidad**

La segunda manera que propongo para interpretar la noción de *aura* permite mostrar su carácter espacio-temporal; lo que busco con ella es evidenciar el *aquí y ahora* del *aura*, que como se desarrolló en el apartado anterior tiene un doble sentido: no sólo *envuelve* al *objeto* u *obra de arte*, sino que también se condensa en ellos. Esta segunda interpretación se construye a través de la crítica a la que Benjamin somete las nociones de *autenticidad* y *unicidad*; interpretación que deja ver, por un lado, el carácter contradictorio que ellas encierran y, por otro, el testimonio histórico y la problemática permanencia física de la *obra*.

---

<sup>68</sup> Sobre este tema véase *infra*, p. 41.

Benjamin cuestiona la *autenticidad* y *unicidad* que la estética romántica le atribuye a la *obra de arte*, pues considera que el romanticismo hace de ella una abstracción formal al exigirle que sea única, eterna e irrepetible. Con esto le niega su temporalidad; la cual, finalmente, opera una descomposición física en la *obra*. La *pátina* que se va depositando sobre la pintura, o sobre las esculturas de bronce, es un buen ejemplo de la descomposición a la que me refiero y que da cuenta de la acción del paso del tiempo sobre la *obra*.

El sentido crítico que Benjamin encuentra en estas nociones no es sino su carácter contradictorio, pues tanto la *autenticidad* como la *unicidad* encierran el *significado parasitario de su contrario*. Este *significado parasitario* indica que mientras se defiende el carácter abstracto de estas nociones en el terreno del arte, ellas, a su vez, darán cuenta de la temporalidad que impera en la *obra* y que su abstracción oculta. Benjamin manifiesta tal contradicción a partir de la doble lectura crítica que hace de tales conceptos. Con ello muestra, por un lado, el vínculo paradójico entre ambas nociones en la estructura espacio-temporal del *aura* de la *obra* (es decir, en su *aquí y ahora*) y, por otro, evidencia la tradición que se transmite en la *obra* y que oscila entre su carácter de testimonio histórico y su problemática permanencia física.

### **1.2.1 Estructura espacio-temporal del *aura* de la *obra de arte***

De acuerdo con Benjamin la *autenticidad* es el «**aquí y ahora** de la obra de arte, su **existencia única** en el lugar en donde se encuentra».<sup>69</sup> Así, según la cita, la *autenticidad* depende de la *existencia única* de la *obra* en una espacialidad concreta que

---

<sup>69</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42 [el destacado es mío].

delimita nuestra relación con ella; con lo cual, nuestro autor establece un vínculo paradójico entre la *autenticidad* y la *unicidad* de la *obra*. Vínculo que constituye la estructura espacio-temporal del *aura* de la *obra de arte* en el ámbito de lo concreto, y que no es otra cosa que el *complejo mundo de significaciones* que *envuelve* a la *obra*, le da sentido y valor. Expondré la *estructura espacio-temporal aurática* de la *obra* al determinar en qué consiste el «aquí y ahora [de la *obra de arte*], del acontecimiento, de la singularidad que se abre ante un porvenir insólito». <sup>70</sup>

Antes de empezar hay que tomar en cuenta la interpretación del *aquí y ahora* de la *obra de arte* como un par de conceptos en los que también descansaba «la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto [a la *obra de arte*] como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy». <sup>71</sup> Tradición que ha dejado a un lado la temporalidad de la *obra*, y ha hecho de ella una *obra intemporal*, igual a sí misma. Esto supondría que la *obra* no sufre transformaciones ni en su interpretación histórica ni en su aspecto físico. Suposición que, de acuerdo con Benjamin, pronto se tambalea en la propia relación que experimentamos con las *obras* concretas.

Por ejemplo, cuando él afirma que la *pátina* que se va acumulando en una pieza de bronce puede ser útil para determinar su *autenticidad*, lo que quiere subrayar es la marca del paso del tiempo en ese *objeto*. <sup>72</sup> Es decir, la *autenticidad* de una *obra*, y por ende la *unicidad* a la que se encuentra vinculada, no se miden sólo a partir de la permanencia inalterada de la *obra* (como pretendía el romanticismo), sino también, y sobre todo, por medio de sus transformaciones espacio-temporales. Por tal razón, la *pátina* que se acumula en una *obra* le permite a Benjamin poner en cuestión aquello que

---

<sup>70</sup> Ana María Martínez de la Escalera, “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria”, p. 208.

<sup>71</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42.

<sup>72</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42.

supuestamente permanece idéntico en ella, mostrando, en cambio, el carácter contradictorio de esa aparente identidad. En definitiva, la *pátina* es la marca física del paso del tiempo que condensa el pasado y el presente en la *obra* a través de las capas que se han acumulado sobre ella. Finalmente, y en tanto *aparecimiento*, es decir, huella de la descomposición temporal y deterioro de la estructura física de la *obra*, la *pátina* es la materialización de la *estructura espacio-temporal aurática* en la superficie de aquélla; lo cual querría decir que el *aura* de la *obra de arte* no sólo da cuenta del *obrar humano*, sino también del deterioro físico que la *obra* experimenta. Como ya se mencionaba al principio de esta primera parte, Benjamin volvió tangible el significado inmaterial del *aura* de la *obra*,<sup>73</sup> y la *pátina* es el mejor ejemplo de ello.

La historia de *La última cena* de Leonardo, hecha a finales del siglo xv, es un claro ejemplo de cómo una *obra de arte* difícilmente permanece idéntica a sí misma, pues ella desde el siglo xvi comenzó a dar muestras de su deterioro físico.<sup>74</sup> Éste se debió, en principio, a la técnica que Leonardo utilizó al realizarla y que desde entonces se ha intentado remediar con distintas técnicas de restauración.

Por ejemplo, en el siglo xviii, *La última cena* se repintó dos veces buscando devolverle su antiguo esplendor; por esta razón se añadieron, borraron o sustituyeron algunos elementos *originales*. Lo que significa que en cada capa de pintura que se le ha añadido al *original* se concentra el transcurso de la historia y las transformaciones que ha experimentado este paradigma de la historia del arte. Pero, además, este trabajo de restauración produjo una *pátina* sobre la *obra* que permite observar el paso del tiempo a través del deterioro que ha sufrido la superficie de la pintura. Con lo cual, podemos

---

<sup>73</sup> Véase *supra*, pág. 3.

<sup>74</sup> Existe una copia de *La última cena* realizada en el siglo xvi de artista desconocido y que transmite la riqueza de detalles del original que por su deterioro ahora sólo se adivinan.

percatarnos que la *pátina* formada en la superficie de *La última cena* de lo único que no da cuenta es de la permanencia idéntica del *objeto* hasta el día de hoy, y en cambio, muestra el *aura* espacio-temporal que la *envuelve* y atraviesa.<sup>75</sup>

Lo anterior corrobora el aspecto temporal que Benjamin rescata del *aquí y ahora* de la *obra*, y que permite caracterizar la estructura espacio-temporal del *aura*; pues dicha interpretación cuestiona la idea de su permanencia inalterada, y evidencia otras cuestiones importantes sobre nuestra paradójica relación con las *obras de arte*. Por ejemplo, el hecho de que el *aquí y ahora* manifieste un acontecimiento singular en la espacio-temporalidad presente de la *obra* y que, no obstante, deje entrever igualmente un instante que ya pasó (como el instante en el que una pintura fue hecha o una pieza musical escuchada por primera vez). Lo anterior se debe a que el *aquí y ahora* también refiere tanto a la irrecuperabilidad del instante de creación de la *obra*, como a cualquier otro instante pasado que se evoca al estar en contacto con ella. Pero, ese instante irrecuperable que es previo a nuestra relación con las *obras* puede, sin embargo, actualizarse con cada nuevo acercamiento a ellas. Esto quiere decir que el instante pasado que sólo está presente como ausencia en la *obra*, se actualiza en cada relación temporal distinta.

Quizá esto último adquiera todo su sentido si se piensa en la paradójica *irrepetibilidad-repetible* de la estructura regulada del ritual que ya se trabajó previamente. Dicha estructura regulada descansaba en la conmemoración periódica que renueva un tiempo

---

<sup>75</sup> En torno a la idea de eternidad en la pintura, Benjamin cita unas palabras del propio Leonardo: «La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como es el caso infortunado de la música... Esta [sic], que se volatiza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna», Leonardo da Vinci, cit. en *Revue de Littérature comparée*, febrero-marzo, 1935, pág. 79, cit. por W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota 22, pp. 45-46. No obstante, la obra más grande de Leonardo, *La última cena*, contradice las palabras de su creador: muestra el transcurso del tiempo y el deterioro de sus materiales, a pesar del uso del barniz.

sagrado susceptible de repetición y basado en la circularidad.<sup>76</sup> De tal forma, ella permite traer a la presencia un acontecimiento único, sagrado (Eliade le llama *arquetipo sobrenatural*<sup>77</sup>) que, sin embargo, el hombre repite en cada ritual de manera distinta actualizándolo. Esta *irrepetibilidad-repetible* de un *modelo sobrenatural* que se trae a la presencia se observa también en nuestra relación con las *obras* sobre todo en la irrecuperabilidad del instante de su creación, en su *aquí y ahora originario*; pues ese instante, al igual que el *arquetipo* que se actualiza en el ritual, sólo puede evocarse transformado en el tiempo cada vez que entramos en contacto con la *obra*. Es así que ese instante, el *aquí y ahora* de la *obra*, aparece como ausencia, como una no-presencia en ella, que sin embargo puede actualizarse, es decir, venir a la presencia de manera distinta y configurar la *estructura espacio-temporal aurática*. De tal manera, esa ausencia que se vuelve presencia en la *obra*, la irrecuperabilidad que encierra su *aquí y ahora*, constituye también su *aura*.

A esta idea regresaré en la tercera parte de la presente investigación cuando exponga el tema del *aura* de la fotografía y haga referencia a la relación entre *aura* y *valor exhibitivo* de la *obra*.<sup>78</sup> No obstante, adelantaré que en esa relación el *aura* configura una espacio-temporalidad que actualiza nuestra relación con la foto, y rescata un *aquí y ahora* paradójico, que por un lado, es irrecuperable y refiere a lo que ocurrió en el momento de tomar la foto (es decir, lo que evoca la imagen<sup>79</sup>) y, por otro, constituye nuestra experiencia actual con ella. Esto ocurre con los retratos familiares que conservan la imagen de aquél que ya no está. Con los retratos configuramos una relación que se puede llamar *contra-empírica*, pues se está frente a la imagen de una ausencia, que al mismo tiempo resguarda el recuerdo de nuestros muertos. Se

---

<sup>76</sup> Véase *supra*, pp.16-17.

<sup>77</sup> Véase *supra*, p. 13.

<sup>78</sup> Véase *infra*, p. 77.

<sup>79</sup> Al respecto, Barthes afirma que: «Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente», Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 28-29.

trata de aquello que Roland Barthes llamó el «referente de la foto», lo que ella representa: «una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto».<sup>80</sup> Esta *experiencia contra-empírica* es justamente la que suscita la reflexión de Roland Barthes cuando está frente al retrato de Jerónimo, el último hermano de Napoleón, y dice: «Veo los ojos que han visto al Emperador»,<sup>81</sup> unos ojos que ya no existen pero que siguen mirando desde la ausencia de la imagen.

Con la transmisión fotográfica de una pintura sucede algo parecido, y al respecto Benjamin afirma que: «incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el *aquí y ahora* de la *obra de arte*, su existencia única en el lugar donde se encuentra».<sup>82</sup> Pero, además, con la imagen fotográfica la pintura abandona su base material y, por tanto, el desgaste físico que ella experimenta.<sup>83</sup> Lo cual posibilita que la obra acreciente su *valor para la exposición*, al convertirse con su reproducción en un producto siempre re-actualizable. Así, la imagen fotográfica de una pintura se convierte en el *ahí* del *aquí y ahora*,<sup>84</sup> es decir, aquella *quintaesencia* que para Benjamin se transmite en la *obra*,<sup>85</sup> pero que en la fotografía se encuentra como en un simulacro, un *spectrum*, una ausencia, donde no parece comprobarse la descomposición de la estructura física de la pintura. Pero lo que sí llega a comprobarse es que la foto muestra aspectos distintos de la pintura, imperceptibles a simple vista, al utilizar lentes que aumentan los detalles de su elaboración.<sup>86</sup>

---

<sup>80</sup> R. Barthes, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>81</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 27.

<sup>82</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42 [el destacado es mío]

<sup>83</sup> Lo cual no quiere decir que la fotografía esté exenta de sufrir su propio desgaste material.

<sup>84</sup> Es el particular absoluto, la contingencia soberana. *Cfr.* R. Barthes, *op. cit.*, p. 29.

<sup>85</sup> *Cfr.* W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 44.

<sup>86</sup> Sobre el tema de este alcance en la fotografía que Benjamin llama *inconsciente óptico*, véase *infra*, pp. 107-108.

### 1.2.2 Testificación histórica y problemática permanencia física de la *obra*

El sentido crítico que Benjamin encuentra en las nociones de *autenticidad* y *unicidad* confirma el vínculo entre el *aura* y la temporalidad de la *obra*. Esto es así, sobre todo si se toma en cuenta que para él la *autenticidad* de la *obra* es también «la quintaesencia de todo lo que en ella [en la *obra*], a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico».<sup>87</sup> Con lo anterior, se vuelve a hacer hincapié en el vínculo paradójico entre *autenticidad* y *unicidad*, pues *aquello que la obra transmite como tradición* sólo puede entenderse en la medida en que ella se conserva diferenciándose de sí misma.

Por otra parte, y de acuerdo a las palabras de Benjamin, aquello que se transmite en la *obra de arte* oscila entre su permanencia material (ya de por sí problemática) y su carácter de testimonio histórico. Tan es así, que a la *existencia única* de la *obra* le atañe la historia a la que ella ha estado sometida a lo largo de su paradójica permanencia en el tiempo,<sup>88</sup> y que se evidencia a través de las transformaciones que ha sufrido en su estructura física y en sus cambiantes condiciones de propiedad. Lo cual remite de nueva cuenta a la estructura espacio-temporal, es decir, al *aquí y ahora* de la *obra*, siempre y cuando se advierta, que para Benjamin la tradición es «algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante».<sup>89</sup>

En cuanto al carácter de testimonio histórico, que apunta a la temporalidad de la *obra de arte*, éste permite pensarla como un testigo de la humanidad, es decir, la convierte en una autoridad referida a la historia. Esto es así porque la *obra* se crea desde

---

<sup>87</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 44.

<sup>88</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42

<sup>89</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49.

un contexto histórico definido, en otras palabras, pertenece a una tradición que da las pautas para relacionarnos con ella de cierta forma. Este carácter histórico cuestiona la permanencia inalterada de la significación de la *obra*, pues ella puede reinterpretarse en cada caso de manera distinta.

En cambio, la duración material de la *obra de arte* señala la parte física de su estructura espacio-temporal, es decir, lo que se utiliza para su realización, como madera, pigmentos, piedras, etcétera. No obstante, como ya se ha mencionado, la referencia a la duración material supone siempre un deterioro o transformación en la estructura física de la *obra* a lo largo del tiempo. Lo cual cuestiona su permanencia inalterada, pues la *obra de arte* para Benjamin en realidad marca el paso del tiempo con su desgaste material, no lo detiene. Es así que, cuando Benjamin hace hincapié en la materialidad de la *obra*, a su vez está apuntando a su concepción histórico-crítica del arte. Esta concepción cuestiona finalmente qué es aquello que permanece idéntico en la *obra de arte*. Independientemente de la respuesta,<sup>90</sup> lo importante para la postura crítica de Benjamin es que al cuestionar el tipo de permanencia de la *obra* se reafirma la presencia de la historia que la atraviesa.

La concepción de permanencia inalterada de la *obra de arte* puede rastrearse en el carácter Historicista de la Historia del Arte. En términos generales el Historicismo pretendía reconstruir el pasado en su verdad, es decir, en la totalidad de sus condiciones. Benjamin dice al respecto que «el historicismo expone la imagen eterna del pasado»;<sup>91</sup> pretende reconstruir una época «tal y como fue realmente», tal y como se comprendía a sí misma. Así, el supuesto historicista de la permanencia inalterada de la *obra* permite concebirla como el testigo de la historia tal y como ésta aconteció en el pasado. En otras palabras, la *obra de arte* guardaría la

---

<sup>90</sup> Hasta este punto de la investigación es posible apuntar una respuesta hipotética que permitiría poner en el lugar de la permanencia del *objeto* la *fuerza aurática* que éste condensa, en tanto que manifiesta el *obrar del hombre* y la manera como éste configura el mundo y el tiempo. Véase *supra*, p. 18.

<sup>91</sup> W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 92.

testificación de la historia en la totalidad de sus determinaciones y en su verdad, como si de una caja de Pandora se tratase. En concordancia con lo anterior, se puede concluir que el Historicismo guarda el *aquí y ahora* de la *obra* en el momento único de su creación y busca su reconstrucción total.<sup>92</sup>

Para Benjamin, en cambio, la «historia es objeto de una construcción cuyo lugar **no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, “tiempo-ahora”**»,<sup>93</sup> que tendrá que hacer saltar el *continuum* de la historia. Esta construcción se da en el acto mismo de relatar la historia.<sup>94</sup> Es así que lo que el *objeto* transmite como tradición no debe entenderse desde un tiempo vacío, sino desde un tiempo lleno de sentido que permite una construcción distinta de la historia.<sup>95</sup>

La historia así entendida permite que el pasado se manifieste en el presente. Sin embargo, «la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad».<sup>96</sup> De tal manera, la comprensión benjaminiana de la historia consiste en un hacer que permite seguir viviendo lo que se comprende, es decir, donde las pulsaciones de aquello que se comprende y que sigue vivo sean perceptibles hasta el presente. Esto permitiría la relación histórica entre el presente y un pasado vivo,<sup>97</sup> que se re-actualizaría constantemente. Para Benjamin, la historia adviene como una eterna re-actualización escrita siempre en presente. Es un sincronismo que no discurre como continuidad, sino como discontinuidad irruptora.

---

<sup>92</sup> Cfr. Stéphane Mosès, *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 84.

<sup>93</sup> W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, p. 188.

<sup>94</sup> Cfr. «La transformación del pasado en historia va en función del presente del historiador, del momento en el tiempo y del lugar en el espacio en que se engendra su discurso», S. Mosès, *El ángel de la historia*, pp. 81-82.

<sup>95</sup> Cfr. W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, p. 92.

<sup>96</sup> W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, p. 180.

<sup>97</sup> Cfr. W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, p. 91.

A esta discontinuidad irruptora responde la estructura regulada del ritual,<sup>98</sup> que con cada re-actualización colectiva del tiempo sagrado y circular rompe la linealidad progresiva del tiempo profano. Asimismo, la *irrepetibilidad-repetible* que se encuentra en la estructura del ritual se refleja en esta crítica al Historicismo; pues con aquélla se inaugura un ritual distinto en cada caso, a pesar de que, según la antropología, él apunte siempre a un modelo sobrenatural.<sup>99</sup> Lo mismo ocurre con la irrecuperabilidad del instante de creación de la *obra* que, como ya mencioné,<sup>100</sup> refiere a un *aquí y ahora* pasado, presente en la *obra* sólo como ausencia, pero que se evoca y re-actualiza al estar en contacto con ella. Desde la perspectiva histórica de Benjamin, lo anterior quiere decir que este instante pasado se manifiesta en el presente como un relámpago, como un soplo que permite traer a la presencia, actualizar de otro modo, la tradición que se trasmite en cada *obra*.

Regresando al caso de la restauración de *La última cena* de Leonardo, ésta evidencia la problemática permanencia de la *obra* en el tiempo y en el espacio. Así, por ejemplo, las múltiples restauraciones que ha experimentado no hacen otra cosa que retardar el inevitable desgaste material al que se encuentra sometida desde su creación. A partir de 1977 se inició un programa de restauración utilizando las más modernas tecnologías. Durante 21 años se fueron eliminando poco a poco las capas de pintura de los últimos siglos, con las cuales se buscó mantener la *obra original* de Leonardo. Para 1999, al término de la restauración, se aprecian en la pintura tanto sus numerosos detalles como sus irreparables defectos.

Sin embargo, uno de los mayores problemas de este proyecto consistió precisamente en la paradójica permanencia inalterada de la *obra*. Pues su resultado, lejos de respetar o acercarse al *original*, deja ver una *obra* despojada de las capas de pintura y polvo que fue

---

<sup>98</sup> Véase *supra*, p. 16.

<sup>99</sup> Véase *supra*, p. 16.

<sup>100</sup> Véase *supra*, p. 24-25.

acumulando con el tiempo y que, como ya se revisó, constituyen la materialización de la *estructura espacio-temporal aurática*, en tanto huella, *aparecimiento* del paso del tiempo. Por otro lado, dicho proyecto de restauración permite darnos cuenta de la profunda necesidad del hombre moderno por detener el paso del tiempo, por congelarlo en un instante invariable. Esto último remite a la irrecuperabilidad del instante de creación de la *obra*. Instante que a pesar de los esfuerzos de los restauradores ya no existe, pero puede ser evocado como una ausencia, incluso al estar frente al resultado de la restauración de *La última cena* de Leonardo.

### **1.2.3 Carácter paradójico de la irreproductibilidad de la obra de arte**

Tanto la *autenticidad* como la *unicidad* se vinculan con la *irreproductibilidad* de la *obra de arte*; tan es así que la *irreproductibilidad* configura a la *obra* como *única y auténtica*. Para Benjamin, esto se debe, por un lado, a que la *unicidad* se basaba en el *valor eterno* atribuido a la técnica que se encuentra confundida con el ritual;<sup>101</sup> por otro, se debe a que con la *autenticidad* se consideraba a la *obra* como una autoridad<sup>102</sup> *única e irrepetible* referida a la historia.<sup>103</sup>

Sin embargo, los procedimientos técnicos de reproducción que pronto se desarrollaron motivaron la diferenciación y jerarquización de la *autenticidad* del *objeto*; para Benjamin la técnica del grabado en madera es un claro ejemplo de lo anterior. Con la jerarquización de la *autenticidad* se pretendía mantener separadas las diferentes copias de un grabado, apelando al carácter *único* y exclusivo, de cada copia.<sup>104</sup> Estas diferenciaciones se desarrollaron una vez

---

<sup>101</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 55.

<sup>102</sup> Tomando en cuenta su etimología (del latín *authenticus*, del griego *authentikos*) lo auténtico se refiere a aquello que tiene autoridad. Cfr. “auténtico, a”, en *Gran diccionario de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2000, pp. 144-145.

<sup>103</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42.

<sup>104</sup> Cfr. «Porque la autenticidad no es reproducible, la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos de reproducción dio un motivo para diferenciar y jerarquizar la autenticidad. Una importante función del comercio con

que se consolidó el comercio del arte en el siglo xvi.<sup>105</sup> El comercio del arte apelaba a los *valores eternos* de la *primera técnica* para justificar su quehacer, con lo cual le atribuía al grabado en madera una *autenticidad apócrifa* que al ser un producto de la técnica reproductiva ya no tenía.

Con la técnica del grabado, basada estrictamente en la reproducción, poco importa cuál es el producto original, pues éste ni siquiera existe.<sup>106</sup> Existe, en cambio, una serie de copias todas igualmente *auténticas*; de donde resulta que con la reproducción técnica la *autenticidad* deja de tener lugar, pues no existe un solo grabado que sea *auténtico* en detrimento de los demás. Con lo anterior, Benjamin vuelve a señalar el carácter histórico que tiene la *autenticidad*, al ser insertada en un momento y con una finalidad específica dentro del contexto artístico. Lo cual cuestiona el sentido tradicional que se le atribuye, y que la interpreta como la permanencia inalterada de la estructura espacio-temporal del *objeto*.<sup>107</sup>

El carácter paradójico que conlleva la idea de *irreproductibilidad* de la *obra de arte* revela, al igual que la *autenticidad* y la *unicidad*, el *significado parasitario* de su contrario: la *reproductibilidad*. Esto último permite establecer la relación entre tal carácter paradójico y la *estructura regulada* del ritual, que de acuerdo con Benjamin, vendría a cuestionar de nuevo la idea de permanencia inalterada de la *obra de arte*. Lo anterior pone en entredicho el carácter Historicista de la Historia del Arte, pero rescata, en cambio, la temporalidad de la *obra* y su carácter repetible.

---

el arte fue la de desarrollar tales diferenciaciones. Éste tenía un interés evidente en mantener separadas las diferentes impresiones de un grabado en madera», W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota \*, p. 43.

<sup>105</sup> A partir de este siglo aparece el comercio organizado de *obras de arte* como una práctica burguesa, es así que «la burguesía sustenta la producción de obras de arte» debido a su demanda. Con esto también se comienzan a crear las colecciones particulares de arte y los museos. Esto último, según Estela Ocampo, es la manifestación más clara de que la autonomía del arte se ha consolidado. *Cfr.* E. Ocampo, *Apolo y la máscara*, p. 27.

<sup>106</sup> Éste fue el supuesto problema que la fotografía tuvo que enfrentar para justificarse como arte: ¿cuál es la fotografía original? Al respecto, Benjamin afirma que la cuestión que se pasó por alto fue la transformación del seno del arte debida a la producción fotográfica, es decir, ¿qué había hecho la fotografía con el arte en su conjunto? *Cfr.* W. Benjamin, *La obra de arte...*p. 63.

<sup>107</sup> *Cfr.* W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota 3 a la edición D, p. 43.

Benjamin advierte desde el comienzo del ensayo sobre la *obra de arte* del *carácter reproducible* que tienen los *objetos* hechos por el hombre, afirmando que cualquier producto humano es susceptible de ser rehecho o imitado. Esta idea rescata el significado de la noción de *autenticidad* en el sentido de copia autorizada.<sup>108</sup> Benjamin afirma que «hubo, en efecto, imitaciones, y las practicaron lo mismo discípulos para ejercitarse en el arte, maestros para propagar sus obras y también terceros con ambiciones de lucro». Sin embargo, al comparar la imitación con la reproducción técnica de la *obra de arte* nos damos cuenta de que ésta última se ha venido imponiendo «intermitentemente a lo largo de la historia».<sup>109</sup> Así, entre las primeras técnicas reproductivas que el hombre utilizó estaban el grabado en madera, la imprenta, el aguafuerte, la litografía y la caricatura.<sup>110</sup>

De acuerdo con Benjamin, los griegos por ejemplo sólo tenían dos procedimientos de reproducción técnica: el vaciado y el acuñamiento. Esto les permitió reproducir únicamente bronces, terracotas o monedas. Por lo cual, ellos produjeron en su mayoría *objetos* pensados para la eternidad, es decir, supuestamente únicos e imposibles de reproducir.

Para Benjamin esta producción de *objetos eternos* se debe sobre todo al estado de la técnica reproductiva. «Para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es [sic] menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de una pieza».<sup>111</sup> Por tal razón, los griegos, como otras culturas antiguas, se vieron obligados a producir este tipo de *obras* que, de

---

<sup>108</sup> Lo auténtico en su quinta acepción se refiere a una copia autorizada de alguna orden, carta, etcétera. Cfr. “auténtico, a”, en *Diccionario de la lengua española*, España, Real Academia Española, 2001, p. 169.

<sup>109</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 39.

<sup>110</sup> Cfr. W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, p. 108.

<sup>111</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 62.

acuerdo con Benjamin, en la medida en que son re-actualizables en cada relación que se tiene con ellas y a lo largo de la historia, cuestionan precisamente su *valor eterno*.<sup>112</sup>

Frente a esto y para 1936, año de publicación del ensayo sobre la *obra de arte* de Benjamin, la técnica reproductiva había cambiado radicalmente y se encontraba en el polo opuesto al de los griegos. Por tal razón, él confronta lo que llama la *primera técnica* con la *segunda técnica*. La *primera técnica* corresponde a la producción de *objetos eternos*, que todavía estaban en función de una utilidad práctica dentro del ritual. De tal forma, «los objetos con este tipo de propiedades [por ejemplo, los instrumentos mágicos] ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual». <sup>113</sup> Así, la *primera técnica* no producía más que *objetos* basados en la *unicidad* y la *autenticidad*; entendidas estas últimas a partir de la exigencia de que el *objeto* fuera eterno, irrepetible e idéntico a pesar del paso del tiempo.<sup>114</sup>

Otra diferencia entre la *primera* y la *segunda técnica* consiste en que la *primera* involucra lo más posible al ser humano, mientras que la *segunda* lo hace lo menos posible. «La intención de la primera [técnica] sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad». Pero, además, el acto culminante de la *primera técnica* es el sacrificio humano: «lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido)». <sup>115</sup> En la *primera técnica* no se contempla la opción de una segunda oportunidad que garantice, por ejemplo dentro del ritual, las buenas cosechas o la protección contra el mal. En cambio, la *segunda técnica* se

---

<sup>112</sup> Sin embargo, para Estela Ocampo la procuración de valores eternos en la producción humana corresponde a la configuración de la autonomía de la *obra de arte*. Para Ocampo, las culturas antiguas producen *objetos* basados en el derroche, en el desgaste material. Cfr. Estela Ocampo, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>113</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 55.

<sup>114</sup> Véase *supra*, p. 22.

<sup>115</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

basa en el simulacro, en el experimento y su inalcanzable capacidad de variar datos; lo que la hace susceptible de ser siempre mejorada.

El cine basado en la *segunda técnica* y «su inalcanzable capacidad de variar datos» es para Benjamin la *obra de arte* con la mayor capacidad para ser mejorada.<sup>116</sup> En este sentido él afirma que una película nunca se logra de un solo golpe, en cambio, está montada a partir de varias imágenes o secuencias de imágenes elegidas por el editor. En su mayoría, ellas se graban en diversos momentos y en ocasiones se corrigen para poder ser utilizadas. Al respecto Benjamin afirma que la película de Chaplin *Opinion Publique* tiene 13 mil metros de cinta, pero para producirla se grabaron 125 mil. Esta capacidad de mejora del cine responde a la renuncia radical a perseguir valores eternos. Lo cual hace que la técnica reproductiva empleada en el cine se encuentre en el polo opuesto a la técnica utilizada por los griegos. En este sentido, Benjamin afirma que «en la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable».<sup>117</sup> Sobre el asunto de la *primera* y *segunda técnica* regreso al final de la tercera parte, cuando explique la analogía entre el cirujano y el hombre de la cámara.<sup>118</sup>

Sin embargo, antes de pasar a la segunda parte de la investigación es preciso advertir que en definitiva, con esta segunda lectura crítica que resignifica la noción de *aura* Benjamin rescata la estructura espacio-temporal en ella imperante; estableciendo, a su vez, el sentido crítico de las nociones de *autenticidad* y *unicidad*, su vínculo paradójico, y la manera en que con ellas cuestiona la permanencia inalterada de la *obra de arte*. Como se ha expuesto, resulta muy difícil sustraer a la *obra* de su temporalidad sin caer en contradicciones en cuanto al significado de su *autenticidad*, *unicidad* e *irreproductibilidad*. Con lo cual en estas nociones

---

<sup>116</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 62.

<sup>117</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 62.

<sup>118</sup> Véase *infra*, p. 81.

se evidencia el *significado parasitario* de su contrario, que se juega entre su temporalidad y atemporalidad. Así, en tanto estas nociones se interpreten desde la atemporalidad, ellas mostrarán, a su vez, la temporalidad de la *obra*, como ocurre, según se revisó, con las motivaciones que circundan la restauración de *La última cena* de Leonardo.

## SEGUNDA PARTE

### **Lectura crítica de Benjamin al proceso de autonomía de la *obra de arte***

En la primera parte de este trabajo he presentado cómo Benjamin interpreta el modo en que se organizaba la percepción en las prácticas estéticas antiguas, con la intención de determinar el carácter perceptual y concreto de su postura crítico-estética. Para esto fue preciso revisar el significado de la noción benjaminiana de *aura*, pues ella constituye la parte central de dicha época de la percepción. Sólo una vez que se resignifica la noción de *aura*, otorgándole un carácter temporal y físico, en tanto rúbrica que da cuenta del paso del tiempo, podrá entenderse después por qué Benjamin la utiliza en su lectura crítica del proceso de autonomía de la *obra de arte* para rescatar el carácter histórico de ésta.

No obstante, habrá que explicar en qué consiste esa lectura crítica y cómo se lleva a cabo. De manera general, con ella se busca caracterizar el significado de una noción bajo los rasgos epigonales de otra, de forma que aquélla pueda surgir de manera intempestiva. Por ejemplo, Benjamin retoma un fragmento del pasado que ya no existe (la percepción en las prácticas estéticas antiguas), y resignifica la noción *aura* (central para esta época de la percepción) por medio del sentido romántico del término *apariencia* (entendido como la manifestación sensorial de una idea o de lo verdadero en el *objeto*), sentido que para la época en la que Benjamin hace su crítica ya estaba llegando a su fin.

Para 1936, en plena época de la reproductibilidad técnica, el sentido romántico de la noción de *apariencia* estaba llegando a su fin; por esta razón, fue preciso devolverle su fundamento empírico y temporal resignificándola como aquello que se solidifica en la *obra* en tanto huella de las cosas, y que no es otra cosa que el hacer del hombre sobre ella. Sólo así,

Benjamin pudo hacer surgir de manera intempestiva la espacio-temporalidad del *aura*, y devolverle su carácter perceptual; carácter que le sirve para cuestionar la noción autónoma de *obra de arte* que él considera una abstracción del aspecto perceptual presente en el sentido etimológico del término *estética*.<sup>1</sup>

Ya en la primera parte se adelantaron algunos aspectos importantes sobre el cuestionamiento que Benjamin realiza en torno a la *obra de arte* autónoma, cuando se desarrolló la crítica a la que nuestro autor somete las nociones de *autenticidad*, *unicidad* e *irreproductibilidad*, que la estética romántica le atribuyó a la *obra de arte*. Esta crítica, como vimos, revela el carácter contradictorio presente en la interpretación atemporal y abstracta que de la *obra* sostenía el romanticismo de acuerdo con Benjamin.

Ahora bien, en esta segunda parte de la investigación insisto en la pertinencia de la lectura crítica de la noción romántica de *obra de arte*, pues dicha crítica es uno de los fundamentos de la estética benjaminiana. Sólo es posible abordar esta lectura crítica por medio de la resignificación de la noción de *aura*, en tanto rúbrica del paso del tiempo que atraviesa el sentido abstracto de la *obra* y le devuelve su espacio-temporalidad.

De acuerdo con Benjamin, la estética romántica es la última versión de lo que él llama *estética tradicional*,<sup>2</sup> cuya parte central se encuentra en la *obra de arte* autónoma. Ésta última se ha conformado desde el Renacimiento y se ha impuesto progresivamente hasta nuestros días.<sup>3</sup> Es importante destacar que dicha noción ha sido cuestionada a partir de la

---

<sup>1</sup> Este sentido etimológico corresponde a la *percepción sensorial* que, sin embargo, durante el s. XVIII adquiere dos sentidos distintos: a) ciencia de la percepción propia de los sentidos en oposición a la ciencia del conocimiento intelectual (Estética Trascendental, Kant); b) ciencia de lo bello, constituida por la doctrina filosófica sobre la belleza (Estética Filosófica, Schiller). Cfr. “estética”, en Walter Bruggen, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1995, pp. 217-219.

<sup>2</sup> Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 124.

<sup>3</sup> Cfr. Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 9. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50. Abarcar poco más de cinco siglos en los cuales se definieron los circuitos de producción del arte, su consumo y las formas específicas en que se han impuesto a otras culturas es una labor titánica. El mero hecho de acercarse a la estética romántica se dificulta por la cantidad de autores que se inscriben en ella.

aparición de la fotografía en el siglo XIX, y de acuerdo con Benjamin, a principios del siglo XX el significado de sus conceptos fundamentales<sup>4</sup> se encamina a su fin. Por esta razón, en la segunda parte de mi investigación expongo cómo, una vez puesta en crisis, Benjamin cuestiona el sentido de la noción romántica de *obra de arte*. Lo anterior me proporcionará el marco teórico desde donde surge la postura crítica de Benjamin en torno al arte en general.

Realizo dicha exposición a partir del texto crítico de Walter Benjamin sobre la *obra de arte* (1936). Sin embargo, la lectura benjaminiana sobre el proceso romántico de autonomía de la *obra* se encuentra en su tesis doctoral, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, escrita en 1919. En esta última, Benjamin analiza la *teoría romántica del conocimiento del arte* a partir del pensamiento estético de Friedrich Schlegel y Novalis. Según Benjamin, esta teoría fue desarrollada primeramente por F. Schlegel bajo el título de *crítica*.<sup>5</sup> En este contexto, la *crítica* se entendía como la *teoría romántica del conocimiento del arte* que se desarrolla paralelamente al proceso de autonomía de la *obra*.<sup>6</sup>

No obstante, en el texto de 1936 se encuentra la postura crítica de Benjamin en torno al arte; esta postura resignifica tanto la noción de *crítica* como la noción de *obra de arte* románticas.<sup>7</sup> En dicha resignificación, él les otorga un sentido más político que epistemológico.<sup>8</sup> Con lo cual, cuestiona los supuestos románticos que establecen nuestra manera de relacionarnos con las *obras de arte*, al mismo tiempo que diagnostica que dicha relación está llegando a su fin debido a la intervención técnica en el arte de principios del siglo

---

<sup>4</sup> Esos conceptos son: creatividad, genialidad, valor imperecedero, misterio, autenticidad, unicidad e irreproductibilidad; todos ellos en su empleo acrítico conllevan «a la elaboración del material empírico en su sentido fascista», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 38.

<sup>5</sup> Cfr. W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras*, Libro I/vol. 1, Madrid, ABADA, 2006, p. 54.

<sup>6</sup> Cfr. W. Benjamin, *El concepto de crítica...*, p. 63.

<sup>7</sup> En la primera parte ya se revisó cómo Benjamin también resignifica la noción medieval de *aura*. Todo este trabajo re-significativo que él realiza tiene la finalidad de poner en cuestión los conceptos tradicionales del arte que se identifican con los fines fascistas. Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 38.

<sup>8</sup> Sobre el valor político que Benjamin le atribuye a la *crítica* y a la *obra de arte* remito a las consideraciones finales de la presente investigación.

xx.<sup>9</sup> En términos generales, la manera de relacionarnos con las *obras de arte* se organiza a partir de ciertos ejes perceptuales, como el tiempo y el espacio; <sup>10</sup> estos ejes constituyen, de acuerdo con Benjamin, una experiencia atravesada por el lenguaje y la historia.<sup>11</sup> No está de más decir que a lo largo del ensayo sobre la *obra de arte* Benjamin se interesa por las modificaciones que históricamente se presentan en los distintos ejes que organizan nuestra percepción.<sup>12</sup>

Por ejemplo, la percepción en las prácticas estéticas antiguas, revisada en la primera parte, se organiza en torno a los ejes lejanía-cercanía, que para Benjamin no son otra cosa «que la formulación del valor de culto de la obra de arte puesta en categorías de la percepción espacio-temporal».<sup>13</sup> En cambio, en la época romántica la percepción comenzó a organizarse en torno a cierta noción de arte<sup>14</sup> que respondía al significado de una *apariencia bella*.<sup>15</sup> En este contexto, la noción de estética se resignifica: de referirse sólo a «la experiencia sensorial de la percepción»,<sup>16</sup> comienza a aplicarse al arte y a las formas culturales, a lo imaginario y a lo ilusorio.<sup>17</sup>

De acuerdo con lo anterior, se vuelve pertinente caracterizar cómo se organizaba la percepción durante la estética romántica; pues al convertirse la *obra de arte* en el objeto de estudio de la estética, ésta última adquiere su lugar como disciplina filosófica moderna. Lo

---

<sup>9</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 124.

<sup>10</sup> Dentro de la filosofía de Benjamin encontramos otros ejes perceptuales que se han modificado a través de la historia: pasividad-actividad, naturaleza-cultura, contemplación-dispersión, cercanía-lejanía y aura-exhibición.

<sup>11</sup> Cfr. W. Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p. 84.

<sup>12</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 46.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49.

<sup>14</sup> Ya he mencionado que la configuración del terreno artístico comienza en el s. XV [véase *supra*, p. 8]. Sin embargo en esta segunda parte sólo retomo la última versión de esta larga y paulatina transformación y consolidación de la Estética y del Arte, como prácticas modernas. Por esta razón, sólo me interesa mostrar la transformación que nuestra percepción sufrió durante el s. XVIII, siglo en donde se desarrolló la estética romántica.

<sup>15</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 124.

<sup>16</sup> Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005, p. 173.

<sup>17</sup> Cfr. S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, pp. 174-175.

cual señala la existencia independiente de la estética frente a cualquier otro conjunto de saberes, marcando así el signo de su autonomía. Por esta razón, comienzo la segunda parte de mi investigación caracterizando esquemáticamente la conformación de la autonomía de la *obra de arte* con base en diversos autores,<sup>18</sup> para después exponer la manera en que Benjamin cuestiona el sentido de dicha conformación en el contexto romántico. Con este acercamiento a la noción autónoma de *obra de arte* será posible entender posteriormente la transformación del arte en general a principios del siglo xx. Transformación en donde las vanguardias cumplen un papel primordial al ser precursoras del efecto perceptual que luego tendrá la técnica reproductiva del cine en la resignificación de los términos *obra de arte* y estética.

## **2.1 La conformación de la autonomía de la *obra de arte***

En todo el proceso de la autonomía de la *obra* se tejen varios aspectos: su secularización, su falta de utilidad, su enjuiciamiento inmanente y su falta de función social. Estos delinear las diferencias entre el *objeto mágico-mimético* de las culturas antiguas y la concepción autónoma de *obra de arte*, propiamente dicha. En este apartado muestro de manera esquemática estos aspectos primordiales que conformaron la autonomía de la *obra de arte*.

Ya he mencionado que la noción de *obra de arte* es propiamente moderna;<sup>19</sup> surge en el contexto del Renacimiento y, salvo algunas diferencias, en esencia es la misma noción que hoy día comúnmente utilizamos. En lo que sigue sólo me refiero a la noción romántica de *obra de arte*, por considerarla la versión dominante previa a las transformaciones del arte de

---

<sup>18</sup> Simon Marchán Fiz, *La estética en el cultura moderna*, Madrid, Alianza Forma, 2000; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987; Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005; Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Barcelona, Icaria, 1985; Sergio Givone, *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.

<sup>19</sup> Véase *supra*, pp. 8-9.

principios del siglo xx;<sup>20</sup> pues, de acuerdo con Benjamin, los aspectos que conforman dicha noción de **obra** llegaron a su fin debido a las transformaciones que trajo la intervención de la reproductibilidad técnica en el arte.

De acuerdo con Benjamin, en el contexto del romanticismo temprano alemán de finales del siglo xviii se produjo un nuevo concepto de **arte autónomo**.<sup>21</sup> Este concepto permitió una comprensión de la actividad artística distinta de cualquier otra; además, señaló su existencia independiente de cualquier otro contexto definido que no fuera el propio de la estética y el arte.<sup>22</sup> Así, las artes se liberaron de sus conexiones con el aspecto práctico de la vida; es decir, el arte fue liberado de toda finalidad y utilidad, de su ser para algo, y comenzó a concebirse dentro de un todo homogéneo: la esfera de lo estético-artístico.<sup>23</sup> Esta falta de finalidad o utilidad de la **obra** autónoma estuvo acompañada de un proceso de secularización. En este proceso, la **obra** se separó de fines heterónomos y se convirtió en un fin y **objeto** en sí mismo. Este cambio fue el principio de su autonomía.<sup>24</sup> Por ejemplo, Immanuel Kant, al negar la utilidad de la **obra**,<sup>25</sup> define nuestra relación con ella a partir del desinterés estético; es decir, no hay nada en el juicio estético más allá del mero goce en la contemplación de la **forma** de la **obra**.

Con ese derrotero, la estética romántica apeló al enjuiciamiento inmanente de la **obra**, en donde nada fuera de criterios estéticos formales intervienen en el juicio. En ambas posturas filosóficas, la de Kant y la del romanticismo alemán en general, la

---

<sup>20</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 124.

<sup>21</sup> Cfr. W. Benjamin, *El concepto de crítica...*, pp. 71-72.

<sup>22</sup> Cfr. «El arte se define como una práctica por su autonomía del resto de las actividades humanas, delimita su campo específico en un largo proceso histórico y se conforma como ámbito privilegiado e independiente», E. Ocampo, *Apolo y la máscara*, p. 19.

<sup>23</sup> Cfr. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p. 93.

<sup>24</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, p. 26.

<sup>25</sup> A Kant le interesa consagrar la autonomía de la Estética como disciplina filosófica. Esto requirió en principio legitimar el gusto como facultad estética y también su sometimiento a la *crítica* para encontrar el principio que la justifique. Cfr. S. Marchan Fiz, *La estética en el cultura moderna*, p. 41.

función social concreta de la *obra* deja de tener lugar y, en cambio, se apela sólo a la *forma*<sup>26</sup> de la *obra* que se agota en sí misma y que remite al circuito y producción del ámbito estético-artístico que comenzó a constituirse en el siglo xv.<sup>27</sup>

Lo anterior da cuenta de la primera diferencia importante de la *obra* respecto al *objeto mágico-mimético*: la falta de utilidad de la *obra de arte* autónoma, que se produce supuestamente despojada de cualquier contenido ideológico, político o religioso. Con lo cual, la *obra* sólo se considera desde el contexto de un *arte puro*,<sup>28</sup> que privilegia la *forma* en lugar del *contenido*, lo que permitiría reconocer el *pleno valor artístico* de la *obra*. Es decir, «los objetos sólo alcanzan su “status” artístico cuando han sido despojados de toda utilidad, cuando yacen en un museo dedicados a ser contemplados en un puro ejercicio de formas».<sup>29</sup>

Aquí conviene abordar cómo los conceptos predominantes en el arte desde el siglo xv se han impuesto al *objeto mágico-mimético* de las prácticas estéticas antiguas. Dicha imposición se realiza por medio de lo que Estela Ocampo llama *purificación*: el despojo del *complejo mundo de significaciones* que le dio origen al *objeto*,<sup>30</sup> para poder afianzarlo en el dominio del arte:

Como si tuviera que pagar un pecado de nacimiento: el de no haber sido concebido para el “gusto estético”, el “placer estético”, por no responder al principio de “autonomía de la forma artística” al que sí responden los naturales habitantes del Reino [del Arte].<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> La forma puede entenderse como la *apariencia sensible* o la estructura interna de la *obra*. Para Kant se trata del placer que nace «de la reflexión sobre la forma de la cosa». Sobre el tema de la forma en Kant, véase S. Marchán Fiz, *La estética en el cultura moderna*, p. 47.

<sup>27</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> Sin embargo, este proceso tiene como consecuencia la sacralización de los objetos del arte, los vuelve fetiches, mercancías, objetos de consumo cultural; los *envuelve* en un *aura estética* que responde a una ilusión objetiva y al uso acrítico de los conceptos de *autenticidad* y *unicidad*, revisados en la primera parte. Cfr. S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, A. Machado Libros, 2001, nota 133, p. 153. [Sobre el tema de la distinción entre *aura estética* y *aura metafísica*, véase *infra*, p. 73].

<sup>29</sup> E. Ocampo, *op. cit.*, p. 12.

<sup>30</sup> Según lo expuesto en la primera parte se puede afirmar que de lo que se ve despojado el *objeto mágico-mimético* en este proceso de *purificación* es de su *aura*, de su *fuerza aurática*. Véase *supra*, pp. 18-19.

<sup>31</sup> E. Ocampo, *op. cit.*, pp. 10-11.

Esta *purificación* permite equiparar las características de las *obras de arte* de todas las épocas, incluso a costa de perder el contenido de cada acontecimiento, es decir, su *complejo mundo de significaciones*, su *aura*. En definitiva de lo que se despoja a ese *objeto*, según Benjamin, es de su *aquí y ahora*, entendido como acontecimiento originario que, como ya vimos,<sup>32</sup> sólo puede presentarse como una evocación, pues sólo se mantiene como una ausencia en el *objeto*. Sin embargo, ese *objeto purificado* entra en el *reino del arte* una vez que se resignifica desde el contexto del arte autónomo y se inserta en este despojo en *otro complejo mundo de significaciones*: el propio de la estética moderna. Con lo cual, por ejemplo, el *objeto mágico-mimético* adquiere un mayor *valor exhibitivo*,<sup>33</sup> que para Benjamin, lo dota de funciones completamente nuevas, como la *función artística*.<sup>34</sup> Así, se vuelve a hacer hincapié en la relación tensional que se establece entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo* de la *obra*, sobre todo cuando uno de estos valores está por encima del otro.

Y más aún cuando ese *valor exhibitivo* se acrecienta en el *objeto mágico-mimético* no sólo al colocarlo detrás de una repisa de museo, sino cuando su imagen se pretende conservar y transmitir por medio de la fotografía. Pues de acuerdo con Benjamin: «Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos [*valor de culto* y *valor exhibitivo*] la lleva a una transformación parecida a la de los tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia.»<sup>35</sup> Transformación que en el caso del *objeto mágico-mimético* lo sustrae del contexto ritual, constituyendo con él una práctica puramente

---

<sup>32</sup> Véase *supra*, p. 20.

<sup>33</sup> Cfr. «Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 53.

<sup>34</sup> Benjamin afirma además que esta *función artística* será luego accesoria para la *obra*, cuando su función se vea transformada por la reproducción técnica, sobre todo con el caso del cine. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 54.

<sup>35</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 53-54.

visual, *exhibitiva*, con lo cual se cuestiona su función, tanto en el contexto en el que fue hecho, como en el contexto en el que se inserta con su nueva capacidad de *exhibición*.

Por ejemplo, las máscaras africanas son despojadas de su significación cosmológica, es decir, de lo que en la primera parte se identificó como su *fuerza aurática*,<sup>36</sup> una vez que se depositan en un museo.<sup>37</sup> Esto querría decir que aquello de lo que se ve despojado el *objeto mágico-mimético* en su *purificación* es de su *aura*, entendida como la *envoltura del objeto* y como la *fuerza creativa del obrar humano*. Por tal motivo, al despojar a la máscara de todo su contenido nos queda un *objeto* que ya no cumple ninguna función para la cual fue hecho; y en cambio, tenemos un *objeto* que ilustra un conjunto de relaciones abstractas entre *forma* y color<sup>38</sup> y que ha adquirido un mayor *valor exhibitivo*. Pero no sólo eso, también nos queda un *objeto* en el cual es casi imposible reconocer el *obrar humano* que configura nuestra relación con el mundo y con la comunidad en la cual se expresa. Con lo cual, habría que preguntarse qué lugar le queda al *obrar humano* y al *obrar de la obra*, a lo que ella expresa en tal conjunto de relaciones abstractas entre forma y color.

### **2.1.1 La purificación en Nuestra señora de Nequetejé como ejemplo de despojo cultural**

El cuento *Nuestra señora de Nequetejé* de Francisco Rojas González<sup>39</sup> narra justamente cómo se lleva a cabo el proceso de *purificación*, pero en sentido inverso: la inserción de uno de los paradigmas de la pintura occidental en un contexto completamente distinto al del *reino del arte*. En dicho cuento los indios pames de Nequetejé son sometidos a un *test* psicoanalítico que tiene la finalidad de recoger sus respuestas sensoriales frente a un álbum de cromos que

---

<sup>36</sup> Véase *supra*, p. 18.

<sup>37</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, p. 27.

<sup>38</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, p. 46.

<sup>39</sup> Francisco Rojas González, “Nuestra señora de Nequetejé”, en *El diosero*, México, FCE, 2008, p. 72.

sintetiza los mayores alcances logrados por el hombre en el terreno de la pintura, desde Leonardo hasta la *Trinchera* de Clemente Orozco. Más interesante que los resultados del *test*, es de llamar la atención la predilección que los indios tuvieron por la *Mona Lisa* de Leonardo, hasta el grado de robarla. Cuenta la historia que un año después de realizarse el *test*, el autor regresó a Nequetejé para verificar algunos datos fruto de sus investigaciones. En esa visita descubrió que los indios habían deificado el cromo de la *Mona Lisa* y le habían atribuido milagros como si de la Virgen se tratara. A su regreso el autor la encontró en un retablo de la iglesia adornada con flores, velas y llena de ex votos de plata.

Mona Lisa, la casquivana, la jovial mujer del viejo Zanobi el Giocondo, sonreía a esta nueva aventura, la más portentosa de su historia, más sublime que aquella en que el genio del de Vinci la iluminó con luces inmortales, más extraordinaria que su sonado rapto del Museo del Louvre... Ahora, en Nequetejé, hacía milagros y le atribuían, con la virginidad, ser madre de Dios.<sup>40</sup>

Así como la historia del arte nos muestra los hurtos que las grandes civilizaciones cometen sobre sus colonias, este relato da cuenta del robo de un cromo que representa uno de los paradigmas de la pintura occidental y, además, muestra su reificación y entronización para realizar ritos religiosos en torno a él. Con lo cual, una imagen hecha para el mero goce estético se inserta en otro *complejo mundo de significaciones*, ahora mágico-religioso, para el cual no fue realizada. Pero no sólo eso, este relato también nos remite a la importancia que para Benjamin tenía la reproducción técnica de una imagen en tanto que podía ser vista por un amplio número de personas, incluso por un grupo de indios de la Sierra Gorda de México.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> F. Rojas González, *op. cit.*, p. 80.

<sup>41</sup> Esto último remite a lo que al inicio de la primera parte se dijo en torno a la semilla de la *reproductibilidad* que Benjamin encontró en la idea de *irreproducibilidad* de la obra. Véase *supra*, p. 6 y 31.

### **2.1.2 El doble impulso del coleccionista como resultado de la paradoja ilustrada de la posesión artística**

Es así que la *purificación* de la que habla Estela Ocampo, en sentido inverso a lo expuesto en el relato de Francisco Rojas González, puede interpretarse como la secularización que posibilitó la autonomía de la *obra*. En principio, esta secularización implicó la emancipación de la *obra* de sus ligazones con lo religioso y lo político. En ella:

la estética se ve arrastrada por la corriente emancipatoria que descarga al arte de las funciones heredadas de la sociedad feudal o cortesana, lo desvía de la manipulación por la religión o por el poder absolutista y arranca la contemplación estética del «punto de vista de los fines ordinarios». <sup>42</sup>

De esta manera, el *objeto* de la contemplación estética, es decir, la *obra de arte*, deja de responder al mandato de una heteronomía, comienza a darse a sí misma leyes formales, y se aleja de los fines de cualquier otro objeto de uso cotidiano. Este darse a sí misma leyes condujo a una actitud libre en el arte, que configuró su carácter meramente auto-referente. «El arte, en efecto, comienza a liberarse de sus ligazones, de sus funciones tradicionales, es redescubierto como *arte estético* y *absoluto* que busca su propio espacio público». <sup>43</sup>

La configuración de la autonomía de la *obra de arte* también implicó el desinterés presente en el juicio estético o de gusto, postulado primeramente por Immanuel Kant. El desinterés estético es una actitud que se opone a la práctica social dominada por el interés y la concepción de la propiedad privada de la burguesía del siglo XVIII. Estrictamente hablando, Kant es partidario y defensor del sujeto burgués autónomo, caracterizado como ciudadano del Estado que posee propiedades privadas. Así, para Kant el tema del interés se relaciona con la satisfacción unida a la representación de la

---

<sup>42</sup> S. Marchán Fiz, *La estética en el cultura moderna*, p. 55.

<sup>43</sup> S. Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 13.

existencia del objeto que poseemos. De tal forma, el interés se concentra en la posesión, en la disponibilidad sobre la existencia de los objetos del sujeto burgués.<sup>44</sup>

Sin embargo, Kant en la *Crítica del juicio*<sup>45</sup> postula el desinterés estético como condición para el juicio de gusto. Esta idea se opone al mencionado interés que el sujeto burgués autónomo le brinda a sus posesiones. Lo cual conduce a la siguiente paradoja ilustrada: «si en un primer momento se asegura que el interés es un rasgo inequívoco del nuevo sujeto, a renglón seguido se le confronta con una conducta, la estética, que se asienta, no por casualidad, en su negación».<sup>46</sup> Así, la estética se consolida en la negación del interés burgués dominante; lo que permite que la *obra de arte* se desligue de fines inmediatos, relacionados con la posesión y la utilidad de la *obra* artística, apelando, en cambio, a una contemplación desinteresada.<sup>47</sup> Con lo cual, la despreocupación por la existencia del *objeto* conduce a una idealización que termina separando la esfera de lo estético y la vida cotidiana.

No obstante, la actitud desinteresada de la burguesía del siglo XVIII configuró el coleccionismo de *obras*, y en consecuencia también las grandes colecciones de arte, que parecen ser el mejor ejemplo de la paradoja ilustrada de la posesión artística. Benjamin dice al respecto que: «hay muchas especies de coleccionistas, [...] y en cada uno de ellos opera una profusión de impulsos».<sup>48</sup> En el caso del coleccionismo del siglo XVIII se «hace un inventario [del] pasado como si fuera un conjunto de posesiones muertas»;<sup>49</sup> se trata del impulso en la posesión acumulativa, que resguarda la imagen eterna del pasado que

---

<sup>44</sup> Cfr. S. Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 52.

<sup>45</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005, p. 46.

<sup>46</sup> S. Marchan Fiz, *op. cit.*, p. 52. Cfr. «El desinterés estético y la universalidad del gusto contrarían al sujeto privado en la acepción ilustrada. La evocación del desinterés subjetivo en lo estético ha de interpretarse en el Iluminismo como una respuesta de la estética a una práctica social dominada por la ideología del interés en sus varidas [sic] acepciones», *Ibid.*, p. 54.

<sup>47</sup> Cfr. «El “no estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa” permite una epifanía de ésta en su plenitud formal, activa los mecanismos lúdicos, el juego libre de las facultades que acompaña a la contemplación pura, libre, desinteresada, del placer estético», *Ibid.*, p. 52.

<sup>48</sup> W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 89.

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Zentralpark*, I, p. 681, cit. por Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada*, p. 213.

se abstrae, atesorando *objetos* despojados de su *complejo mundo de significaciones*.<sup>50</sup> Este atesoramiento corresponde al carácter historicista que rescata la concepción de permanencia inalterada del pasado y, en este caso, de la *obra de arte*; concepción que, como ya se ha mencionado,<sup>51</sup> Benjamin critica en pos de una nueva manera de entender la temporalidad y nuestra relación con los *objetos*.

Frente a lo anterior, para Benjamin habría otro impulso coleccionista que se relaciona con su Filosofía de la Historia, y que evoca una inquietud «por la exigencia que se hace al investigador para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que [un] fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente».<sup>52</sup> Así, la inquietud a la que refiere Benjamin corresponde a una constelación, tanto crítica como temporal, «que deja entrever la inconmensurable generosidad del pasado»<sup>53</sup> que se construye con el *objeto* que se colecciona. Esto quiere decir que en dicha constelación crítica el pasado se teje con el presente en una discontinuidad irruptora, donde el *objeto* que se colecciona es visto como un fragmento, *una imagen irrecuperable* que, sin embargo, se reactualiza en el curso de la historia, y en su calidad de fragmento hace saltar la linealidad causal de la visión Historicista de la historia.

Benjamin era de esta clase de coleccionistas que en cada *objeto* buscan rescatar los fragmentos olvidados de la historia.<sup>54</sup> Así, por ejemplo, poseía una biblioteca formada por primeras ediciones, libros raros, de emblemas barrocos, para niños y

---

<sup>50</sup> Sin embargo, para Benjamin el coleccionista «retiene siempre algo de servidor del fetiche [...], al ser propietario de la obra de arte, participa de la fuerza ceremonial de la misma», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50. Lo anterior ocurre incluso cuando el coleccionista busca despojar a la *obra* de su *complejo mundo de significaciones*.

<sup>51</sup> Véase *supra*, p. 28.

<sup>52</sup> W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, p. 91.

<sup>53</sup> Silvana Ravinovich, “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico”, en *Acta poetica*, número 28 (1-2), primavera-otoño, 2007, México, UNAM, 2008, p. 250.

<sup>54</sup> Esta actitud nos recuerda al ángel de la historia que irremediamente mira los fragmentos del pasado en los cuales busca reconstruir la historia que se resguarda en ellos. *Cfr.* W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 183.

escritos por locos. Sin embargo, para él, según refiere Susan Sontag, «un libro no sólo es un fragmento del mundo sino, en sí mismo, un pequeño mundo. El libro es una miniaturización del mundo, que habita el lector».<sup>55</sup> Esto quiere decir que cada libro es una constelación temporal, al que en tanto fragmento le pertenece una *historia*. Esa historia se ha caracterizado en la primera parte de la investigación por medio de la testificación histórica y la problemática duración material que se tejen en torno a la *obra de arte*,<sup>56</sup> y que no son otra cosa que la temporalidad del *aura* que atraviesa a la *obra*, y en este caso al libro, o al *objeto* que se colecciona.

## **2.2 Revisión de la configuración de la autonomía de la obra de arte desde el contexto de su reproductibilidad técnica**

Después de caracterizar los aspectos primordiales que le dieron forma a la autonomía de la *obra de arte*, es preciso revisar la perspectiva que Benjamin adoptó frente a tal conformación. Habrá que advertir, ya desde el título del apartado, que esta revisión se realiza a partir del ensayo sobre la *obra de arte*, escrito en 1936. En dicho texto, puede leerse que Benjamin interpreta la configuración de la autonomía de la *obra de arte* como un desarrollo paradójico. De acuerdo a la doble lectura que él hace de los fenómenos, señala, por un lado, la existencia de la *obra* separada del ritual y puesta en un contexto distinto que permitió la conformación de la autonomía del conjunto de lo artístico; y por otro, señala el despojo de la función social de la *obra*, eso que antes se ha caracterizado como *purificación*.

Ya desde el inicio de esta segunda parte se hizo hincapié en la importancia de la lectura crítica del proceso de autonomía de la *obra de arte* por considerarla uno de los

---

<sup>55</sup> Susan Sontag, “Bajo el signo de saturno”, en *Bajo el signo de saturno*, México, Lasser Press Mexicana, S. A., 1981, p. 123.

<sup>56</sup> Véase *supra*, p. 26.

fundamentos de la estética benjaminiana. Asimismo, es preciso insistir en el lugar que en ella tiene la resignificación de la noción de *aura*, en tanto temporalidad; así como el papel que para Benjamin tienen las nuevas técnicas reproductivas en el arte y que sirven para resignificar a la *obra de arte* y a la estética moderna.

### **2.2.1 La autonomía de la obra como autonomía temporal en la concepción benjaminiana de la historia del arte**

En primer lugar, la existencia de la *obra de arte* separada del contexto ritual permitió la construcción de otro contexto: el de lo artístico, entendido como un conjunto de *obras*; pero también, favoreció el impulso de la práctica artística libre respecto a cualquier otra práctica. Por su parte, la construcción de lo artístico supone varios elementos: desde una específica noción de arte, pasando por el modo de concebir el quehacer del artista, la relación de la *obra* con el espectador, la creación e incursión de diversas instituciones artísticas encaminadas a la *exhibición* (como el museo, la galería<sup>57</sup> o el mercado del arte), la función específica de la *obra* dentro de un contexto determinado, hasta el desarrollo particular de las diversas artes. Lo anterior, constituye la manera positiva de entender la configuración de la autonomía de la *obra*, en tanto que posibilitó la construcción del contexto de lo artístico, entendido como un tesoro de *obras de arte*.<sup>58</sup>

La manera positiva de entender esta configuración le permitió a Benjamin cuestionar, desde el ámbito estético, la causalidad del Historicismo dominante en la Historia del Arte. Benjamin rechaza y critica al Historicismo, que se había convertido en el método histórico dominante de la Historia del Arte a principios del siglo xx. En

---

<sup>57</sup> Cfr. E. Ocampo, *Apolo y la máscara*, p. 27.

<sup>58</sup> Entiéndase aquí el término «positivo» en el sentido en que Michael Foucault lo utiliza: como aquello que produce cosas que antes no estaban ahí. Cfr. Michael Foucault, *Crítica y Aufklärung* [“*Que’est-ce que la Critique?*”], conferencia sin título dictada por el autor el 27 de mayo de 1978 ante la Sociedad Francesa de Filosofía.

general, el historicismo supone la creencia en la objetividad de los hechos, en su acumulación progresiva, pero sobre todo en un medio continuo y lineal que encadena una serie de causas y efectos.<sup>59</sup> Para Benjamin el procedimiento del historicismo «es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío».<sup>60</sup> Con este rechazo Benjamin comienza a manifestar una nueva forma de entender y leer la historia, es decir, conforma una nueva manera de relación con la temporalidad. La causalidad del Historicismo supone que cualquier acontecimiento es consecuencia de una serie de eventos conectados entre sí; se trata de «la costumbre de presentar en la historia del espíritu todo dogma nuevo como *desarrollo* de uno anterior, una nueva escuela literaria como *reacción* de la precedente, un nuevo estilo como *superación* de otro más antiguo».<sup>61</sup>

Según la interpretación de Stéphane Mosès, en sus tres modelos de historia benjaminianos, el paradigma estético presente en la filosofía de Benjamin mantiene a la *obra* dentro de una zona de temporalidad autónoma que genera su propio presente, pasado y futuro.<sup>62</sup> Esto quiere decir, según Mosès, que Benjamin entiende la autonomía de la *obra de arte* y su modelo estético a partir de una relación no causal entre los diferentes momentos del tiempo histórico. Por esta razón para Benjamin las *obras* son *ahistóricas*, es decir, «la sucesión de **las obras de arte define [...] una** temporalidad discontinua, que se escapa al determinismo, y con más razón, a la ilusión de progreso».<sup>63</sup> Esta autonomía temporal de la *obra* le permitió a Benjamín poner en cuestión la temporalidad causal y lineal del Historicismo. Y como no hay progreso en el

---

<sup>59</sup> Cfr. Stéphane Mosès, *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 84.

<sup>60</sup> W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, p. 190.

<sup>61</sup> W. Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, p. 90.

<sup>62</sup> Cfr. S. Mosès, *op. cit.*, p. 105.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 104.

arte (progreso que sí encontramos en el ámbito científico y tecnológico) no podemos afirmar, por ejemplo, que una pintura de Picasso sea mejor que una de Leonardo; es decir, una **obra de arte** que se realiza en pleno siglo xx no tiene ninguna ventaja sobre otra que se haya hecho cinco siglos antes. Para Benjamin, cada una es la medida de su presente, pasado y futuro. Lo anterior, permite concebir de otro modo el quehacer de la Historia del Arte. Al respecto, Benjamin afirma que:

**la historia del arte [...] [s]ólo puede escribirse desde el punto de vista de la actualidad presente, inmediata; pues cada época posee una posibilidad nueva, propia de ella y no heredable, de interpretar las profecías que el arte de épocas pasadas retuvo precisamente para ella [...] No hay [...] nada más cambiante en la obra de arte que este espacio del futuro, oscuro y en ebullición [...]**<sup>64</sup>

De acuerdo a la cita, podemos afirmar que una **obra** apela a su **actualidad presente**, es decir, nos permite concebir un futuro siempre otro, siempre nuevo. Este **espacio del futuro** admite la interpretación de **las profecías**<sup>65</sup> de una **obra de arte**, o de cualquier otro fenómeno, que el pasado retuvo para cada época. Así, la tarea de la Historia del Arte consiste, para Benjamin, en encontrar la imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cualquier presente que no se reconozca en ella.<sup>66</sup> Esta recuperación abre otra posibilidad para la interpretación del pasado reflejado en un futuro todavía no escrito. Es así que en las **obras** del pasado podemos encontrar **las profecías**, es decir, las notas del arte del futuro.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 116

<sup>65</sup> No deberá entenderse el término *profecía* en el sentido de adivinación del futuro. Para Benjamin se trata de buscar en el pasado las notas del futuro que se encuentran en el presente; notas que pueden actualizarse en el presente y en retrospectiva parecen dar cuenta de una profecía que surge en el pasado, pero que sólo puede reconocerse en el presente, no en el futuro incierto. Si pudiera adivinarse el futuro continuaríamos en el contexto de la historia que Benjamin critica: historia lineal, causal y progresiva.

<sup>66</sup> *Cfr.* Walter Benjamin, "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", p. 91.

<sup>67</sup> *Cfr.* «La obra de arte, dice André Breton, sólo tiene valor en la medida en que tiembla atravesada por reflejos del futuro», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 110.

Para Benjamin, lo anterior se manifiesta, por ejemplo, en el *dadaísmo*. En específico, Duchamps sería considerado un profeta del arte contemporáneo, pues en sus piezas encontramos la semilla del arte del futuro.<sup>68</sup> De acuerdo con Benjamin, «el *dadaísmo* intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura, en su caso) los efectos que el público encuentra ahora en el cine»,<sup>69</sup> es decir, tomaron una actitud progresista en torno a la técnica que utilizaban. Además, el *dadaísmo* se adelantó, según Benjamin, al sacrificio de los valores comerciales, característicos ahora en el cine, en pos de intenciones más significativas.

Tan es así, que a los *dadaístas* poco les importó la utilidad mercantil de sus piezas, ponían en cambio sumo interés en su inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo. Esto produjo que ante el acostumbrado recogimiento contemplativo frente a la *obra*, la distracción se convirtiera en el eje del comportamiento social. Este comportamiento comenzó cuando los *dadaístas* convirtieron a la *obra* en el centro del escándalo, cumpliendo la exigencia de suscitar la irritación pública; pues su intención era poner en jaque los comportamientos heredados de una sociedad burguesa en crisis. La *obra* se convirtió, entonces, en un proyectil que se impactaba en el espectador.<sup>70</sup> Estos efectos que produjo el *dadaísmo*, todavía de manera anticuada, favorecieron la distracción que el cine demandó pocos años después y que luego alcanzaría con medios más avanzados. Es así que lo que el *dadaísmo* provocó fue la transformación de la percepción que la época romántica configuró en torno a cierta noción de arte que

---

<sup>68</sup> Él no fue un profeta en su momento, para sus contemporáneos; sólo llega a serlo si miramos hacia atrás en el tiempo, dándole la espalda al futuro, que ya se vislumbraba, se profetizaba en lo que producía Duchamps.

<sup>69</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 89.

<sup>70</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 89-90.

respondía al significado de una *apariencia bella*,<sup>71</sup> y que se basaba meramente en el incipiente contexto de la estética como disciplina filosófica moderna.

### **2.2.2 Aspecto negativo de la autonomía de la *obra*: el carácter ideológico de su abstracción**

Para Benjamin la otra manera de entender el proceso de autonomía de la *obra* refiere al despojo de cualquiera de sus funciones sociales concretas; como es el caso de su función ritual, que entre otras cosas le atribuía una utilidad mágica al *objeto* frente a la comunidad a la que pertenecía y configuraba. En el ámbito del arte, esta falta de función social permitió el despliegue de la *obra de arte* en su pureza, derivándose así su carácter meramente auto-referente en cuanto a sus características abstractas. Es decir, condujo a la idea de un *arte puro* que rechazaba cualquier función social del mismo.<sup>72</sup>

Benjamin interpretará lo anterior como el aspecto negativo de la configuración autónoma de la *obra*; pues para él la pureza de la *obra* oculta el carácter histórico, concreto, del que aparentemente se separó en su autonomía. Por lo cual, Benjamin en el ensayo de 1936 se propone:

preparar las vías para una crítica del concepto de arte que hemos recibido del siglo XIX. Se intentará mostrar que este concepto trae la marca de la ideología. Hay que ubicar su carácter ideológico en la abstracción con la que define el arte en general, y sin tener en cuenta su construcción histórica, a partir de representaciones mágicas.<sup>73</sup>

Este carácter ideológico del concepto de arte consiste en la representación abstracta de la *obra de arte*, y comporta para Benjamin el ocultamiento de su construcción histórica. Por esta razón, frente a este carácter que acarrea la abstracción formal de la *obra*, Benjamin busca

---

<sup>71</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 124.

<sup>72</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50.

<sup>73</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 120.

rescatar su carácter temporal e histórico con el cual la atraviesa. Como se propuso desde el inicio de la investigación, rescatar el carácter temporal de la **obra** es posible por medio de la resignificación de la noción de **aura**, entendida como la huella que marca el paso del tiempo en los **objetos**.<sup>74</sup> Sólo de esta forma, Benjamin vuelve tangible, físico, aquello que en el proceso de la autonomía se ocultó: la construcción histórica de la **obra**.

Por otro lado, desde la postura crítica de Benjamin, la intervención de la técnica reproductiva en el terreno artístico permitió reconocer claramente los **supuestos ideológicos** de la autonomía de la **obra de arte**. Ejemplo de ello fue la fotografía, surgida a mediados del siglo XIX, frente a la pintura y la escultura. Para Benjamin la fotografía empujó a la pintura a detectar la cercanía de su crisis,<sup>75</sup> que no era otra cosa que la reacción de la pintura frente a las exigencias que la masa le planteó a la **obra de arte**: el hecho de que ella no estaba en condiciones de ofrecer una «recepción colectiva simultánea»<sup>76</sup>, que sí ofrecían las nuevas técnicas de producción, incluyendo sobre todo al cine. Al respecto, Benjamin cita las palabras de un periódico alemán contemporáneo al surgimiento de la fotografía:

Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente [sic] es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos.<sup>77</sup>

El rechazo que se expresa en la cita respecto a la fotografía muestra la reacción del arte tradicional frente a la técnica reproductiva. Esta reacción encuentra su máxima expresión en

---

<sup>74</sup> Véase *supra*, pp. 6 y 22-23.

<sup>75</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50.

<sup>76</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 83.

<sup>77</sup> Cit. por W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 64.

*l'art pour l'art*, que para Benjamin no es otra cosa que una teología negativa del arte con claras connotaciones religiosas que para Benjamin apuntan a la idolatría. Tal postura conlleva la idea de un **arte puro** que, por un lado, rechaza cualquier función social del mismo,<sup>78</sup> y por otro, evidencia la falta de finalidad del **objeto** creado.

Sin embargo, son evidentes, según la cita, los **supuestos ideológicos** a los que se apela en la defensa del ejercicio artístico. Es decir, la defensa del arte tradicional apela a la pureza de su creación, a la figura del artista-divino, a la inspiración celestial, a la bendición suprema, al genio supremo; características todas que responden a los mismos **supuestos mágico-religiosos** de los que pretendía separarse la estética moderna con la abstracción que implicó la configuración de su autonomía. Dicha abstracción es el problema central que Benjamin encuentra a la hora de revisar el proceso de autonomía de la **obra de arte**, y que se refleja en el carácter paradójico de los términos **autenticidad**, **unicidad** e **irreproductibilidad**, que la estética romántica le atribuye a la **obra**.

Por esta razón, él afirma que la **obra** autónoma no llega nunca a separarse de su **valor ritual**; esto quiere decir que al adquirir un mayor **valor exhibitivo**,<sup>79</sup> la **obra** autónoma todavía guarda cierto **valor ritual**, que permite recordarnos que tuvo una cierta función en el pasado. De tal manera, lo que a Benjamin le interesa rescatar es el **valor ritual** que todavía puede reconocerse en el proceso de secularización (o **purificación**, según Estela Ocampo<sup>80</sup>) que sufre la **obra**. Este resto de **valor ritual** no es otra cosa que la manifestación del **aura**, es decir, de la memoria solidificada de su propio origen que exhibe el rastro de su historia: desde su testificación histórica hasta la

---

<sup>78</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50.

<sup>79</sup> Recordar que uno de los signos de la autonomía de la **obra** fue la creación de museos y galerías que aumentaron el **valor exhibitivo** de las **obras** y de los **objetos mágico-miméticos** [Véase *supra*, p. 45].

<sup>80</sup> Cfr. E. Ocampo, *Apolo y la máscara*, pp. 10-11 [Véase *supra*, p. 43].

problemática permanencia física de la *obra*, pasando incluso por la consolidación del hacer del hombre que se condensa en el *obrar de la obra*.

Sin embargo, Benjamin afirmará que sólo la reproducción técnica puede liberar verdaderamente a la *obra* de «su existencia parasitaria dentro del ritual».<sup>81</sup> En otras palabras, «la época de la reproductibilidad técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre».<sup>82</sup> Lo anterior querría decir que la técnica reproductiva de la fotografía y el cine mostrarían los *supuestos ideológicos* que subyacen en la *obra de arte* autónoma. Por ejemplo, el *aura* de una pintura se manifiesta en el *aquí y ahora* de la fotografía, pero siempre como ausencia; esto es así porque la fotografía tiene la misma estructura del ritual, basada en la re-actualidad, es decir, en la paradójica *irrepetibilidad-repetible* de la *obra* y de los *objetos*.<sup>83</sup> El *aquí y ahora* de la pintura se encuentran en la imagen fotográfica de lo que ha sido, de lo que fue en un tiempo pasado, pero que ahora es posible repetir, volver a presenciar, gracias al tiempo detenido en la fotografía, pero también gracias al carácter reproducible de sus productos, de sus impresiones. La fotografía es imagen de lo que fue realmente y que en cada caso se puede re-actualizar. En ella se encuentra la cifra paradójica: la suma de lo que se perdió, la ausencia de un pasado, y el ahora, su actualidad que se concentra en la imagen.<sup>84</sup>

Hasta aquí he expuesto la lectura crítica que Benjamin hace de la problemática configuración de la autonomía de la *obra de arte*. Dicha lectura ha evidenciado el ocultamiento de la construcción histórica de la *obra* autónoma; ocultamiento que, a su vez

---

<sup>81</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 51.

<sup>82</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 63.

<sup>83</sup> Véase *supra*, p. 16.

<sup>84</sup> Sobre la relación entre el *aura* y la fotografía quedan pendientes asuntos que se tratarán en la tercera parte, véase *infra*, p. 70.

para Benjamin muestra el lugar en el que se encontraba la *obra* a finales del siglo XIX. Nuestro autor en el texto *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*, afirma al respecto:

La idea de Fuchs es restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada hasta el punto que el lugar en el que la encontró era el mercado. En éste perduraba, reducida a mercancía, lejos tanto de los que la producen como de los que pueden entenderla. El fetiche del mercado del arte es el nombre del maestro. Quizás aparezca como el mayor mérito histórico de Fuchs haber puesto a la historia del arte en vías de liberarse de ese fetiche.<sup>85</sup>

De esta forma, para Benjamin la *obra* autónoma se convierte en una mercancía que responde a una función ritual secularizada: el ritual del mercado.<sup>86</sup> Afirmar que la *obra de arte* se ha convertido en mercancía quiere decir, por un lado, que ella se ha convertido en un objeto de consumo cultural y, por otro, que en ella se oculta el trabajo empleado en su producción. Según lo visto en la primera parte en relación a los *objetos mágico-miméticos* que tienen un *valor para el culto*, en ellos se condensaba la *fuerza del obrar humano*; *obrar* que incluso en las *obras* autónomas se conserva a pesar de la abstracción que parece mostrar sólo la estrecha relación entre su forma y color. Además, es preciso recordar que ese *obrar* condensado en los *objetos* y las *obras* no es otra cosa que el *aura*, que también da cuenta de la temporalidad de ambos.

La representación abstracta que para Benjamin muestra la marca de la ideología de la *obra* y del *objeto mágico-mimético*, según el concepto de arte del siglo XIX, hace pertinente preguntarse ¿qué pasa en el mundo moderno con la *fuerza* concentrada en el *objeto mágico-mimético* y en las *obras* autónomas?, ¿somos partícipes de ella, incluso cuando nos relacionamos con esos *objetos* a través de la vitrina de un museo o galería? En la primera

---

<sup>85</sup> W. Benjamin, "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", p. 132.

<sup>86</sup> Véase *supra*, nota 28, p. 42.

parte<sup>87</sup> se sugirió una posible respuesta a tales cuestiones que apuntaba a la relación tensional entre *valor de culto* y *valor exhibitivo*, en el sentido de que éste último evidenciaba la *fuerza creativa del obrar humano* que se condensa en el *objeto* en tanto dicha *fuerza* conforma una parte de la resignificación del *aura*. Es decir, el *valor exhibitivo* muestra el trabajo que se lleva a cabo para la realización de la *obra*. Es así que al evidenciar el trabajo que se condensa en la *obra de arte* se rompe con su carácter mercantil, y puede sustraerse de dicho contexto devolviéndole su carácter histórico.<sup>88</sup> Pero, además, hay que recordar que para el año de 1936 Benjamin habla de una *exhibición* atravesada por las nuevas tecnologías reproductivas que intervienen en la producción artística; las cuales, sin embargo, fácilmente podrían confundirse con la producción de mercancías. Con lo cual, resulta relevante la relación tensional entre *culto-exhibición* en la postura crítica de Benjamin, pues ella de cuenta del ocultamiento de la construcción histórica gracias al carácter espacio-temporal del *aura* que, como pretendo mostrar en la tercera parte, pone en relación ambos valores.

---

<sup>87</sup> Véase *supra*, pp. 11 y 14-15.

<sup>88</sup> No abundaré en este tema, más bien regresaré a él en las consideraciones finales de la investigación, cuando exponga las consecuencias de la técnica al servicio del capital en el aparato sensorial humano. Lo cierto es que el tema del arte y la mercancía no corresponde al eje de mi investigación, sin embargo, sólo quise apuntarlo pues sí es uno de los problemas que Benjamin trabaja en el *Proyecto de los Pasajes*; en esta investigación a mí sólo me ocupa el ensayo sobre la *obra de arte* y el tema de su historicidad.

## TERCERA PARTE

### La historicidad de la *obra de arte* en la postura crítica de Walter Benjamin

Una vez que se ha expuesto la perspectiva que Benjamin adoptó frente a la conformación de la autonomía de la *obra de arte* es preciso revisar cómo interpreta dicho concepto autónomo desde el ámbito de las nuevas tecnologías en la producción artística. Lo anterior comporta la postura crítica de Benjamin en torno al arte que, como se ha podido adelantar, entre otras cosas rescata el carácter histórico de las nociones de *autenticidad*, *unicidad* e *irreproductibilidad*, revelando así su sentido crítico-paradójico frente al carácter abstracto que conlleva la autonomía de la *obra de arte*.<sup>1</sup>

De acuerdo con Benjamin, lo histórico en el arte queda de manifiesto en la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo* presente al interior de la *obra de arte* y en su recepción social.<sup>2</sup> Se ha visto a lo largo de la investigación que, por ejemplo, en el *objeto mágico-mimético* se eleva el *valor de culto* por encima del *exhibitivo*; también se hizo notar cómo éste último se encuentra de manera tácita en dicho *objeto*.<sup>3</sup> Por el contrario, en la segunda parte se dijo que una de las características de la autonomía de la *obra de arte* es justamente el alto grado de *exhibición* que comporta, en detrimento de su *valor de culto*.<sup>4</sup> Sin embargo, aún es necesario revisar cómo se establece la relación entre ambos valores, para así aclarar la historicidad imperante en el concepto benjaminiano de *obra de arte*.

---

<sup>1</sup> Véase *supra*, p. 20.

<sup>2</sup> Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 52.

<sup>3</sup> Véase *supra*, pp. 11.

<sup>4</sup> Véase *supra*, pp. 44-45.

Para empezar, Benjamin interpreta la historia del arte «como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte»:<sup>5</sup> el *valor de culto* y el *valor exhibitivo*. Por lo cual, en esta tercera parte de la investigación se pretende responder a lo siguiente: ¿cómo es la relación tensional que mantienen ambos valores? Al respecto, Benjamin afirma que «en cada obra de arte singular se puede observar una oscilación entre ambos tipos contrapuestos de recepción».<sup>6</sup> Lo cual querría decir que, además de dar cuenta de la historicidad de la *obra*, tanto el *valor de culto* como el *exhibitivo* constituyen dos maneras de recepción frente a ella, dos tipos de percepción distintas.

Esto último permite interpretar la relación tensional de ambos tipos de recepción en un proceso dialéctico, que tiene lugar tanto en el interior de la *obra de arte* como en sus relaciones con el exterior; esto ocurre, por ejemplo, con la regulación que la *institución arte* hace de la *exhibición* de la *obra*, que inaugura cierto tipo de percepción.<sup>7</sup> De esta manera, Benjamin expone la historia del arte a partir de la oscilación constante entre ambos valores, tanto al interior como en la recepción de la *obra*. Por lo cual, en tanto proceso dialéctico, se verá, que dicha oscilación permite verificar la presencia de un valor por medio de su contraparte, es decir, pareciera que un valor posibilita la presencia del otro.

No obstante, para explicar la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo* también es preciso revisar qué lugar ocupa en esa relación la noción de *aura*. Pues, en tanto lo *aurático* tenga que ver con lo histórico, también tendrá que ver con la relación entre ambos valores; por lo cual, pareciera que la temporalidad del *aura* permite afirmar la relación entre *culto* y *exhibición* verificando el carácter histórico de la

---

<sup>5</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 52.

<sup>6</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota 11 de la versión D, de 1937-38, p. 52.

<sup>7</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 46.

noción benjaminiana de *obra de arte*. Es decir, pretendo mostrar cómo Benjamin, a partir de la resignificación de la noción de *aura*, la presenta como aquella que engloba la relación tensional entre *culto* y *exhibición* en su concepto de *obra*.

Como se expuso en la primera parte, Benjamin reinterpreta la noción de *aura* como temporalidad y como la pertenencia de la *obra*, o de un fenómeno, a un *complejo mundo de significaciones* que le da sentido en su manifestación social. Sólo en el contexto de esta reinterpretación deberá entenderse la historicidad de la *obra de arte* en Benjamin; la cual, se enriquece con la intervención de la técnica reproductiva en el arte al acrecentar, entre otras cosas, el *valor exhibitivo* de sus productos.

Ese *valor exhibitivo*, a su vez, se relaciona con el *aura* presente en los primeros retratos fotográficos; por esta razón, en lo que sigue también reviso la relación tensional que se establece entre *aura-exhibición*. Con lo cual, finalmente podré encontrar el lugar que ocupa lo *aurático* en la historicidad de la *obra de arte*. Además de lo anterior, en esta última parte de la investigación se vuelve a hacer hincapié en la percepción, en la nueva estética que se construye con la técnica reproductiva que interviene en el arte de principios de siglo xx.

### **3.1 Relación tensional entre el valor de culto y el valor exhibitivo en la noción benjaminiana de obra de arte**

De acuerdo a lo trabajado en la primera parte de la investigación, una de las propuestas para leer la noción de *aura* fue a partir del contexto ritual que envuelve al *objeto*, y que señala un *complejo mundo de significaciones* desde donde éste se produce e interpreta. Dicha propuesta permite situar al *objeto* en un contexto que le asigna, entre otras cosas,

un *valor* para el *culto*,<sup>8</sup> con lo cual el *aura* se resignifica como una *envoltura* temporal. Es decir, el *aura* adquiere una estructura temporal que a Benjamin le sirve para reinsertar a la *obra* en el terreno de lo concreto, frente a la abstracción romántica en la que se encontraba.

En la segunda parte se esquematizó el proceso de autonomía de la *obra de arte*, que en la lectura crítica de Benjamin adquiere un doble sentido: por un lado, puede entenderse como aquello que da cuenta de la autonomía temporal de la *obra* y que permite cuestionar el carácter Historicista dominante en la Historia del Arte de principios del siglo xx; por otro, da cuenta del carácter ideológico de la abstracción que sustrae a la *obra* de su espacio-temporalidad. Sin embargo, para Benjamin en cualquiera de los dos casos, lo que se evidencia es el *valor exhibitivo* que dotó a la *obra* de su función artística, y que, a su vez, permite mostrar la historicidad que atraviesa a la *obra*, es decir, mostrar el *aura*. Por lo que respecta a la tercera parte de la investigación expongo precisamente cómo es que Benjamin establece la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo*.

En principio, la estructura de esta relación tensional no implica una oposición antagónica, es decir, que un valor permanezca en detrimento de otro. Sin embargo, lo anterior parece ocurrir con las máscaras africanas cuando se sustraen de su contexto al llevarse a cabo el proceso de autonomía de la *obra de arte*.<sup>9</sup> En este proceso se destruye el *valor de culto* de la máscara, valor que la mantenía dentro del *complejo mundo de significaciones* en donde se creó y donde era posible establecer un tipo de percepción que conformaba un vínculo expresivo con la comunidad.

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, el caso de la escultura de Afrodita, véase *supra*, p. 4.

<sup>9</sup> Véase *supra*, p. 45.

Al *destruirse* ese *valor cultural*, en su lugar se establece con el *objeto*, es decir, con la máscara, una relación que sólo *exhibe* su forma y color.<sup>10</sup> Lo anterior muestra de nueva cuenta el despojo<sup>11</sup> al que se someten los *objetos mágico-miméticos* caracterizados en la primera parte de la investigación.<sup>12</sup> No obstante, se podría afirmar que incluso en la *exhibición* de la relación abstracta entre forma y color de las máscaras africanas, por ejemplo, se llega a mostrar el *valor de culto* como una ausencia en el *objeto*, la huella inasequible de, por un lado, el lugar y el tiempo en el que éste fue creado y, por otro, de la *fuerza creativa* que guarda. Al mostrar la *fuerza del obrar humano* que se condensa en el *objeto* o en la *obra*, el *valor exhibitivo* finalmente deja a un lado la concepción abstracta de la *obra*, para evidenciar la acción del hombre que en ella se condensa y expresa. Esa acción del hombre, en principio, manifiesta el carácter histórico del *objeto* creado, lo que permite romper con la abstracción a la que se ve sometido. Pero, además, el ejemplo de la máscara evidencia cómo un valor puede posibilitar la presencia del otro, tanto al interior del *objeto* como en su recepción; es decir, expone la manera en que se comporta la relación tensional entre *culto-exhibición*.

En este punto habría que dar un paso adelante y mostrar que el nexo que posibilita la relación tensional entre *culto-exhibición* se constata en la expresión benjaminiana que afirma que el *aura* es «un **entretelado** muy especial de **espacio** y **tiempo: aparecimiento único** de una lejanía, por más cercana que pueda estar».<sup>13</sup> En la expresión de *aura* salta a la vista la *exhibición* en tanto *aparecimiento único*, que a su vez, permite la presencia del *valor de culto*. Ya en la introducción a la primera parte de la

---

<sup>10</sup> Cfr. Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 46.

<sup>11</sup> Véase *supra*, p. 43.

<sup>12</sup> Véase *supra*, pp. 8-9.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 47 [el destacado es mío].

investigación<sup>14</sup> se hizo hincapié en el *entretajido aurático* que Benjamin enuncia y que no hace otra cosa que evidenciar los ejes perceptuales en los que se organiza nuestra experiencia con los *objetos*: espacio-tiempo, lejanía-cercanía, pasividad-actividad y contemplación-distracción del espectador. Esto cobra relevancia si se toma en cuenta que tanto el *culto* como la *exhibición* configuran un tipo de percepción con los *objetos* y las *obras de arte*, que se ha transformado con el paso del tiempo.

Como ya se mencionó, para Benjamin tanto el *valor cultural* como el *valor exhibitivo* son las dos polaridades presentes en la *obra*, y con ellas se determina el curso histórico de la percepción artística en general. Con esto último adquiere sentido la suposición que se hizo más arriba: el nexo de la relación tensional *culto-exhibición* se constata en la expresión de *aura*, caracterizada desde el principio de esta investigación como temporalidad. En lo que sigue explico un poco más la idea anterior.

Los ejes perceptuales lejanía-cercanía que *aparecen* en la noción de *aura* representan para Benjamin la formulación del *valor de culto* puesto en categorías de tiempo-espacio, por ejemplo en un contexto como el del ritual. Así, cuando Benjamin afirma que el *aura* es un *aparecimiento único*, eso que *aparece* podría hacer referencia a la *fuerza del obrar humano* que, según se ha visto, se concentra en el *objeto mágico-mimético* y le confiere utilidad dentro del ritual en tanto mediador entre los hombres y la naturaleza, verificando así cierto orden en el mundo.<sup>15</sup> A su vez, ese *aparecimiento* implica también la *exhibición* de esa *fuerza* concentrada en el *objeto*. Con lo cual, se ponen en relación tensional ambos valores al interior del *objeto mágico-mimético*, pero también al interior de la significación benjaminiana de *aura*. Finalmente, el

---

<sup>14</sup> Véase *supra*, pp. 6-7.

<sup>15</sup> Véase *supra*, p. 12.

*aparecimiento único* es aquello que puede *exhibirse*, y que no es otra cosa que la propia *aura*: aquello que se solidifica en el *objeto*, la huella de las cosas que aparece lejana, y que en tanto solidificación se acerca a nosotros. El ejemplo de la *pátina*, revisado en la primera parte, es una muestra de la manifestación tangible del *aura* en la superficie de la pintura; la cual exhibe la transformación y descomposición física de la pintura en el transcurso del tiempo.<sup>16</sup>

Por otro lado, la *exhibición*, en el contexto del *culto*, coloca al *objeto mágico-mimético* en una lejanía-cercanía en el tiempo y en el espacio concreto; mientras que en el proceso de autonomía de la *obra*, la *exhibición* coloca a ésta última en el lugar para el cual ella principalmente se produce: el museo o la galería,<sup>17</sup> con lo cual comienza una mayor *exhibición* de las *obras de arte* para el público.<sup>18</sup> Esta *exhibición* pronto se extendió debido a las técnicas de reproducción que comenzaron a intervenir con más fuerza en el arte a principios del siglo xx, y que finalmente configuraron un tipo distinto de percepción. Es así que, una de las características de la *exhibición* es colocar a la *obra* o al *objeto mágico-mimético* en un lugar específico para que puedan ser vistos por el público. La colocación espacial del *objeto mágico-mimético* o de la *obra de arte*, permite en ambos casos configurar un tipo de percepción característica; para el caso del *objeto mágico-mimético* establece una relación espacial de lejanía-cercanía al momento de colocarlo, por ejemplo, en una vitrina que parece exhibir sólo las relaciones abstractas entre su forma y color;<sup>19</sup> pero que, de acuerdo a lo que se ha revisado, en realidad configura un tipo de percepción atravesada por la historia. De esta manera, se llega a la concepción histórica de Benjamin sobre la *obra de arte*, la cual pretende rescatar el

---

<sup>16</sup> Véase *supra*, p. 22.

<sup>17</sup> E. Ocampo, *op. cit.*, p. 27.

<sup>18</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 54.

<sup>19</sup> Cfr. E. Ocampo, *op. cit.*, p. 46.

sentido etimológico de la *estética*, que justamente hace referencia a nuestra percepción.<sup>20</sup> Por lo cual, se puede afirmar que el *entret Tejido aurático* que he venido explicando también alude a la percepción que Benjamin busca recuperar en el ensayo sobre la *obra de arte*.

Para 1936, Benjamin indicará que la percepción en la que se basaba la estética romántica se encamina a su fin debido a las nuevas tecnologías que comenzaron a intervenir en la producción artística y en las formas perceptivas. Por ejemplo, la técnica reproductiva de la fotografía aproxima las *obras de arte* del pasado, en su calidad de copias, al espectador;<sup>21</sup> con lo cual, se comenzó a configurar una nueva forma de *exhibición* artística, por medio de la técnica reproductiva. Benjamin dice al respecto que la reproducción técnica de *obras* del pasado: «al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido».<sup>22</sup> Esta actualización responde a la *estructura regulada del ritual*, que se revisó en la primera parte,<sup>23</sup> y que evidencia la paradójica *irrepetibilidad-repetible* de cada *obra* singular; con la cual, además, se vuelve a hacer hincapié en la relación tensional entre *culto-exhibición*, pero ahora en el ámbito de la reproducción técnica.

Además, la reproducción técnica nos permite reconocer claramente los fundamentos rituales de la *obra de arte*. «Por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria

---

<sup>20</sup> Véase *supra*, nota 1, p. 38.

<sup>21</sup> Cfr. «Es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción», W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 47-48.

<sup>22</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 44.

<sup>23</sup> Véase *supra*, p. 16.

dentro del ritual».<sup>24</sup> La reproducción técnica libera a la *obra* de su condición parasitaria, evidenciando, en cambio, que el ritual constituye el *complejo mundo de significaciones*, en donde por un lado, se produce el *objeto mágico-mimético*;<sup>25</sup> y por otro, se consolida la esfera de lo estético-artístico durante el siglo XVIII.<sup>26</sup> Asimismo, Benjamin tuvo plena conciencia de que la técnica reproductiva en la producción de *obras* provocaría un giro radical en la concepción romántica de *obra de arte*, lo que conduciría a configurar una manera distinta de relacionarnos con el arte, e influiría en su concepción histórico-política del arte en general.

Benjamin rescata el lugar que tienen las nuevas tecnologías (fotografía y cine) en el ámbito del arte, pues le devuelven a la estética su carácter crítico-perceptual, de acuerdo al sentido etimológico de la palabra griega *aisthesis*;<sup>27</sup> con lo cual se deshace «la alienación del *sensorium* corporal» al que el hombre se ve sometido en el mundo moderno<sup>28</sup> a causa, entre otras cosas, de la abstracción en la que se encuentran las *obras de arte*. Alienación que no es más que el goce estético de la aniquilación humana que acarrea el aspecto negativo del progreso técnico. A este tema regresaré en las consideraciones finales de la investigación.

Antes, es preciso desarrollar el análisis histórico-filosófico de los primeros diez años de la fotografía trabajados por Benjamin en el texto de 1931, *Pequeña historia de la fotografía*. Este análisis me permite completar la explicación de las consecuencias relevantes que la relación tensional entre *valor de culto* y *valor exhibitivo* tienen en la noción benjaminiana de *obra de arte*, pero ahora desde el contexto de la reproducción

---

<sup>24</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 51.

<sup>25</sup> Véase *supra*, p. 8.

<sup>26</sup> Véase *supra*, p. 42.

<sup>27</sup> Véase *supra*, nota 1, p. 38.

<sup>28</sup> Cfr. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005, p. 171.

técnica. Pues, de acuerdo con Benjamin: «con la fotografía, el *valor de exhibición* comienza a vencer en toda la línea al *valor ritual* [o *valor de culto*]. Pero éste no cede sin **ofrecer resistencia** [...] **En las primeras fotografías, el *aura*** nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano». <sup>29</sup>

### **3.2 Relación tensional entre *aura* y *valor exhibitivo*: revisión de los primeros diez años de la fotografía**

Benjamin afirma que «la técnica más exacta puede dar a sus productos un “**valor mágico**” que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros». <sup>30</sup> Ese *valor mágico* <sup>31</sup> que la técnica da a sus productos responde a una *belleza melancólica* que aparece en las viejas fotografías, «en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos, fallecidos». <sup>32</sup> En los primeros retratos, donde todavía podemos hablar del *aura* de la imagen, «el rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía». <sup>33</sup> En estos primeros retratos había una demora en la exposición, debido a que todavía no se presentaba el auge de las instantáneas donde parece haber una mayor actualidad de la imagen.

Ante lo anterior, es preciso preguntarse ¿qué vino a hacer la fotografía con nuestra manera de ver las cosas?, ¿con nuestra manera de ver las *obras de arte* y los

---

<sup>29</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 58 [el destacado es mío].

<sup>30</sup> W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 66.

<sup>31</sup> La diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica. Por ejemplo, las imágenes agrandadas de la fotografía científica brindan aspectos fisiognómicos de mundos que habitan en lo minúsculo y que ella muestra, no como algo mágico sino desde su carácter técnico, mostrando con ello una de las funciones revolucionarias de la técnica: el reconocimiento de que la utilización artística y científica de la fotografía son idénticas. *Cfr.* W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota †, p. 85.

<sup>32</sup> *Cfr.* W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 58. Se trata de ese algo terrible que para Barthes hay en toda fotografía: «el retorno de lo muerto», R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 36.

<sup>33</sup> W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, p. 68.

*objetos* en una imagen reproducida; con la manera de vernos a nosotros mismos? Éstas son las cuestiones que delinear el texto sobre la fotografía de Benjamin. Cuestiones que pueden abordarse a partir de las dos razones significativas que nos brinda nuestro autor para interesarse en la aparición temporal de la fotografía: que ella cambió completamente nuestra manera de mirar los *objetos*, y la disputa entre la técnica de la pintura y la técnica reproductiva de la fotografía.

Hablaré de la primera de estas razones: el hecho de que este aparato cambió radicalmente nuestra manera de mirar los *objetos*. A Benjamin le interesaba mostrar cómo la intervención de la técnica reproductiva en el arte modifica el modo de percepción sensorial del hombre. Este cambio se produjo, en principio, una vez que la técnica trajo a la inmediatez un sin fin de imágenes que antes era imposible vislumbrar, y possibilitó, además, que se evidenciara el *aura* de las *obras* del pasado.

Como se ha visto en la primera parte, la resignificación de la noción de *aura*, como resultado de la lectura crítica a las nociones tradicionales (*autenticidad, unicidad e irreproductibilidad*) atribuidas a la *obra* desde el Renacimiento, responde a la temporalidad, tanto de la *obra* como del *aura*.<sup>34</sup> Por lo cual, cuando se afirma que la técnica evidencia el *aura* de las *obras* del pasado, esto quiere decir que por medio de la *exhibición* se muestra la temporalidad de la *obra*, que, a su vez, revela el carácter ideológico, entendido como el ocultamiento del origen histórico y del propio carácter abstracto de las *obras de arte*, resultado de su proceso autónomo. Con esta *exhibición*, Benjamin rescata la función político-revolucionaria del arte, que permite mostrar la marca de la ideología, es decir, la abstracción con la que se define, desde finales del siglo XVIII, al arte en general, y que no toma en cuenta su construcción histórica, sino que se

---

<sup>34</sup> Para recordar lo que se dijo entonces, véase *supra*, p. 20.

basa en *representaciones mágicas*.<sup>35</sup> Así, para Benjamin lo que la *exhibición* rescata con esta manifestación del *aura* es precisamente la temporalidad de la *obra*.

Como se desarrolló desde la primera parte, cuando Benjamin resignifica la noción de *aura* la despoja de sus *representaciones mágicas*, y realiza una construcción histórica de ella para criticar la abstracción del concepto romántico de *obra de arte*.<sup>36</sup> De ahí la importancia que suponía para mi investigación resignificar la noción de *aura* en términos temporales y no abstractos; pues, el empleo acrítico de la noción de *aura* responde a *representaciones mágicas* que parecen relacionarse en algún sentido con la *fantasmagoría* del mundo moderno, que confunde el ámbito del arte con el de la mercancía. De acuerdo con Susan Buck-Morss, «el término [*fantasmagoría*] tuvo su origen en Inglaterra en 1802, como el nombre de una exhibición de ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas. Describe una apariencia de realidad que engaña los sentidos por medio de la manipulación técnica».<sup>37</sup> Por esta razón, Benjamin observa en el ensayo sobre la *obra de arte* el peligro de que ésta se convierta en mercancía, sobre todo en relación al capital invertido en el cine<sup>38</sup> que apela al goce de la aniquilación humana; de ahí su preocupación por abandonar el concepto de *obra de arte*, que le permitirá borrar aquella tradición que la convirtió en mercancía.<sup>39</sup>

En este punto valdría la pena mencionar la distinción que realiza Susan Buck-Morss en torno al concepto de *aura*. En principio, el *valor mágico* que todavía

---

<sup>35</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 120.

<sup>36</sup> Cfr. «La época de la reproducción técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 63.

<sup>37</sup> Susan Buck-Morss, «Estética y anestésica: una reconstrucción del ensayo sobre la obra de arte», pp. 195-196. Ella menciona, además, el sentido que Marx le dio a este concepto, que para él describía «el mundo de las mercancías que, en su mera presencia visible, oculta todo rastro del trabajo que las produjo», *Ibid.*, p. 201.

<sup>38</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota †, p. 73-74. Sobre este tema volveré en las consideraciones finales.

<sup>39</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota \*, p. 54.

encontramos en los primeros retratos responde a lo que ella llama *aura estética*.<sup>40</sup> Ésta deberá entenderse como la ilusión objetiva que se presenta en el arte, y que oculta su sentido histórico en pos de su abstracción. El *aura estética* engloba, además de los conceptos de creatividad, genialidad, misterio y valor imperecedero, el empleo acrítico de los conceptos de *unicidad*, *autenticidad* e *irreproductibilidad* de la *obra*<sup>41</sup> (el empleo crítico que Benjamin reclama para estos últimos fue revisado en la primera parte de la investigación).<sup>42</sup> En cambio, Buck-Morss denomina *aura metafísica* de los *objetos* a aquella que «en lugar de ocultar la verdad, sólo resplande[ce] cuando [es] expuesta la verdad de los objetos». <sup>43</sup> A lo largo de esta investigación, la denominada *aura metafísica* correspondió a la resignificación de la noción de *aura*, que finalmente se ha buscado rescatar con una lectura cuidadosa del ensayo sobre la *obra de arte* de Benjamin.

Por lo cual, de dicha distinción se puede derivar lo siguiente: sólo hasta que el *aura*, entendida como *valor mágico*, desaparezca de la fotografía se podrá manifestar todo el carácter revolucionario que Benjamin había encontrado en ella. Como ya se mencionó, este *valor mágico* que guardan los primeros retratos no debe equipararse con la resignificación que Benjamin hace de la noción de *aura*, entendida a partir de su temporalidad. Lo cierto es que la técnica reproductiva a través de la fotografía exhibe ambos tipos de *aura*: aquella que responde a su carácter mágico, ideológico, que oculta su construcción histórica y, el *aura* que manifiesta el carácter temporal de las *obras de arte* y de los productos hechos a partir de la reproducción.

La segunda razón para revisar los primeros años de la fotografía es la disputa sobre su valor artístico frente a la pintura. Para Benjamin esta disputa no hace otra cosa

---

<sup>40</sup> Cfr. S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, A. Machado Libros, 2001, nota 133, p. 153.

<sup>41</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 38.

<sup>42</sup> Véase *supra*, p. 20.

<sup>43</sup> S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, nota 133, p. 153.

que subrayar la transformación de alcance histórico universal en la función del arte, que sólo hasta bien entrado el siglo xx se reconoció. De ahí que, para nuestro autor, antes de preguntarse si la fotografía era arte o no, fuera preciso plantearse «la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía». <sup>44</sup> Sobre todo, porque la fotografía comenzó a fijar las imágenes conocidas desde el Renacimiento, y convirtió en tema propio la totalidad de las **obras de arte** heredadas, pero a su vez, empezó a conquistar un lugar dentro de los procedimientos de producción artística. <sup>45</sup>

La crisis de la pintura en el siglo xix se desató por las exigencias que la masa le planteaba a las **obras de arte**. <sup>46</sup> Esto quiere decir que la pintura no está en condiciones de ofrecerse a una recepción colectiva simultánea, para ella resulta un serio obstáculo ponerse ante la masa; en cambio, la reproducción técnica transformaría el comportamiento de la masa con el arte: primero con la facilidad con la que se pueden adquirir copias de las **obras** heredadas, y luego, con el mecanismo de montaje del cine que posibilita una transformación en la manera de percibir el mundo.

Según lo anterior, la reproducción técnica que lleva a cabo una cámara fotográfica produce imágenes basadas completamente en la reproducción, pero también, nos permite un nuevo acercamiento a las **obras de arte** del pasado. Lo cual, no sólo cambia la concepción romántica de **obra de arte** que se puso en crisis con la nueva técnica de producción de **objetos artísticos**, sino que, incluso con la facilidad con la que se pueden

---

<sup>44</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 63.

<sup>45</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 43- 44. En este punto, Benjamin menciona que la reproductibilidad técnica de la fotografía «desmorona el *aura*» de la *obra de arte*. Sin embargo, sólo con la distinción que de la noción de *aura* hace Susan Buck-Morss puede entenderse a cabalidad a qué se refería nuestro autor. La fotografía desmorona el *aura estética* entendida como *valor mágico*, pues la foto cuestiona la *unicidad* de la *obra* y brinda en cambio su apareamiento masivo, evidenciando con ello el carácter contradictorio que Benjamin encuentra en el empleo acrítico de las nociones tradicionales atribuidas a la *obra*.

<sup>46</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 83.

reproducir las *obras de arte* del pasado y con aquello que evidencian (su temporalidad), ellas adquieren una nueva significación en un ámbito histórico-político. Así, la *obras de arte* del pasado adquieren gracias a la cámara un amplio *valor exhibitivo*; pero, sobre todo, lo que adquiere un amplio *valor exhibitivo* es el *aura* espacio-temporal que en ellas se condensa, y que a su vez muestra la abstracción a la que se han encontrado sometidas de acuerdo a su largo proceso de autonomía. Dicho de otro modo, lo que la cámara *exhibe* es aquello que Buck-Morss denomina *aura estética* y *aura metafísica* de la *obra*, siendo ésta última la que aquí se ha insistido en resignificar para encontrar la historicidad del concepto de arte en la postura crítica de Benjamin.

Por su parte, el *aura* espacio-temporal que se exhibe en la imagen fotográfica de una pintura implica varios aspectos que se han ido revisando a lo largo de la investigación, y que ahora es preciso recordar:

- El que corresponde a la primera resignificación del *aura* como: a) el *complejo mundo de significaciones*, que no es otra cosa que el contexto que *envuelve* a la *obra*, y que le brinda su sentido y valor; b) la *fuerza del obrar humano*, que implica la labor creativa que el hombre realizó en ella y que configura cierto orden en el mundo. Ambas características, al darle sentido y valor al *objeto*, o a la *obra*, configuran su carácter expresivo que finalmente construye un vínculo comunicativo entre la comunidad, por ejemplo, en el contexto del ritual.
- El de la resignificación espacio-temporal del *aura* que manifiesta su carácter tangible y remite a la organización perceptual. Con el aspecto físico del *aura* se evidencia el carácter contradictorio que revela el *significado parasitario* de las nociones que la estética romántica le atribuyó a la *obra* a finales del siglo XVIII: *autenticidad*, *unicidad* e *irreproductibilidad*. Lo cual, cuestiona la idea

tradicional que afirma que la *obra* permanece idéntica a sí misma a lo largo del tiempo, y en su lugar aparece el testimonio histórico y la problemática permanencia física de la *obra*. Lo anterior no es más que el *aquí y ahora* paradójico del *aura* de la *obra de arte*. Éste, en el caso de la fotografía, corresponde a la actualidad que en la imagen se presenta y construye una *experiencia contra-empírica* al mostrar algo que es irrecuperable: aquello que ocurrió al momento de tomar una foto, y que ha tenido lugar una sola vez.

- De lo anterior se deriva el *entretendido aurático* que configura un nuevo tipo de relación perceptual, basada no sólo en la espacio-temporalidad, sino también en otros ejes perceptuales: lejanía-cercanía, actividad-pasividad, contemplación-distracción.
- Por último, lo que se ha analizado en esta tercera parte: el *aura* en tanto nexos que posibilita la relación tensional entre el *valor de culto* y el *valor exhibitivo* que configura la historicidad de la *obra*.

A grandes rasgos, con los puntos anteriores recapitulo lo que he revisado a lo largo de la presente investigación, que ha tenido como propósito principal analizar la postura crítico-estética de Benjamin en torno al concepto de *obra de arte*. No obstante, aún faltan anotar algunas cuestiones importantes acerca de la relación tensional entre *aura-exhibición*; esto último lo realizo a partir de las reflexiones de Benjamin en torno a la fotografía, que a lo largo de la investigación ya se han venido comentando. Posteriormente, desarrollo las consideraciones finales con las que concluyo mi investigación.

### 3.2.1 El *aura* del rostro humano en los primeros retratos fotográficos

El 9 de agosto de 1839 se anunciaba en París que Louis Jacques M. N. P. Daguerre<sup>47</sup> había descubierto el procedimiento de fijar la imagen de la cámara oscura<sup>48</sup> por la acción de la luz. Con esto, Daguerre había desarrollado un material sensible a la luz con el cual fijar una imagen; había inventado la fotografía. En su honor a estas primeras imágenes se les llamó daguerrotipos. Desde entonces, la fotografía es uno de los métodos de reproducción técnica que han intervenido en el arte. Benjamin fue de los primeros en señalar el lugar privilegiado que la técnica fotográfica ocupó a principios del siglo xx en la transformación del núcleo de lo artístico. Los primeros daguerrotipos, es decir, las primeras fotografías, fueron retratos, lo que permitió que cualquier rostro pudiera ser captado:

en la fotografía [...] **nos sale al encuentro algo nuevo y especial [...] algo que no puede silenciarse, que es indomable** y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo.<sup>49</sup>

¿Qué es ese *algo nuevo y especial* que nos sale al encuentro en el rostro que vemos en una fotografía? Trataré de aproximarme a una posible respuesta que finalmente aclarará, por un lado, la relación que se establece entre la noción resignificada de *aura* y el *valor exhibitivo* presente en la técnica reproductiva de la fotografía, y por otro, la relación tensional entre *culto-exhibición* que revela la historicidad del concepto de arte para Benjamin.

---

<sup>47</sup> Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), pintor, decorador y fotógrafo francés. Inventor del Diorama. Éste consistía de un escenario giratorio que proponía en una misma sesión tres cuadros sucesivamente, a esto se le añadía un ambiente musical. En 1829, junto con Nicéphore Niépce, crearon una sociedad donde se reconocía a Niépce como inventor del nuevo proceso para fijar imágenes sobre papel tratado con cloruro de plata mediante el ácido nítrico. Muerto Niépce, Daguerre pudo explotar el invento, pero no lo da a conocer hasta 1838. Más tarde crea una sociedad con François Arago, y el 19 de agosto de 1839, en sesión de la Academia de Ciencias, Arago dio a conocer el daguerrotipo, y Daguerre se consagra como inventor.

<sup>48</sup> Se trata de una caja o un cuarto cerrado que tiene un pequeño agujero por donde entra la luz. La luz que entra refleja la imagen del exterior pero de manera invertida. Era utilizada desde el s. XVI para la observación del sol.

<sup>49</sup> W. Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", p. 66 [el destacado es mío].

En principio, lo que aparece en estos retratos es la imagen de una persona, tan real, como la realidad misma. Con ello, podemos afirmar que hay algo que no se consume en la imagen fotográfica, es decir, hay algo que permanece en cada imagen de un rostro, algo que está ahí para ser visto. El enfrentamiento con estos retratos supone una cercanía con lo que está *ahí* como imagen: se está frente a la imagen como en un espejo, tan real como cuando nos miramos en él y preguntamos: ¿quién está del otro lado?, ¿quién me mira, en este caso, desde la fotografía? Lo anterior comienza a transformar nuestra manera de mirar los *objetos* del mundo, pues éstos, al menos desde el rostro humano retratado en la fotografía, parece que nos regresan la mirada. Así, el espectador:

se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de **aquí y ahora**, [...] a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo.<sup>50</sup>

En ese *aquí y ahora* el espectador busca el momento inalcanzable que la imagen fotográfica guarda y actualiza con cada nuevo acercamiento a ella; pues de acuerdo con Benjamin: «incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: **el aquí y ahora de la obra de arte**, su existencia única en el lugar donde se encuentra».<sup>51</sup> En esto consiste justamente la *experiencia contra-empírica* de la que se hablaba en la primera parte,<sup>52</sup> y que suscita la expresión de Barthes al observar un retrato del último hermano de Napoleón.<sup>53</sup>

Dicha *experiencia contra-empírica* refiere al acontecimiento paradójico que la cámara puede captar, pero también reproducir innumerables veces como imagen, como copia. Acontecimiento, que como ya se revisó en relación a la estructura del ritual, responde a una

---

<sup>50</sup> W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, pp. 66-67 [el destacado es mío].

<sup>51</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42.

<sup>52</sup> Véase *supra*, pp. 25-26.

<sup>53</sup> R. Barthes, *La cámara lúcida*, p. 27.

*irrepetibilidad-repetible*<sup>54</sup> que permite una relación sutil con la tradición. Finalmente, lo que el espectador busca en el retrato fotográfico es ese *aquí y ahora*, ese instante que aparece como una ausencia actualizable y que no es otra cosa que el *aura*, expresada en términos de temporalidad. El espectador frente al retrato fotográfico busca el *aquí y ahora* que actualiza, en cada caso, la minúscula chispa de azar de un pasado que ya no existe, y que inaugura el acontecimiento detenido en la fotografía. Por lo cual, la fotografía debe entenderse como imagen que detiene el tiempo por un instante y que en cada mirada se puede actualizar.

Lo anterior implica que el *aura* que la fotografía *exhibe* aparezca como ausencia, como una no-presencia en la imagen fotográfica que, no obstante, como huella en la imagen permite recordar el momento pasado en el cual la fotografía fue tomada; es decir, nos permite actualizar ese momento en el que *anida el futuro*, actualizar ese *aquí y ahora* que quedó impreso en la imagen y que se evoca a pesar de su ausencia.

Por lo que se refiere a la cita que sigue, ella muestra una descripción de lo que ocurría al estar frente a una de estas primeras fotografías, se trata de una opinión sobre el daguerrotipo:

No nos atrevíamos por de pronto a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias.<sup>55</sup>

Lo anterior da cuenta de lo que entra en juego en la técnica reproductiva de la fotografía: la imagen, la visión y el campo visible; es decir, la fotografía se juega entre la imagen fija de la fotografía impresa; la visión de la cámara, del fotógrafo y del espectador; y el campo visible que se crea entre ellos, y que no es otra cosa que la configuración de los ejes lejanía-cercanía que hay entre el *objeto*, la imagen, el ojo de la cámara y el ojo

---

<sup>54</sup> Véase *supra*, p. 16.

<sup>55</sup> Cit. por W. Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", p. 68.

humano. Con esta distinción podemos afirmar que no sólo vemos la imagen sino que, como en una respuesta de espejo, aquello que miramos en la impresión fotográfica puede también mirarnos a nosotros. Hay un cambio en la mirada: se trata de la mirada del otro, de la mirada de la máquina; incluso, de la mirada del producto de la máquina: de la imagen impresa que ahora parece que te mira y no sólo tú a ella. Esta nueva manera de entender el campo visible que se crea con la fotografía posibilita, de acuerdo con Benjamin, una transformación completa en el aparato perceptual del hombre y, en consecuencia, en su manera de concebir el arte y el mundo en general.

Sin embargo, la fotografía adquiere una oculta significación histórico-política con las imágenes deshabitadas, con aquellas imágenes en donde el ser humano se ha retirado de la fotografía. En ellas, «el valor exhibitivo se enfrenta por primera vez con ventajas al valor de culto».<sup>56</sup> En este sentido, Benjamin retoma las calles de París fotografiadas por Atget; calles que son el escenario de este enfrentamiento. Para Benjamin, las fotografías de Atget muestran **las calles «como si cada una fuera el “lugar de los hechos”», el lugar deshabitado del crimen** donde se buscan indicios de lo que tuvo lugar tiempo atrás y quedó detenido en la imagen. «Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política».<sup>57</sup> Rompen con la contemplación carente de compromiso e inquietan al observador que requiere una cierta vía para acceder a ellas, vía que Benjamin encuentra en los pies de foto de los periódicos ilustrados. Poco después, en el cine, la vía de acceso se vuelve más precisa y exigente, pues la captación de cada imagen singular aparece cobijada por la secuencia de todas las precedentes, debido a la estructura de montaje que configura al cine.

---

<sup>56</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 58.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 58.

### 3.2.2 El mago y el cirujano: diferencias entre la técnica del pintor y el hombre de la cámara

Han pasado casi dos siglos (1839) desde los primeros daguerrotipos. A partir de entonces, el código perceptual inaugurado por la fotografía acrecentó el número de imágenes que reclaman nuestra atención. Pero, además, en palabras de Susan Sontag, «el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes». <sup>58</sup> Lo anterior remite a la actualidad, al «acercarse las cosas», <sup>59</sup> que Benjamin indica como una exigencia de la masa de principios del siglo xx; exigencia que, en principio, la fotografía satisfizo y luego vendría a hacerlo el cine. Este «acercarse las cosas», en su calidad de imagen nos permite contener el mundo justo como imagen, buscando su actualidad, a pesar de que lo que se muestra en la foto haya tenido lugar una sola vez.

Lo cierto es que la fotografía al inaugurar una nueva manera de percibir los objetos posibilita pensar en una *relación perceptual* que se establece entre el ojo de la cámara, el *objeto* y nuestra mirada a la impresión fotográfica. Esta percepción se construye sobre los ejes espacio-tiempo, lejanía-cercanía, pasividad-actividad y contemplación-distracción que la fotografía configura y que aún hoy en día sigue sorprendiéndonos como espectadores. Para mostrar la manera en que la fotografía configura estos ejes perceptuales, Benjamin establece una analogía entre la figura del pintor y el mago, y entre el hombre de la cámara y el cirujano, analogía basada en la actualización de la técnica de cada uno. Así, afirma que: «la actitud del mago que cura al enfermo poniendo su mano sobre él es diferente de la del cirujano que practica una intervención en el mismo». El mago mantiene una distancia que sólo se rompe

---

<sup>58</sup> Susan Sontag, “En la caverna de Platón”, en *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 17.

<sup>59</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 47.

con el toque de su mano; mientras que el cirujano penetra en el interior del paciente y se aleja sólo en virtud del «cuidado con que su mano se mueve entre los órganos».<sup>60</sup> El cirujano se introduce operativamente en el paciente;<sup>61</sup> la cámara hace lo mismo, sólo que con las cosas y la realidad: penetra en ellas, pero sin dar lugar al reconocimiento de la ilusión que crea.

Esta distinción entre el mago y el cirujano corresponde a lo que ya antes se había desarrollado en torno a la *primera* y *segunda técnica*.<sup>62</sup> La *primera técnica* se relaciona con la manera de actuar del mago, aún confundida con el ritual, y produce *objetos* con *valores eternos, valores mágicos*; mientras que la segunda técnica correspondería a la figura del cirujano, que se conduce con una técnica más especializada, capaz de variar datos y en donde hay una interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad; una técnica que para Benjamin toma distancia frente a la naturaleza y se acerca más al juego, al simulacro. La relación entre el cirujano y su técnica quizá quede más clara si se piensa en el sentido que se asocia con el término *simulacro*, que hace referencia a una «imagen hecha a semejanza de algo o alguien», con lo cual la técnica del cirujano pareciera actuar por semejanza con la naturaleza para crear e intervenir en la realidad como ella.<sup>63</sup>

Este procedimiento de la *segunda técnica* corresponde con el *montaje cinematográfico*; el cual, elige varias tomas fotográficas y las organiza sin que los aparatos interfieran en el campo visual del espectador.<sup>64</sup> Así, la realidad que se presenta al ojo humano

---

<sup>60</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 80.

<sup>61</sup> La actitud del cirujano tiene su contraparte en el tema de la *anestesia* que Susan Buck-Morss interpreta como signo de la modernidad. Sólo con la anestesia el médico puede ver al paciente como objeto aislado e intervenirle quirúrgicamente sin considerar su humanidad. Cfr. S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconstrucción del ensayo sobre la obra de arte”, pp. 206-207. Esta concepción trasladada a la sociedad, entendida como *cuerpo político*, permitía *anestesiarse* a la masa indiferenciada para intervenir en ella sin consecuencias aparentes. Esta fue precisamente la forma de actuar del fascismo en relación al proletariado y es también uno de los peligros de la utilización de la técnica. Sobre este tema regreso en las consideraciones finales de la investigación.

<sup>62</sup> Véase *supra*, p. 34.

<sup>63</sup> El Dr. Frankenstein (figura romántica por excelencia) es el mejor ejemplo de ello.

<sup>64</sup> Cfr. «En el estudio cinematográfico el sistema de aparatos ha penetrado tan profundamente en la realidad, que el aspecto puro de ésta, libre de ese cuerpo extraño que sería dicho sistema, es el resultado de un procedimiento

reaparece transformada en aquello que el ojo de la cámara pudo captar, y que luego se organizó bajo la estructura del montaje, para finalmente llegar a la proyección cinematográfica.<sup>65</sup> De esta manera, para el hombre contemporáneo la representación más significativa de la realidad es la cinematográfica, pues ella muestra en la pantalla una realidad libre respecto al aparato que la construye; oculta su construcción por medio del montaje. Esta apariencia de libertad es resultado de la inmensa compenetración del aparato en la realidad. En la estructura de montaje Benjamin encuentra el aspecto positivo o crítico que le permite afirmar el carácter revolucionario de la técnica, pero también el carácter negativo de ésta.

En cuanto a las consecuencias negativas que el manejo de la técnica conlleva, Benjamin criticó severamente que la técnica se encontrara al servicio del capital invertido en el cine. Por lo cual, afirmó que «mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte»,<sup>66</sup> impidiendo con ello el despliegue de todo el aspecto revolucionario que Benjamin encontraba en él. Sobre este punto ya se mencionó que la fotografía, por ejemplo, vino a cuestionar la técnica utilizada por la pintura a finales del siglo XIX.<sup>67</sup> Con lo cual, la fotografía finalmente transformó el carácter global del arte, al poner en lugar de su

---

especial, a saber: de la grabación mediante un aparato fotográfico enfocado apropiadamente y de su montaje con otras grabaciones del mismo tipo», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 79.

<sup>65</sup> *Cfr.* «La [imagen] del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad», W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 81.

<sup>66</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota ‡ de la versión D, p. 74.

<sup>67</sup> Véase *supra*, pp. 74-75.

presencia única su presencia masiva frente al público;<sup>68</sup> esta transformación en torno al arte se volvió radical con la técnica empleada en el cine.<sup>69</sup>

Por su parte, para nuestro autor, la alienación, explotación y dominación en el mundo moderno son consecuencias del aspecto negativo que el progreso técnico acarrea en la vida del hombre, y que finalmente lo conducen a la «estetización de la política».<sup>70</sup> Dicha **estetización** no es otra cosa que el goce estético de la aniquilación humana, justo cuando la técnica se encuentra al servicio del capital y de fines totalitarios.<sup>71</sup> La preocupación más grande en torno a este tipo de goce estético radica en que «todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra».<sup>72</sup> Como consecuencia, la humanidad se convierte en espectadora de su propia aniquilación.<sup>73</sup>

De acuerdo con Benjamin, esta **estetización** es una «violación del aparato técnico»<sup>74</sup> que culmina en la **alienación sensorial** del individuo. Esta alienación sensorial es, a su vez, un reflejo de la automatización del trabajo y de la no-conciencia de la totalidad de las tareas relacionadas con él. Esto trae como consecuencia la fragmentación del individuo moderno. Para Ana Lucas:

[e]n Benjamin, dicha fragmentación traerá la consecuencia perniciosa de la disminución de la experiencia humana en la sociedad moderna. El individuo

---

<sup>68</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 63

<sup>69</sup> Sin embargo, en sus inicios el cine fue interpretado como *arte* a la manera tradicional, con lo cual algunos teóricos introdujeron en él elementos rituales o mágicos, sin pensar siquiera que el arte comenzaba a transformarse en su totalidad gracias a la técnica reproductiva. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 64.

<sup>70</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 96.

<sup>71</sup> Benjamin escribe el texto sobre la obra de arte en el año 1936, es decir, en el periodo de entreguerras. En este periodo apenas se vislumbraban las consecuencias de los regimenes totalitarios, tres años después de que Hitler fuera nombrado Führer.

<sup>72</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 96. Benjamin cita el manifiesto futurista de Marinetti, en el cual se articula la apología del culto a la guerra como forma estética.

<sup>73</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 99. Susan Buck-Morss nos recuerda que durante los últimos 25 años «la política como espectáculo (incluyendo el espectáculo estetizado de la guerra) se ha convertido en un lugar común en nuestro mundo televisual», Cfr. S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconstrucción del ensayo sobre la obra de arte”, p. 171.

<sup>74</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 169.

moderno es un ser sin experiencias vividas, abocado a un comportamiento mecánico y delirante que le precipita en una continua experiencia de “**shock**”.<sup>75</sup>

Esto se refleja en una de las características fundamentales que ocupó a Benjamin en su análisis de la experiencia moderna: su empobrecimiento. De acuerdo con, Susan Buck-Morss: «la comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el **shock**».<sup>76</sup> Para Benjamin «cuanto más habitualmente se registra [el **shock**] en la conciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática».<sup>77</sup> Estas palabras expresan la permanencia del **shock** en la experiencia moderna, pues para nuestro autor ésta es la manera en que nos relacionamos con las cosas. No obstante, en la base de esta teoría sobre el **shock** se encuentra la preocupación de Benjamin en transformar nuestra moderna experiencia empobrecida en una experiencia llena de sentido. «Desde finales del siglo pasado [s. XIX] se han hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia “verdadera” en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas».<sup>78</sup> Estas tendencias buscaron modificar las condiciones sociales de principios del siglo XX.

En este mismo sentido, Benjamin apunta las consecuencias que la guerra tuvo en el empobrecimiento de la experiencia en un texto de 1933, titulado *Experiencia y Pobreza*.<sup>79</sup> Ahí afirma que la guerra vino a desmentir los grandes ideales ilustrados que todavía un siglo atrás habían sido defendidos.<sup>80</sup> Aunado a esto, se llevó a cabo un enorme desarrollo de la técnica que igualmente se vio acompañado de una gran pobreza humana, no sólo en el ámbito individual sino también en el colectivo. Asimismo, frente

---

<sup>75</sup> Ana Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno*, Madrid, UNED, 1988, p. 236.

<sup>76</sup> S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconstrucción del ensayo sobre la obra de arte”, p. 187.

<sup>77</sup> W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 130.

<sup>78</sup> W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, p. 124.

<sup>79</sup> W. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta, 1994, p. 165.

<sup>80</sup> Cfr. W. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, p. 168.

al desenfreno de la producción técnica de mercancías, que ya no satisface las necesidades humanas, sino que las crea, se va acrecentando esta pobreza. Y no sólo eso. Para Benjamin, el reverso de esta experiencia empobrecida también se refleja en una acumulación de nuevas tradiciones vaciadas de contenido, que nos obligan a confesar nuestra propia pobreza.<sup>81</sup>

Este empobrecimiento nos conduce a la barbarie que, sin embargo, Benjamin interpretará de manera positiva: «¿a dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimos y sin mirar ni a diestra ni a siniestra».<sup>82</sup> Para Benjamin se trata de empezar de nuevo y construir la experiencia desde el rechazo de la imagen moderna del hombre, pues éste ha sido transformado por la técnica.

Por lo anterior, Benjamin considera imprescindible mirar al hombre contemporáneo desde su reciente surgimiento. La técnica que se ha desarrollado a partir del siglo XIX ha producido una criatura nueva digna de atención. Este hombre habla con otra lengua; se trata de una lengua constructiva que ya no responde a lo orgánico. Este nuevo lenguaje ya no describe meramente la realidad sino que la modifica.<sup>83</sup> Pareciera que ese lenguaje es el de la técnica que modifica el aparato sensorial humano, penetra en la realidad con el sistema de aparatos, y con ayuda de la estructura de montaje cinematográfico, construye una criatura distinta. En esto radica para Benjamin, en

---

<sup>81</sup> El problema de la experiencia empobrecida fue recurrente a lo largo de toda la obra filosófica de Benjamin. Este empobrecimiento se ve reflejado en cualquier actividad humana. En lo que toca a nuestra investigación es imprescindible abordarlo desde un contexto estético. Hay que destacar que el aspecto negativo de la técnica ha provocado ese mismo empobrecimiento al establecer la alienación y la *estetización* de la política. En las consideraciones finales expondré el aspecto positivo que Benjamin apreció en la utilización de la técnica en el ámbito artístico.

<sup>82</sup> W. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, p. 169.

<sup>83</sup> *Cfr.* W. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, p. 170.

principio, la parte positiva de la técnica reproductiva, que analizaré en las consideraciones finales de mi investigación.

No obstante, y en otro sentido, la *estetización de la política* también tiene consecuencias en el ámbito de la creación artística al hacerla culminar en *l'art pour l'art*.<sup>84</sup> Como ya se ha visto en la segunda parte de la investigación,<sup>85</sup> *l'art pour l'art* no consiste en otra cosa que en la abstracción formal de la *obra de arte*, en la cual se pone de manifiesto su poca o nula relación con la vida práctica del hombre. De ahí que sea tan importante hacer hincapié en las consecuencias del *goce estético de la aniquilación*, pues éste aparece precisamente como una cuestión abstracta, ilusoria,<sup>86</sup> y en tanto tal, oculta la propia aniquilación humana, maquillándola con una *apariencia bella*.

Por ejemplo, en el caso del cine la *estetización de la política* apela a la «construcción artificial de la *'personality'* fuera de los estudios. El culto a las estrellas, promovido por el capital invertido en el cine, conserva aquella magia de la personalidad que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil». <sup>87</sup> A este brillo dudoso Benjamin le llama *aura*, y de acuerdo con la distinción de Buck-Morss se trataría del *aura estética*, es decir, del *valor mágico*<sup>88</sup> que configura una construcción artificial: el culto a las estrellas, que envuelve a los actores en el cine. Además, el *brillo dudoso del carácter mercantil* nos remite al lugar en donde Benjamin encontró a la *obra de arte* a finales del siglo XIX: el mercado que oculta la construcción histórica de la *obra* y la *fuerza del obrar humano* en ella condensada.<sup>89</sup> Todo lo anterior es consecuencia de la marca de la ideología, que de acuerdo con Benjamin abstrae la

---

<sup>84</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 98.

<sup>85</sup> Véase *supra*, p. 57.

<sup>86</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 78.

<sup>87</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 74.

<sup>88</sup> Véase *supra*, p. 73.

<sup>89</sup> Véase *supra*, p. 59.

construcción histórica de la *obra de arte* y obliga a «preparar las vías para una crítica del concepto de arte que hemos recibido del siglo XIX». <sup>90</sup>

Como ya se mencionó, Benjamin fue plenamente consciente de este aspecto negativo, pero defendió la oportunidad crítico-política que la técnica ofrece al transformar el aparato perceptual del hombre estableciendo un nuevo tipo de experiencia sensible. En este sentido, Susan Buck-Morss desarrolla las implicaciones que se pueden desprender de la parte final del ensayo sobre la *obra de arte* de Benjamin, donde él «pondera el potencial cognitivo y [...] político de las experiencias culturales tecnológicamente mediadas [privilegiando el cine]». <sup>91</sup> De acuerdo con Buck-Morss, Benjamin al politizar el arte no hace otra cosa que exigirle «restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad [...] no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas». <sup>92</sup> Al respecto Benjamin afirma que «el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado». <sup>93</sup>

De acuerdo con lo anterior, Benjamin defenderá en el ensayo sobre la *obra de arte* que la técnica misma es capaz de abrir la posibilidad para innovar en la percepción al utilizarla para fines revolucionarios. Benjamin encuentra el aspecto revolucionario de la técnica primero en la fotografía y luego, de manera perfeccionada, en el cine. Estos dos productos artísticos inauguran, a partir de la técnica reproductiva en la que se basan, una percepción completamente distinta que modifica los ejes perceptuales de tiempo-espacio. Por ejemplo, el uso de la cámara posibilita otro tipo de atención en el público, al

---

<sup>90</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 120.

<sup>91</sup> S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconstrucción del ensayo sobre la obra de arte”, p. 169.

<sup>92</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 171.

<sup>93</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota †, p. 84.

mostrar lo que el ojo humano no alcanza a ver a simple vista. La cámara muestra la acción en toda su complejidad y se sirve para ello de la simultaneidad o la demora que el aparato ejerce en la misma acción.

Sobre el carácter positivo o crítico de la técnica reproductiva y sus consecuencias en el ámbito de la organización perceptual o estética abundaré en las consideraciones finales de esta investigación. Ellas sirven a modo de conclusión, y apuntan no sólo a las implicaciones de la postura crítica de Benjamin en torno al arte en general en la época de su reproductibilidad técnica, sino también a la resignificación benjaminiana del concepto de *crítica* que a lo largo de la investigación se ha venido trazando de manera soslayada.

## CONSIDERACIONES FINALES

### **A modo de conclusión: la técnica reproductiva en la producción artística**

A manera de conclusión propongo un análisis cuidadoso del aspecto positivo o crítico que para Benjamin conlleva la utilización de la técnica reproductiva en el ámbito del arte. La intervención de la técnica en el núcleo de lo artístico es parte fundamental de la postura crítica benjaminiana, pues dicha intervención transforma nuestra manera de relacionarnos con el mundo, es decir, transforma nuestra organización perceptual o estética, tema central de las reflexiones de nuestro autor.

Por otro lado, con este análisis perfiló la conclusión de este trabajo hacia la resignificación que Benjamin hizo del concepto de *crítica*. Resignificación que requeriría una investigación aparte, por tratarse de uno de los conceptos más arraigados de la filosofía occidental; pero del cual sólo daré una mínima aproximación por tratarse del concepto central para la propia postura crítico-estética benjaminiana que he revisado a lo largo de mi investigación. Con lo anterior ya atisbo el sentido que al final adquiere la resignificación de dicho concepto, que lejos de ser como en el romanticismo la *teoría del conocimiento del arte*,<sup>1</sup> en Benjamin, al menos en el texto sobre la *obra de arte*, conduce a una renovada manera de entender el término estética y la historicidad del concepto de *obra de arte*.



---

<sup>1</sup> Véase *supra*, p. 39.

En términos generales, Benjamin apreció el carácter positivo de la reproductibilidad técnica al servicio de las producciones artísticas, porque ella cuestiona las ideas heredadas en torno al arte, sobre todo gracias al cine.<sup>2</sup> Como se dijo al final de la tercera parte:<sup>3</sup> éste es para Benjamin el mínimo carácter revolucionario del cine, en tanto él se encuentre al servicio del capital. Por tanto, mientras lo anterior no cambie, a la fotografía y al cine sólo les corresponderá aquello que en reiteradas ocasiones he afirmado: las *obras de arte* heredadas adquieren gracias a la reproducción técnica una mayor capacidad de ser *exhibidas*.

Al respecto, Benjamin dice que: «nunca antes las *obras de arte* pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy».<sup>4</sup> Esto es así, porque la técnica reproductiva elabora imágenes basadas completamente en la reproducción; imágenes que son susceptibles de producirse y aparecer de manera masiva, de acercarse a las masas y dejar de ser *objetos* de culto para unos cuantos.<sup>5</sup> Con lo anterior se afirma que la reproductibilidad técnica coloca un *objeto* o una *obra* reproducida en su más próxima cercanía junto al espectador. Lo cual se traduce a la exigencia de apoderarse del *objeto* en su máxima cercanía en tanto imagen y copia; pero también, a la búsqueda de esa chispa de azar, de *aquí y ahora*, que queda fuera de toda reproducción<sup>6</sup> y que construye una *experiencia contra-empírica* frente a la fotografía.<sup>7</sup>

De esta forma, la reproducción técnica responde a la exigencia social de la masa de «acercarse las cosas»<sup>8</sup> y a «su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso

---

<sup>2</sup> Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 63.

<sup>3</sup> Véase *supra*, p. 83.

<sup>4</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 61 [el destacado es mío].

<sup>5</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>7</sup> Véase *supra*, p. 78.

<sup>8</sup> Véase *supra*, p. 81.

mediante la recepción de la reproducción del mismo».<sup>9</sup> Lo anterior conduce a que la reproducción técnica ponga la réplica de un *original* en ubicaciones que son inalcanzables para él. Esto posibilita, por ejemplo, que una pintura se acerque al receptor en forma de fotografía, o un concierto se escuche en cualquier momento por medio de una reproducción de sonido.<sup>10</sup> Asimismo, la reproducción técnica al multiplicar sus reproducciones pone en lugar de su aparición única su aparición masiva, y al aproximar la *obra* reproducida al receptor permite actualizar lo reproducido. Esto último ocurre en la *estructura regulada del ritual* revisada en la primera parte de la investigación; y sobre todo en el ejemplo de la Virgen de Nequetejé, en donde debido a la reproducción técnica la *Mona Lisa* pudo adquirir una significación distinta para los indios pames de la Sierra Gorda de México.<sup>11</sup> Con ello, pudo separarse la reproducción de esta pintura del ámbito de la tradición artística a la que pertenece de nacimiento, para reinsertarla después en un contexto distinto, en otro *complejo mundo de significaciones*.

Esto último constituye para Benjamin el lado destructivo de la reproducción técnica en el ámbito artístico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural. Este carácter destructivo, finalmente, le permite a Benjamin afirmar que la reproducción técnica configurará su propio espacio, abandonando los conceptos artísticos heredados. Sin embargo, no se trata meramente de abandonar los conceptos tradicionales del arte, se trata sobre todo de comprender que las producciones basadas en la técnica reproductiva han sido dotadas de funciones completamente nuevas; funciones que tales conceptos heredados no alcanzan a nombrar.

---

<sup>9</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 47.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 43.

<sup>11</sup> Véase *supra*, p. 47.

Como consecuencia de lo anterior, Benjamin tuvo plena conciencia de que la técnica reproductiva en la producción de **obras** estaba provocando un giro radical en la concepción romántica de la **obra de arte**; lo cual configuraría una manera diferente de relacionarnos con ella, e influiría en la concepción crítico-estética de nuestro autor en torno al arte en general. De ahí la importancia del empleo, por parte de Benjamin, de otros conceptos que dejaran a un lado el sentido de los heredados de la teoría romántica del arte, como: **autenticidad**, **unicidad**, **irreproductibilidad**, creatividad, genialidad, valor imperecedero y misterio.

Por ejemplo, en la primera parte de la investigación se propuso una lectura de la noción de **aura** a partir de la crítica de Benjamin a las nociones de **autenticidad**, **unicidad** e **irreproductibilidad**; esta lectura crítica mostró el carácter contradictorio y el **sentido parasitario** de tales nociones a través de la espacio-temporalidad que traspasa cada **obra**. Esta lectura crítica, como parte de la resignificación del término **aura**, mostró una concepción de la **obra de arte** como algo que se consume en la historia, y no como algo que permanece idéntico a sí mismo. Es así que los conceptos propuestos y resignificados<sup>12</sup> por Benjamin serán inutilizables para los fines fascistas, que administran las condiciones de alienación sensorial moderna; y en su lugar, ellos formularán «exigencias revolucionarias en la política del arte»<sup>13</sup> al desmontar el carácter ideológico que la abstracción espacio-temporal de la **obra** conlleva. Esto último tiene la finalidad de romper los esfuerzos hacia una **estetización de la política**

---

<sup>12</sup> Desde el inicio de mi investigación se hizo hincapié en la resignificación que Benjamin lleva a cabo de algunos conceptos. Por ejemplo, la noción de *aura* y *aparición*, véase *supra*, pp. 3-8; o la de *crítica*, véase *supra*, p. 43 y 58.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 38.

que el fascismo realiza,<sup>14</sup> y pugnar, en cambio, por la «politización del arte»,<sup>15</sup> que ya se verá en qué consiste.

En este sentido, el cine, por ejemplo, le permitió a Benjamin llegar a la conclusión de que la *función artística* de la *obra de arte* (consolidada durante el proceso de autonomía de la *obra*, que duró cinco siglos, a partir del Renacimiento),<sup>16</sup> sería en un futuro accesoria a la *obra*.<sup>17</sup> Esto se debe sobre todo a la distinción que Benjamin establece entre la reproducción de *obras de arte* y la producción cinematográfica propiamente dicha. Así, en el caso de la reproducción de *obras* lo que se reproduce es una *obra de arte*, una pintura en una fotografía, por ejemplo; pero lo que resulta de esa reproducción no es una *obra de arte*. Lo que se obtiene es un desempeño calificable.<sup>18</sup>

Por su parte, a principios del siglo xx, el cine ya había conquistado «un lugar propio entre los procedimientos artísticos».<sup>19</sup> Ese lugar propio hay que estudiarlo con cuidado, pues en el caso del cine lo reproducido en una toma cinematográfica no es una *obra de arte*, pero tampoco lo es la reproducción, es decir, el resultado que se proyecta en una pantalla. Benjamin dice al respecto que: «la *obra de arte* [sic] surge aquí [en la reproducción técnica] sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una *obra de arte* ni da lugar a una *obra de arte* en la fotografía».<sup>20</sup> El montaje fragmenta tanto la actuación del intérprete cinematográfico como el suceso que se reproduce, lo cual muestra que el cine se escapa del reino de la *apariencia bella* que parecía el único en el

---

<sup>14</sup> Véase *supra*, p. 84.

<sup>15</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 96.

<sup>16</sup> Véase *supra*, p. 38..

<sup>17</sup> Cfr. W. Benjamin, *op.cit.*, p. 54.

<sup>18</sup> Véase *infra*, p. 99.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 66 [el destacado es mío].

cual el arte podría prosperar.<sup>21</sup> Con ello, además, la estructura de montaje en el cine manifiesta una nueva manera de organizar los ejes perceptuales del tiempo y el espacio, pues fragmenta la concepción lineal y progresiva de la espacio-temporalidad imperante en el historicismo a través de la simultaneidad y la discontinuidad de las imágenes que aparecen en la pantalla.



De manera general, para Benjamin «entre las funciones sociales del arte se encuentra la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos».<sup>22</sup> El cine realiza esta tarea, por un lado, con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos (entendido éste último como toda la maquinaria que interviene en la producción cinematográfica, desde los aparatos de grabación, las máquinas de iluminación, hasta el equipo de asistentes<sup>23</sup>); y, por otro lado, con la manera en que ese sistema representa al mundo circundante.<sup>24</sup>

En primer lugar, para entender la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos es preciso pensar en la figura del intérprete cinematográfico, que Benjamin diferencia claramente de la del actor de teatro. Así, mientras éste último actúa frente a un público todas las noches, el intérprete cinematográfico realiza un desempeño artístico calificable frente a un sistema de aparatos (cámaras, luces, micrófonos, etc.), y ante un gremio de especialistas (director de producción, director de escena,

---

<sup>21</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 71. Sobre todo porque el cine, bajo la estructura de montaje, es incapaz de realizar una *obra* o imagen total, como sí ocurre con la pintura, por ejemplo; sobre este tema véase *supra*, p. 83.

<sup>22</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 84.

<sup>23</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 79.

<sup>24</sup> Véase *infra*, p. 107.

camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, entre otros) que pueden intervenir en cualquier momento en el desempeño artístico; en este caso, finalmente, se «pone al sistema de aparatos en el lugar del público».<sup>25</sup>

Por otro lado, mientras que el actor de teatro representa una **obra** durante una función de un par de horas, el intérprete cinematográfico graba varias escenas distintas en el transcurso de varios días, y de entre todas ellas el editor escoge las que más convengan a la finalidad de la escena. Es decir, su desempeño no es unitario, en cambio está conformado a partir de muchos desempeños singulares; esto se debe a la estructura de montaje del cine.

Por último, mientras «el actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a menudo esto le está prohibido»;<sup>26</sup> pues él se representa a sí mismo ante el sistema de aparatos despojado de su **aura** durante el desempeño artístico. Esto es así porque, para Benjamin, una de las características del cine es la **desaparición** del **aura** del **intérprete cinematográfico**. Esto quiere decir que: «por primera vez -y esto es obra del cine- el hombre llega a una situación en la que debe ejercer una acción empleando en ella toda su persona pero renunciando al **aura** propia de ésta».<sup>27</sup> Al respecto, Benjamin cita las palabras de un hombre de teatro como Pirandello, quien dice:

**El intérprete de cine [...] se siente como en el exilio [frente al sistema de aparatos].** Exiliado no solamente de la escena sino incluso de su propia persona. Percibe con oscuro desconcierto el vacío inexplicable que aparece por el hecho de que su cuerpo se convierte en una ausencia, se desvanece y es privado de su realidad, de su vida, de su voz y de los ruidos que hace al moverse, para convertirse en una imagen muda que tiembla un instante sobre la pantalla para desaparecer inmediatamente en el silencio.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 70.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Ibid.*, p. 70 [el destacado es mío].

<sup>28</sup> Cit. por W. Benjamin, *op. cit.*, p. 69.

De acuerdo con esto último, el hombre actúa frente al sistema de aparatos despojado, por un lado, del *aura estética*, que no es otra cosa que el *valor mágico* caracterizado como la ilusión objetiva presente en el arte y propia de los primeros retratos fotográficos;<sup>29</sup> y por otro, despojado del *aura metafísica*, que a lo largo de la investigación se ha caracterizado de acuerdo a la resignificación que de ella realiza Benjamin: *aura* que se encuentra atada al *aquí y ahora* del intérprete,<sup>30</sup> y de la cual es imposible realizar una copia.<sup>31</sup> Por tal razón, según lo dicho acerca de la relación tensional entre *aura* y *exhibición*,<sup>32</sup> aquella aparecería como una ausencia en la pantalla cinematográfica; una ausencia que, sin embargo, siempre es posible re-actualizar. Sin embargo, la ausencia en la pantalla de cine del *aura metafísica* del intérprete no haría otra cosa que recordarnos el carácter espacio-temporal al que pertenece su desempeño frente al sistema de aparatos; es decir, nos muestra el *complejo mundo de significaciones* que *envuelve* en su conjunto a la producción cinematográfica.

Paradójicamente, la *exhibición* cinematográfica también da cuenta de la contraparte acrítica del *aura*: el *aura estética*, que devela el capital invertido en el cine. Como ya se ha dicho en diversas ocasiones, para Benjamin el cine sería plenamente revolucionario una vez que deje de estar al servicio del capital.<sup>33</sup> Por ejemplo, hoy en día, *Hollywood*, sede de la industria del cine estadounidense, es una muestra del carácter contrarrevolucionario del cine: al imponer el *culto a las estrellas* (ya vislumbrado por Benjamin desde 1936),<sup>34</sup> hace que el cine responda a la contracción del *aura estética* y, con ello, el capital invertido en el cine «conserva aquella magia de la personalidad que ya

---

<sup>29</sup> Véase *supra*, p. 70.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42.

<sup>31</sup> Cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 70.

<sup>32</sup> Véase *supra*, p. 70.

<sup>33</sup> Véase *supra*, p. 86.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 74.

hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil». <sup>35</sup> De tal forma, la *exhibición* cinematográfica vuelve a dar cuenta del *complejo mundo de significaciones* que configura a la *obra de arte* y al cine como una mercancía. Dicha exhibición conduce, al final de cuentas, a desmontar el mecanismo *fantasmagórico* <sup>36</sup> de la modernidad, siempre y cuando se tome en consideración la resignificación espacio-temporal de la noción de *aura* en el núcleo de la técnica reproductiva.

Finalmente, para Benjamin pueden derivarse dos consecuencias importantes de la intervención del sistema de aparatos en el desempeño del intérprete de cine. Por un lado, el desempeño del intérprete es sometido a una serie de *test* ópticos, es decir, se somete a una serie de pruebas. Por otro, al no ser él mismo quien se presenta ante el público, su desempeño no puede adaptarse durante la actuación, en consecuencia «el público toma [...] la actitud de un experto calificador que no es afectado por ningún contacto personal con el intérprete. El público sólo se identifica con el intérprete al identificarse con el aparato. Adopta la actitud de éste: califica». <sup>37</sup> Valga ahora explicar lo anterior.

Para empezar, el desempeño cinematográfico comienza a superar la barrera que mantiene dentro de ciertos límites estrechos el *valor social* de cualquier rendimiento sometido a prueba, al *exhibirlo*. <sup>38</sup> En ese sentido, los rendimientos que se efectúan en una prueba mecanizada, es decir, frente a un conjunto de aparatos que intervienen en el proceso de trabajo, «desde que se encuentra normado por la banda mecánica [y] da lugar todos los días a innumerables exámenes ante un sistema de pruebas mecanizado», <sup>39</sup> se llevan a cabo en secreto la mayor parte del tiempo, en una fábrica, por ejemplo.

---

<sup>35</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, nota a pie †, p. 74.

<sup>36</sup> Véase *supra*, p. 72.

<sup>37</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, nota \*, p. 60.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

La importancia social de lo anterior radica en que la mayor parte de los habitantes de la ciudad se deshacen de su humanidad durante el desempeño de estos rendimientos, es decir, durante su jornada de trabajo. Por tanto, el *valor social* de la exhibición de rendimientos ante aparatos consiste para Benjamin en «representar esta prueba de desempeño [y] mantener la humanidad ante el sistema de aparatos».<sup>40</sup> Para lograr lo anterior, es preciso que el hombre se represente a sí mismo, y no a otro, ante ese sistema. Asimismo, la manera en que se realiza esta representación implica que el cine *exhibirá* a todo hombre dentro del medio de producción, es decir, la técnica reproductiva le permitirá al hombre *exhibir* su fuerza de trabajo.

En tal caso, los habitantes de la ciudad son «las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos, no sólo al afirmar su humanidad [despojada de su *aura*] ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo»,<sup>41</sup> el triunfo de las masas. Lo cual se traduce en el papel que el cine adquiere en el proceso de aprendizaje del hombre frente al uso de la *segunda técnica*, pues el cine exhibe el trabajo que la masa desempeña.

Sin embargo, según lo que se revisó en la primera parte, al *aura metafísica* también le corresponde la *fuerza del obrar humano* que se condensa en el *objeto mágico-mimético*.<sup>42</sup> Esa *fuerza del obrar humano* implica la labor creativa que el hombre realizó en un *objeto* y que configura cierto orden y dominio sobre el mundo, es decir, aquello que se solidifica en el *objeto* en tanto huella, y que no es otra cosa que el hacer del hombre sobre éste. Este darle sentido y valor al *objeto* o a la *obra*, configuran su

---

<sup>40</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 68.

<sup>41</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 68.

<sup>42</sup> Véase *supra*, p. 12.

carácter expresivo que finalmente construye un vínculo comunicativo entre la comunidad, por ejemplo, en el contexto del ritual. Es preciso advertir que la fuerza de trabajo que el cine es capaz de exhibir correspondería a esta *fuerza del obrar humano* condensada en el *objeto mágico-mimético*, y que se caracterizó en la primera parte de la investigación como constitutiva de la resignificación del término *aura*.

En su momento se hizo constar que una de las inquietudes de Benjamin era investigar el lugar que dicha *fuerza del obrar humano* adquiere una vez que el *objeto* alcanza cierto grado de *exhibición*; es decir, qué lugar ocupa el *aura* en el proceso que conduce al *objeto* a otro *complejo mundo de significaciones* (*complejo* que también constituye la resignificación del *aura*), como la vitrina de un museo, por ejemplo. En este sentido, se afirmó que sólo era posible experimentar el *aura* del *objeto* en tanto ausencia, siempre susceptible de re-actualizarse, pues finalmente el *aura* corresponde al *aquí y ahora* en el que dicho *objeto* se produjo y del cual es imposible realizar una copia.

Ahora bien, lo mismo ocurre con la imagen fotográfica de una pintura o de un rostro: frente a ella, experimentamos el *aquí y ahora* de un suceso captado por la cámara como una ausencia que configura una *experiencia contra-empírica* en nosotros. Sin embargo, si esto es así, cómo es que en el cine se ubicaría la exhibición de la fuerza de trabajo frente al sistema de aparatos. La única respuesta que queda es justo la misma que ya se ha dicho: sólo se podría exhibir dicha fuerza de trabajo como una ausencia que siempre será posible evocar al estar frente a una pantalla; pues el trabajo realizado y grabado en una cinta corresponderá siempre al *aquí y ahora* de un desempeño específico del cual es imposible realizar una copia, pero del que podemos tener una *experiencia contra-empírica*, que para Benjamin configura el interés originario de las masas en el cine.



Para Benjamin la cuestión sobre el trabajo exhibido en una pantalla suscita el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento, en el conocimiento de su clase. El trato con el sistema de aparatos le enseñará, por un lado, la servidumbre al servicio del mismo, pero por otro, le mostrará la liberación mediante ese sistema una vez que se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la *segunda técnica*.<sup>43</sup> De acuerdo con Benjamin, esta última idea se basa en el pronóstico que Marx advirtió en su análisis sobre la base económica capitalista. En este sentido, la personalidad pesimista de Benjamin y su obra reflejan la situación que se vivía en Europa en las primeras décadas del siglo xx; pues «en el decenio de los treinta pocas dudas había sobre el fascismo como encarnación del totalitarismo solapado bajo el idealismo del pensamiento occidental».<sup>44</sup>

En ese momento, buscar una alternativa al fascismo se volvió una necesidad, sobre todo porque éste organizaba al proletariado reproduciendo sus condiciones de explotación, es decir, daba expresión a las masas, pero sin que ellas hicieran valer sus derechos. Éstos consistían en la exigencia de modificar las condiciones de propiedad que el fascismo se obstinaba en conservar. En el ámbito del arte esto se traduce en que: «la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas».<sup>45</sup> Una consecuencia de esta conservación es lo que se ha denominado *esteticismo de la vida política*.<sup>46</sup> Para

---

<sup>43</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 57.

<sup>44</sup> Reyes Mate y Juan Antonio Mayorga, “Los anunciadores del fuego’: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin y Franz Kafka”, en *Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia*, México, UNAM-Siglo XXI, 2002, p. 25.

<sup>45</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 78.

<sup>46</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 96. [Véase *supra*, p. 87]

Benjamin el modelo soviético,<sup>47</sup> a pesar de sus deficiencias, representaba una alternativa al fascismo, pues se planteaba la abolición de la explotación del hombre por el hombre.<sup>48</sup> Sin embargo, la dominación implantada por el capitalismo y la amenaza cada vez más grande del nazismo sólo alentaban la dificultad de la empresa que significaba cambiar el orden de cosas.

Por su parte, Benjamin adoptó el método del materialismo histórico ante la posibilidad de emanciparse del sistema capitalista, que tenía su figura más desarrollada en el fascismo; sin embargo, siempre mantuvo una postura crítica frente al marxismo ortodoxo.<sup>49</sup> Este método le sirvió para analizar la realidad social en un afán por lograr su transformación.<sup>50</sup> Por esta razón, desde el comienzo del texto sobre la *obra de arte* Benjamin manifiesta la influencia marxista que tendrán sus tesis, pues tratan «acerca de las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción».<sup>51</sup> Estas condiciones, basadas en la reproducción técnica, le permitieron establecer un paralelismo entre el modo de producción mercantil en la base económica capitalista y el nuevo modo de producción de las *obras de arte*.

De tal forma, Benjamin recurrió al pronóstico que Marx advirtió en su análisis sobre la base económica capitalista. De éste último, Marx derivó la dialéctica interna que

---

<sup>47</sup> En el verano de 1924 Benjamin conoce a Asja Lacis en Capri. Se trataba, según lo que Benjamin le expuso a Gershom Scholem de «una revolucionaria rusa de Riga, una de las mujeres más excepcionales que yo haya conocido». Ella era una joven comunista que acercó a Benjamin a la actualidad del comunismo radical. Ella lo inició «en el marxismo como fuerza política viva...». En diciembre de 1926 Benjamin viaja a Moscú. Cit. por Witte Bernd en *Walter Benjamin*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 83.

<sup>48</sup> Cfr. Ana Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno*, Madrid, UNED, 1988, pp. 224-225

<sup>49</sup> Es preciso aclarar que la interpretación benjaminiana del materialismo histórico no fue doctrinaria. Cfr. «Benjamin no fue un marxista ortodoxo. Adoptó de aquél el método porque objetivamente encontró en él el rigor teórico que necesitaba para sus análisis sociales, literarios y estéticos. Pero por otra parte, sus serias dudas y reticencias sobre la experiencia soviética –en su comprobación personal del año 1926-27- le hicieron adoptar una postura reservada y cauta respecto del marxismo convertido en doctrina y sus implicaciones prácticas.», Ana Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno*, p. 223.

<sup>50</sup> Cfr. Ana Lucas, *op. cit.*, p. 225.

<sup>51</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 37.

existe en el modo de producción capitalista, que por un lado, conduce a un agudo nivel de explotación del proletariado, pero, por otro, conduce a «la preparación de las condiciones que hacen posible su propia abolición»;<sup>52</sup> esto le permitiría a la clase proletaria vislumbrar condiciones distintas que harían posible la destrucción del capitalismo.<sup>53</sup> Esta dialéctica de la base económica, de acuerdo con Benjamin, también es perceptible en el terreno de la superestructura;<sup>54</sup> por eso su intención principal en las tesis sobre la *obra de arte* es evidenciar el valor transformador, es decir, revolucionario, del arte basado en las nuevas condiciones de producción.<sup>55</sup>

Al respecto, nuestro autor afirma que «el revolucionamiento de la superestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura, ha requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción».<sup>56</sup> En consecuencia, Benjamin pronostica que a pesar del grado de dominación capitalista que existe en la producción técnica de *obras de arte*, por ejemplo en el ámbito del cine,<sup>57</sup> se encontrarán las condiciones para la liberación **técnica del hombre. Con lo anterior, Benjamin «pondera el poder cognitivo y [...] político de las experiencias culturales tecnológicamente mediadas».**<sup>58</sup> Es decir, pondera el interés en el autoconocimiento de la masa. Veamos por qué.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta dos características de la reproducción técnica que Benjamin considera importantes para explicar en qué consiste el

---

<sup>52</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 37.

<sup>53</sup> Cfr. «la burguesía no ha forjado solamente las armas que deben darle muerte; ha producido también los hombres que empuñarán esas armas: los obreros modernos, los *proletarios*», C. Marx, *Manifiesto del partido comunista*, p. 63.

<sup>54</sup> Según Susan Buck-Morss, Benjamin presenta en el texto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* una teoría completa de la superestructura. Cfr. S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, A. Machado Libros, 2001, p. 142.

<sup>55</sup> Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 37.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>57</sup> Cfr. *Ibid.*, nota a pie de página, p. 73.

<sup>58</sup> S. Buck-Morss, «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005, p. 169.

autoconocimiento de la masa en el cine: por un lado, «la técnica del cine implica que todo el que presencia los desempeños exhibidos por ella lo hace en calidad de semiexperto»; y por otro, que «todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado». Ambas características se encuentran en estrecha relación; pero en particular, para explicar en qué consiste el derecho a ser filmado Benjamin echa una rápida mirada a la situación histórica de la literatura actual, en específico al caso de la expansión de la prensa. Así, afirma que en la prensa se muestra una creciente participación de los lectores propiciada por la creación de nuevos canales de expresión, como es el caso del *Buzón* de la prensa diaria que permitía la publicación de «una experiencia laboral, un reclamo, un reportaje o algo parecido».<sup>59</sup>

Lo interesante de esta participación es que «con ello, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental; se convierte en una distinción funcional que se reparte en cada caso de una manera u otra».<sup>60</sup> Con esto, finalmente, el lector se convierte en alguien que escribe; pero ¿de qué temas escribe nuestro lector convertido en autor? No puede hacerlo de otra cosa que no sea de aquella de la que es experto: de su lugar en el proceso de trabajo que se ha convertido en una actividad extremadamente especializada. Es así que, «el trabajo mismo toma la palabra. Y su exposición en palabras forma parte de la pericia que es requerida para su ejecución».<sup>61</sup> El hombre la volverse un experto en el desempeño laboral, puede ser experto de aquello de lo que escribe.

---

<sup>59</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 76.

<sup>60</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 76.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 76. El equivalente actual del lector convertido en escritor se observa en la proliferación de *blogs* por Internet.

Las siguientes palabras de Benjamin describen el paso de espectador a productor que experimenta la masa, pero ahora en el ámbito del cine, y subrayan el tipo de producción cinematográfica que él tenía en mente:

en la praxis del cine –sobre todo en el ruso– este desplazamiento se ha realizado ya parcialmente. Una parte de los intérpretes que encontramos en el cine ruso no son intérpretes en el sentido en que nosotros lo entendemos, sino gente que se autoexhibe y en primer lugar, por cierto, en su proceso de trabajo.<sup>62</sup>

Ahora bien, el hombre se ha vuelto experto dentro del proceso de trabajo, y el cine le da el derecho de ser filmado justo desarrollando ese desempeño laboral; por tanto, ese hombre al estar frente a la pantalla lo hace en calidad de semiexperto, pues el filme le muestra eso que él hace en su jornada laboral. De ahí que Benjamin afirme que el intérprete de cine, muy alejado de la idea que nosotros tenemos actualmente de un actor de cine, toma venganza de la masa al afirmar su humanidad frente al sistema de aparatos, es decir, *exhibe* en la pantalla su lugar en el proceso de trabajo. De ahí que fuera tan importante para Benjamin que el hombre entrara al sistema de aparatos cinematográficos despojado de su *aura estética*, que después la industria del cine repondrá con la *personality* del culto a las estrellas. Lo cual nos recuerda que sólo una vez que el cine abandone el capital que interviene en su producción podrá surgir el interés originario de las masas en él: el interés en su autoconocimiento, en su expresión como fuerza política. Si esto no pasara, estaríamos, en cambio, ante la *estetización de la política* que muestra en el cine a la masa como un espectáculo de su propia aniquilación, es decir, le da una mera expresión estética que conduce a la guerra.

---

<sup>62</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 77.

El peligro de cualquier reflexión sobre un cine que defienda cierto carácter transformador radica en que éste fácilmente puede convertirse en propaganda o panfleto político (como justamente pasó poco después con el cine ruso que Benjamin defiende en sus tesis sobre la *obra*). En cambio, en el caso específico de nuestro autor, al postular una *politización del arte* como remedio a la *estetización de la política* él se encuentra muy lejos de esta postura; pues, como he ido mostrando a lo largo de mi investigación y de acuerdo a las palabras de Susan Buck-Morss, Benjamin: «le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de deshacer la alienación del *sensorium* corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas».<sup>63</sup>



Cuando Benjamin afirma que una de las funciones sociales más importantes de la técnica reproductiva es establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos, además de referirse a la transformación de las condiciones sociales del proletariado que pugna por la *politización del arte* con la forma en que se representa ante ese sistema, también, y sobre todo, hace referencia al modo en que el cine le brinda al hombre una representación del mundo que le rodea.<sup>64</sup> En esto último se juega el *inconsciente óptico* que configura una visión del mundo distinta a la que percibimos a simple vista:

---

<sup>63</sup> S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, p. 171.

<sup>64</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 85-86.

Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento.<sup>65</sup>

Lo anterior describe cómo es que la técnica del cine reproduce el mundo entorno de otra forma, de manera insospechada a través de aquello que Benjamin denominó el *inconsciente óptico*. Benjamin le llama *inconsciente óptico* porque para él «el cine ha enriquecido nuestro mundo de lo significativo»; pone de manifiesto cosas que antes pasaban desapercibidas abriendo «una perspectiva de profundidad». Para Benjamin con el cine «se han aislado y vuelto analizables cosas que antes nadaban confundidas en la amplia corriente de lo percibido».<sup>66</sup> Es así que los desempeños en el cine pueden analizarse de manera más exacta y bajo diversos puntos de vista; primero porque presentan situaciones precisas, y después porque aquello que captan puede ser tomado aisladamente. Lo cual promueve la interpenetración de arte y ciencia, que es para Benjamin una de las funciones revolucionarias en el cine.<sup>67</sup> Así, dice que: «frente a un comportamiento aislado y preparado limpiamente -como un músculo en un cuerpo- [...] resulta difícil decidir qué es lo que atrae más fuertemente en él: su valor artístico o su utilidad científica».<sup>68</sup>

Por su parte, la fotografía también logra fijar instantes que pasan por alto al ojo humano a través del retardador o las lentes de aumento. Al respecto, Benjamin dice que: «con **la ampliación no se trata solamente de una simple precisión de algo que “de todas maneras”**

---

<sup>65</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 85-86.

<sup>66</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, nota †, p. 84.

<sup>67</sup> En este sentido, Benjamin menciona que la pintura del Renacimiento con sus estudios anatómicos, de perspectiva, y su teoría de los colores, por ejemplo, alcanzó un impulso incomparable al integrar nuevos datos a la ciencia con sus asombrosas imágenes. *Cfr. Ibid.*, nota †, p. 85.

<sup>68</sup> *Ibid.*, nota †, p. 85.

sólo se ve borrosamente, sino que en ella se muestran más bien conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia».<sup>69</sup> En este sentido el *inconsciente óptico* sería aquello que no logramos percibir a simple vista, es decir, remite a la «consciencia de “estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo [es] capaz de producir una imagen del mundo entorno visible tan viva y veraz como la naturaleza misma”». <sup>70</sup> Esto implica para Benjamin que una es la naturaleza que se dirige al ojo humano y otra la que descubre la cámara con sus retardadores o filtros.<sup>71</sup> Distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en el lugar de un espacio elaborado con consciencia.<sup>72</sup> Para Benjamin, «sólo gracias a [la cámara] tenemos la experiencia de lo visual inconsciente».<sup>73</sup>

Para explicar en qué consiste el *inconsciente óptico* tomaré el ejemplo de Eadweard Muybridge,<sup>74</sup> quien realizó la primera toma de cuerpos en movimiento. Para la primera mitad del siglo XIX se tenía la firme creencia de que un caballo al galopar llegaba a separar las cuatro patas del suelo. Todavía hoy, a simple vista y ante la velocidad del galope podemos ver que el caballo parece flotar sobre el piso. Muybridge al realizar una serie de fotografías del galope de un caballo utilizando una cámara con retardador demostró que esto no sucedía. Con estas tomas evidenció, en cambio, que el caballo siempre mantiene alguna de sus patas sobre el suelo, incluso cuando alcanza una gran velocidad al galopar. Este ejemplo nos muestra que la imagen fotográfica capta sucesos que el ojo humano no puede ver directamente.

---

<sup>69</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 86.

<sup>70</sup> W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 68.

<sup>71</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 86.

<sup>72</sup> Cfr. W. Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, p. 67.

<sup>73</sup> W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 86.

<sup>74</sup> Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo británico que registró por primera vez el movimiento de un animal en forma de secuencia fotográfica. Realizó las primeras animaciones con movimiento.

Con el *inconsciente óptico*, además de configurar una manera distinta de mirar el mundo entorno, la fotografía nos acercó de manera distinta a la reproducción de las **obras** del pasado, en específico a la pintura y la escultura. En cuanto a éstas últimas, la fotografía logra resaltar aspectos del original que sólo son asequibles a la lente. Esto lo logra por medio de la capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador de la cámara. Con ello, la fotografía logra atrapar, por ejemplo, detalles de una pintura que escapan a la visión natural del ojo humano, pero, sobre todo, permiten fragmentarla. Asimismo, este acercamiento posibilita estudiar los componentes físicos de la pintura evidenciando con ello, una vez más, la interpenetración entre arte y ciencia. Este tipo de estudios físicos en la pintura nos han dado a conocer, por ejemplo, que detrás de un lienzo que expone una **obra** maestra pueden existir trazos que denotan la presencia de otra imagen oculta a los ojos de cualquier experto en pintura; lo cual transforma completamente la manera de percibir las **obras de arte** del pasado y, sobre todo, el mundo en general.

En este mismo sentido, la manera de relacionarnos con los objetos artísticos producidos a partir de la reproducción técnica corresponde, para Benjamin, al modo en que se organiza nuestra percepción. Ella está condicionada de forma natural, pero sobre todo histórica; esto querría decir que las transformaciones históricas y sociales encuentran expresión en la transformación de nuestra percepción.<sup>75</sup> Así, por ejemplo, no es lo mismo relacionarse con un **objeto** que tiene la finalidad mágica de ordenar el mundo y que constituye un nexo expresivo entre la comunidad,<sup>76</sup> que relacionarse con una imagen que puede reproducirse en miles de copias o con un montaje de imágenes

---

<sup>75</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 46-47.

<sup>76</sup> El *complejo mundo de significaciones* que le da sentido y valor al *objeto*.

proyectados en una pantalla. No es lo mismo, sobre todo porque éste último, el montaje como estructura del cine, fragmenta la espacio-temporalidad lineal y progresiva que constituye nuestra percepción, y en cambio coloca en la pantalla una simultaneidad y discontinuidad de lugares y tiempos diversos. Además, el producto proyectado en la pantalla parece volcarse sobre el espectador como un proyectil y exigirle una actitud de experto calificador, mientras que el *objeto mágico-mimético* supone un acercamiento cauteloso por aquello que representa.

En cuanto a la importancia del tema de la percepción, valga citar unas palabras de Susan Buck-Morss al respecto:

será útil recordar el significado etimológico original de la palabra «estética», porque es precisamente hacia ese origen hacia donde nos vemos conducidos a través de la revolución de Benjamin. *Aisthikós* es la palabra griega antigua para aquello que «percibe a través de la sensación». *Aisthesis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material.<sup>77</sup>

Con esto último, se evidencia que la postura crítica benjaminiana sobre la *obra de arte* gira en torno a la noción de estética en su sentido etimológico, *aisthesis*, entendida como compromiso perceptual, es decir, corporal, en estrecha relación con la intervención de la dialéctica de la historia. Además, de acuerdo a la cita podemos encaminar el análisis que Buck-Morss le aplica al método seguido por Benjamin en el ensayo sobre la *obra de arte*, y que se apega más al estudio del aparato sensorial humano; así, para ella en el significado etimológico de la palabra *estética* se encuentra el sentido hacia donde Benjamin conduce su comprensión crítica-política de la sociedad de principios de siglo xx.

---

<sup>77</sup> S. Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, p. 173.

Sobra decir que a lo largo de toda la investigación se ha apuntado al tema de la percepción con la firme intención de mostrar que Benjamin pretende restaurar «la fuerza instintiva de los sentidos corporales» en un afán por preservar la humanidad y devolverle a la estética su carácter perceptual.<sup>78</sup> Con lo anterior, se apunta a la postura crítico-estética de Benjamin frente al concepto romántico de *obra de arte*; postura que pretende mostrar «la abstracción con la que se define el arte en general» sin considerar la construcción histórica de dicho concepto.<sup>79</sup> Esta postura termina por definir la función política del arte al establecer una relación distinta con las *obras* una vez que han sido *atravesadas* por una espacio-temporalidad que corresponde, según vimos, a la resignificación del *aura*. En relación a la *politización del arte* como alternativa a la *estetización de la política*, vuelvo a citar unas palabras de Buck-Morss, en donde afirma que:

Si de verdad hubiéramos de "politizar el arte" del modo radical que está sugiriendo [Benjamin], el arte cesaría de *ser* arte tal como lo conocemos. Por otro lado, el término clave "estética" sufriría un giro de 180 grados en su significado. La "estética" se transformaría; en verdad, sería redimida, de manera que, irónicamente (o dialécticamente), *ella* pasaría a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política.<sup>80</sup>

Este *politizar el arte* de forma radical, fue vislumbrado por Benjamin, primero en las palabras de Paul Valéry que él utiliza como epígrafe para sus tesis sobre la *obra*, y luego, en la manera en que la vanguardia (en específico el *dadaísmo* y el *surrealismo*) contrarrestó las prácticas tradicionales del arte de principios del siglo xx con la utilización de nuevas técnicas que apuntaban a la técnica de la fotografía y el cine. En este sentido, ya se mencionó que para Benjamin el producto del cine no es una *obra de*

---

<sup>78</sup> Véase *supra*, pp. 2-3.

<sup>79</sup> Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 120.

<sup>80</sup> S. Buck-Morss, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", p. 172.

*arte* propiamente dicha, sino un desempeño calificable, del cual líneas arriba ya se apuntaron sus consecuencias. Así, por ejemplo, Eric Hobsbawm parece tener razón cuando señala que la verdadera revolución del arte en el siglo xx se dio fuera de lo que se conoce tradicionalmente como arte, pues parece que «fue obra de la lógica combinada entre la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir que fue obra de la democratización del consumo estético. Fue obra del cine, hijo de la fotografía, y arte capital del siglo xx».<sup>81</sup>



Uno de los epígrafes con los que comencé esta investigación describe la tarea del crítico, justamente como el propio Benjamin la entendía y la ejercía. En diversas ocasiones él mismo se autodefine como *crítico literario*, antes que filósofo. Esto viene a colación pues me gustaría cerrar la presente investigación con un último acercamiento al concepto benjaminiano de crítica, que ha sido fundamental a lo largo de este trabajo. En este sentido, es justo decir que Benjamin le da preeminencia a la crítica como herramienta para abordar cualquier fenómeno; pero a diferencia, por ejemplo de Kant o los románticos,<sup>82</sup> para Benjamin la crítica no sólo tiene su fundamento en una teoría del conocimiento, sino también en la historia, el lenguaje y la estética; con lo cual le estaría devolviendo su fuerza a la *actitud crítica* que en principio implicaría, como el propio Kant lo definió en el texto *¿Qué es la Ilustración?*, salir de la minoría de edad.<sup>83</sup> De esta forma Benjamin resignifica el concepto

---

<sup>81</sup> Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 36.

<sup>82</sup> Cfr. W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras*, Libro I/vol. 1, Madrid, ABADA, 2006, p. 54.

<sup>83</sup> En este sentido, tomo lo que Foucault denomina *actitud crítica*, que consiste en «una cierta manera de pensar, de decir, de actuar, una cierta relación con lo que existe, con lo que se sabe, con lo que se hace, una relación con la sociedad cultural, una relación también, con los otros», cfr. Michael Foucault, *Crítica y Aufklärung* [“*Que’est-ce que*

de crítica, y lo hace justamente apelando a cierta conducta crítica frente a ese concepto; es decir, realiza una *lectura crítica* del concepto *crítica* como lo hizo con la noción de *aura* revisada a lo largo de esta investigación.

Tanto al inicio de la primera como de la segunda parte apelé a una lectura crítica que permitiría entender de otro modo los términos que configuran la postura crítico-estética de Benjamin. Apelar a esa lectura crítica implica en principio caracterizar el significado de una noción a partir de los rasgos epigonales de otra, para que el significado de aquella surja de manera intempestiva. Se trata de resignificar conceptos en desuso a partir de su etimología, con lo cual estos adquieren un sentido distinto en el presente y con ello hacen saltar el *continuum* de la historia. Por ejemplo, Benjamin al devolverle su sentido etimológico al término *estética* a través de la percepción sensorial que ya estaba en desuso, actualiza en el presente un fragmento del pasado, en este caso un concepto de origen griego, restituyéndole su sentido perceptual, pero además le otorga un sentido mucho más político, para romper con ello el *continuum* de la historia. En el caso del concepto de crítica, Benjamin apela a la *teoría del conocimiento del arte* romántica para encontrar en ella la forma de resignificar la crítica a partir de un contexto estético y político, y no solamente epistemológico.

Sin embargo, hay que distinguir entre la resignificación del término crítica, es decir, el modo en que Benjamin procede en su lectura de los fenómenos y que se encuentra en el centro de su postura crítica, y la propia postura crítica. La lectura crítica se caracteriza por pensar de otro modo el pasado, para actualizarlo en el presente, rompiendo con ello el sentido lineal y progresivo de la historia; con esta lectura crítica de los fenómenos Benjamin logra resignificar, es decir, traer al presente algunos conceptos o fenómenos para caracterizarlos de

---

*la Critique? ”], conferencia sin título dictada por el autor el 27 de mayo de 1978 ante la Sociedad Francesa de Filosofía.*

otro modo. Por su parte, esta lectura va configurando una postura crítica que permite configurar de otra manera el tejido temporal entre pasado, presente y futuro, para *leerlos* con otros ojos.

En el caso específico de la postura crítica de Benjamin en el terreno de la estética, ésta se juega en una concepción del tiempo lleno de sentido; tiempo que a su vez transforma el espacio y construye una espacio-temporalidad que atraviesa a la *obra* y a las producciones artísticas, junto con la manera en que nos relacionamos con ellas. Además, como ya se vio, esta espacio-temporalidad surge de la resignificación del concepto de *aura* que envuelve, pero también atraviesa a la *obra*. Esto último se caracterizó al final de la segunda parte al hablar de la autonomía temporal de la *obra* que genera su propio presente, pasado y futuro; y que además, permite configurar la concepción benjaminiana de historia del arte como una sucesión discontinua que rompe con la causalidad del Historicismo imperante en la Historia del Arte del siglo XIX.

En este sentido se mencionó la forma de proceder del *dadaísmo*, que para Benjamin guarda la semilla del arte del futuro al utilizar técnicas propias de su época con las que lograba una reacción muy cercana a la que luego produciría el cine. Con este tipo de arte que profetiza la forma en la que habrá de conducirse el arte del futuro, Benjamin pretende encontrar la imagen irrecuperable del pasado, que corre el riesgo de desaparecer con cualquier futuro que no se reconozca en ella. Esta recuperación abre la posibilidad de interpretar el pasado que se refleja, en el caso del *dadá*, en un futuro todavía no escrito, en el futuro de las nuevas técnicas del cine; encontrado en las *obras* del pasado las notas del arte del futuro que rompe con el proceder lineal y progresivo del historicismo.

El epígrafe del comienzo reza lo siguiente: «El crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza

de lo vivido».<sup>84</sup> En estas palabras Benjamin condensó la manera de proceder del crítico y por tanto de la crítica, y al leerlas no queda más que intentar desentrañar el sentido condensado que ellas guardan. En principio, habría que decir que Benjamin caracteriza a la verdad como una llama; y una llama es algo efímero, que dura mientras arde; en ese sentido, mientras la llama viva de la verdad arde sólo ciega al que la ve y quema al que se acerca; el crítico requiere una distancia histórica para acercarse a la verdad. Ella sigue ardiendo en lo que fue su resplandor, es decir, permanece sólo en los restos, en las huellas de la «liviana ceniza»; y sólo en ellos se descifrará la llama que ardió en el pasado, es decir, la verdad de lo que ya ha sido hace tiempo, pero que se re-actualiza, vuelve a ser en el presente de otro modo, transformado. Finalmente lo que las palabras de Benjamin expresan es su crítica al historicismo imperante en el siglo XIX.

Lo anterior es justamente lo que Benjamin describe en el párrafo nueve de las tesis sobre la historia; ahí el ángel es el que, conducido irremediablemente hacia el futuro, voltea la cabeza y mira los restos del pasado, la «liviana ceniza de lo vivido», para encontrar en ellos la verdad que sigue ardiendo. En este sentido, con la postura crítico-estética en torno al concepto romántico de *obra de arte*, revisada en esta investigación, Benjamin vuelve la mirada hacia al pasado para buscar en sus restos la verdad que restaure la fuerza instintiva de los sentidos corporales,<sup>85</sup> y con ello muestre la marca de la ideología de la abstracción del concepto de arte que hemos heredado del siglo XIX, concepto que ha dejado a un lado su construcción histórica.

---

<sup>84</sup> W. Benjamin, ««Las afinidades electivas» de Goethe», en *Obras*, Libro I/vol. 1, Madrid, ABADA, 2006, p. 126.

<sup>85</sup> Cfr. S. Buck-Morss, «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», p. 171.

En ese mirar hacia el pasado, encontramos que la noción de *aura* se vuelve central para entender la manera en que Benjamin entiende la espacio-temporalidad de la *obra de arte*, misma que se teje en la relación tensional entre su *valor de culto* y su *valor exhibitivo*. Asimismo, el *aura* que *envuelve* al *objeto* o a la *obra de arte* es el *complejo mundo de significaciones* desde el cual se crean dichos *objetos*. En ambos casos a lo que se apela con la noción de *aura* es al carácter histórico de ambos *objetos*. La resignificación del *aura* nos condujo luego a la postura que cuestiona el núcleo de la estética romántica: la noción autónoma de *obra de arte*, que corresponde al concepto de arte heredado del siglo XIX. Concepto que se encaminaba a su fin debido a la intervención de la técnica reproductiva en el ámbito del arte a principios del siglo XX. Esta intervención nos llevó después a analizar tanto sus consecuencias negativas como positivas en un afán por alcanzar el lugar que toma la técnica reproductiva en la postura crítica de Benjamin en torno al concepto de arte en general y sus implicaciones en el ámbito de la percepción.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Andrés E. Weikert). México. Ítaca. 2003.
- \_\_\_\_\_. *El autor como productor* (trad. Bolívar Echeverría). México. Ítaca. 2004.
- \_\_\_\_\_. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* (trad. Jesús Aguirre). Madrid. Taurus. 1980.
- \_\_\_\_\_. “El concepto de crítica en el romanticismo alemán”, en *Obras* (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Libro I/vol. 1. Madrid. ABADA. 2006. p. 7.
- \_\_\_\_\_. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos* (trad. Jesús Aguirre, cedida por Taurus Ediciones, 1973). México. Planeta-Agostini. 1994. p. 15.
- \_\_\_\_\_. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos* (trad. Jesús Aguirre, cedida por Taurus Ediciones, 1973). México. Planeta-Agostini. 1994. p. 61.
- \_\_\_\_\_. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos* (trad. Jesús Aguirre, cedida por Taurus Ediciones, 1973). México. Planeta-Agostini. 1994. p. 87.
- \_\_\_\_\_. “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos* (trad. Jesús Aguirre, cedida por Taurus Ediciones, 1973). México. Planeta-Agostini. 1994. p. 165.
- \_\_\_\_\_. “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos* (trad. Jesús Aguirre, cedida por Taurus Ediciones, 1973). México. Planeta-Agostini. 1994. p. 175.
- \_\_\_\_\_. “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid. Taurus. 1998. p. 75.

\_\_\_\_\_. “La enseñanza de lo semejante”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid. Taurus. 1998. p. 85.

## **Bibliografía Complementaria**

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona. Paidós. 1990.

BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I y II. Madrid. Visor. La Balsa de la Medusa, 80. 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (trad. Nora Rabotnikof). Madrid. A. Machado Libros. La Balsa de la Medusa, 79. 2001.

\_\_\_\_\_. “Walter Benjamin, escritor revolucionario”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (trad. Mariano López Seoane). Buenos Aires. Interzona Editora. 2005. p. 9.

\_\_\_\_\_. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (trad. Mariano López Seoane). Buenos Aires. Interzona Editora. 2005. p. 169.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona. Península. 1987.

\_\_\_\_\_. *Crítica a la estética idealista*. Madrid. Visor. 1996.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente* (trad. Ramón Hervás). Barcelona. Paidós Comunicación. 1994.

ECHVERRÍA, Bolívar (compilador). *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México. Era-FFyL, UNAM. 2005.

- GIVONE, Sergio. *Historia de la estética* (trad. Mar García Lozano). Madrid. Tecnos. Colección Metrópolis. 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *A la Zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (trad. Gonzalo Pontón). Barcelona. Crítica. 1999.
- HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía* (trad. Joan Valls i Royo). Barcelona. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea. 1979.
- IBARLUCÍA, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Buenos Aires. Bordes Manantial. 1998.
- LUCAS, Ana. *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid. UNED. 1988.
- MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid. Alianza Forma. 2000.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María. “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria”, en *Topografías de la Modernidad*. México. UNAM. 2007. p. 203.
- MATE, Reyes y Juan Antonio Mayorga. “‘Los anunciadores del fuego’: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin y Franz Kafka”, en *Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia*. México. UNAM -Siglo XXI. 2002. p. 13.
- MOSÈS, Stéphane. *El ángel de la historia* (trad. Alicia Martorell). Madrid. Cátedra. Colección Frónesis. 1997.
- OCAMPO, Estela. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona. Icaria. 1985.
- PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra* (trad. Mónica Poole). Madrid. Cátedra. Colección Teorema. 2000.

- RABINOVICH, Silvana. “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico”, en *Acta poetica*. Número 28 (1-2). primavera-otoño, 2007. México, UNAM. 2008. p. 250.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco. “Nuestra señora de Nequetejé”, en *El diosero*. México. FCE. 2008. p. 72.
- SONTAG, Susan. “Bajo el signo de saturno”, en *Bajo el signo de saturno* (trad. Juan Utrilla Trejo). México. Lasser Press Mexicana, s. A. 1981. p. 107.
- \_\_\_\_\_. “En la caverna de Platón”, en *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara. 2006. p. 13.
- VALÉRY, Paul. “La conquista de la ubicuidad”, en *Piezas sobre arte* (trad. de José Luis Arántegui). Madrid. Visor. 1999.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona. Gedisa. 1990.
- WOHLFARTH, Irving. *Hombres del Extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo Alemán* (trad. Esther Cohen y Patricia Villaseñor). México. Taurus. 1999.