



GLORIA COMESAÑA SANTALICES
MARACAIBO, Universidad del Zulia

**ANALISIS POLITICO-EPISTEMOLOGICO
DE LA OBRA DE ARTE
SEGUN WALTER BENJAMIN**

INTRODUCCION

Nos proponemos analizar el trabajo de Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"¹⁾, buscando allí, a partir de sus planteamientos en el campo de la teoría del arte, las propuestas clave, tanto de tipo epistemológico como de tipo político.

Es preciso advertir que, al igual que otros textos del autor, éste nunca ha aparecido en su versión integral, mutilada originalmente por Horkheimer, quien consideraba que Benjamin hacía un uso insuficiente de las categorías materialistas.

Debemos señalar por otra parte que en éste, como en muchos otros trabajos de Benjamin, se encuentran numerosos conceptos emitidos como fulguraciones, esbozos de pensamiento que no siempre son explicitados y acabados. Pareciesen más bien ser esquemas o bosquejos de un planteamiento que pudiera ser desarrollado más adelante y que permanecen así, inacabados, como una propuesta de trabajo a realizar.

Por último deseamos añadir que al abordar este texto sobre el arte no tenemos ninguna idea preconcebida a partir de la cual trataríamos de analizarlo. La única directriz metodológica que tomaremos en cuenta es la de ese materialismo dialéctico al cual a su manera, correspondía Benjamin.

I

En este trabajo Walter Benjamin quiere poner de relieve los problemas a los que se encuentra confrontado el arte debido al surgimiento de nuevas técnicas de reproducción que no solamente permiten la reproducción detallada y en serie del original, sino que llegan a convertirse ellas mismas en nuevas formas de arte.

A partir de estos dos aspectos, nos demuestra, los modos de percepción, tanto de la realidad como de la realidad artística, y el concepto mismo de obra de arte, se encuentran

(1) BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica", en Discursos Interrumpidos I. Ed. Taurus, Madrid, 1982.

modificados. Hacia el análisis de esta transformación, que es a la vez de índole estética y epistemológica, apunta el trabajo de Benjamin. También pone de manifiesto la trascendencia política que puede tener una tal modificación si se la considera desde un punto de vista dialéctico. Así dice al final del Prólogo:

“Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”¹.

Una vez planteado el problema, Benjamin hace una pequeña historia de las técnicas reproductivas desde la antigüedad para introducir después los conceptos de autenticidad y aura.

Lo que constituye la autenticidad es “el aquí y el ahora del original”² o, dicho de otra forma,

“La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”³.

En cuanto al aura, se trata de un concepto original que Benjamin define como:

“La manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama”⁴.

Estos conceptos son claves para poder entender las enormes transformaciones que en la definición tradicional del arte introducen las nuevas técnicas de reproducción⁵. En efecto, responder de su autenticidad y estar dotada de un aura son dos características fundamentales de la obra de arte en el sentido tradicional. El individuo la contempla recogido experimentando lo inefable de su presencia única e irrepetible.

El surgimiento de la fotografía y del cine, y el avance en general en todos los campos de la reproducción técnica de las obras de arte⁶, han vuelto caducos estos y otros conceptos a partir de los cuales se consideraba la producción artística, y han alterado por completo la relación del individuo a la obra, la recepción o acogida que se tributa a ésta. El término mismo de individuo no tendría sentido, pues este tiempo signado por la difusión masiva de las reproducciones artísticas, es igualmente el tiempo del auge de las masas y de una proletarianización creciente del hombre.

Benjamin parece confundir o al menos considerar como sinónimos en este trabajo, lo que denomina la proletarianización del hombre actual y la cada vez mayor importancia de las masas. Esto aparentemente no corresponde con exactitud a lo que hoy en día llamamos masificación, sino que se refiere más bien a la afirmación del hombre no ya en calidad de individuo aislado sino como miembro de una colectividad que trata de manifestarse y reclama sus derechos.

Sus exigencias políticas y económicas las masas las hacen valer también en el dominio del arte. A diferencia del arte clásico en el cual el individuo se enfrenta aislado y recogido al aura del ejemplar original y único, las masas demandan una mayor proximidad del objeto artístico y del objeto en general, y la posibilidad de controlar la singularidad de lo dado mediante su reproducción. A estas exigencias responden por supuesto con gran

(1) Ibidem. Pág. 18.

(2) Ibidem. Pág. 21.

(3) Ibidem. Pág. 22.

(4) Ibidem. Pág. 24.

(5) Estas transformaciones afectan igualmente los modos de percepción y son producto de unas determinadas condiciones sociales.

(6) Piensa también Benjamin en la imprenta, en la reproducción del sonido, etc.

oportunidad, las nuevas técnicas de reproducción de las obras de arte. Algunas de ellas, como la fotografía y el cine, acaban por convertirse en formas de arte que se caracterizan por proceder de un modo de producción que funda y exige su reproducción.

Benjamin analiza con detalle las alteraciones que debido a las técnicas de reproducción sufre el arte, y junto con la desvalorización de la autenticidad y el desmoronamiento del aura, nos habla de la sustitución del valor cultural o ritual de la obra de arte por su valor exhibitivo o de exposición. En efecto, las primeras producciones artísticas tenían como función responder a las exigencias del culto y no necesariamente ser contempladas. Sólo poco a poco se emancipa el arte de esta función y toma en él mayor relevancia el valor de exhibición. Este último llega a adquirir tal importancia que produce un cambio cualitativo en la naturaleza misma de la obra de arte, haciendo de la función artística, que hoy en día nos parece fundamental, algo que quizás más tarde sea considerado como accesorio. Por la cita de Brecht que Benjamin introduce en este punto, vemos que está pensando en la función mercantil del arte. La transformación de la obra de arte en mercancía nos obliga, dice Brecht, a dejar de lado el concepto de obra de arte, a fin de conservar la cosa así designada antes. Este concepto puede reaparecer después, pero se referirá a algo por completo distinto de lo que previamente mentara.

Como ejemplos de este cambio cualitativo del que venimos hablando, señala Benjamin la fotografía y el cine, y se aboca entonces a hacer sobre ellos¹ una serie de reflexiones muy pertinentes. La fotografía de rostros humanos es el último refugio del valor cultural del arte². Por lo demás, en la fotografía, es el valor de exposición el que pasa al primer plano. Benjamin destaca también, sin desarrollar esta idea, la significación política que encierran ya las primeras fotografías dotadas de un valor exclusivamente exhibitivo.

En cuanto al cine, el autor nos lo muestra como una modalidad artística original, que corresponde perfectamente a la nueva forma de recepción de lo artístico exigida por la relevancia que han adquirido las masas en el mundo contemporáneo. Aquí se pone de relieve la diferencia entre dos formas de acoger la obra de arte: recogerse ante ella y por ende sumergirse en ella, o percibirla en medio de la dispersión, en una palabra, divirtiéndose o distrayéndose. Aquí la masa sumerge a la obra en sí misma. En el primer caso la acogida es según Benjamin, visual, en el segundo táctil. En el plano de la recepción táctil no existe equivalente de lo que es la atención en el plano de la recepción visual. Aquella implica, más que una atención entregada, un acostumbramiento. Es justamente este acostumbramiento el que permite que la obra sea acogida en medio de la dispersión y la distracción. Así, al convertirse la recepción en una costumbre, puede el receptor cumplir, aún distraído, con las originales, tareas que a la percepción proponen las nuevas formas de arte. El autor se sirve aquí como ejemplo de la acogida que dispensamos al arte arquitectónico, para llevárnos a entender mejor el rol del cine en este sentido.

En el cine las masas se distraen pero hacen también figura de expertos, de examinadores que juzgan tanto del valor de la obra como de la representación del actor. En la acogida que el público brinda al film, se combinan tanto la actitud crítica como la actitud de disfrute. Esto se debe según Benjamin a la significación social del cine como arte. De este puede esperarse que, desde el punto de vista de la Revolución, favorezca una crítica de las

(1) Especialmente sobre el cine, probablemente porque a la fotografía le dedica "La pequeña historia de la Fotografía".

(2) Creemos que Benjamin se refiere aquí a las primeras fotografías de rostros humanos, o bien a aquellas en que la figura humana era el tema central. En éstas se conserva aún el aura y el aquí y ahora de los que en ellas aparecen. Ver "Pequeña historia de la Fotografía", en Discursos Interrumpidos I. Ed. Taurus, Madrid, 1982. p. 61.

antiguas concepciones del arte, pero también, en algunos casos, que llegue hasta a promover una crítica revolucionaria de las relaciones sociales e incluso del estatuto mismo de la propiedad¹.

La transformación que sufre el rol del actor en el cine, es otro de los temas caros a Benjamin en este trabajo. El actor de cine en definitiva es un ser alienado devenido mercancía, que representa su rol ante los aparatos, mediadores de su realidad frente al público, que finalmente juzgará de su actuación. La intervención de los aparatos, (especialmente la cámara), y las necesidades de la filmación, hacen desaparecer no solamente el aquí y el ahora del actor, su aura, sino que llegan a desposeerlo de su realidad para reducirlo a ser un accesorio más dentro del escenario. Esto tiene como correlato el que cualquiera, con un mínimo de conocimientos en la materia, y respondiendo por sus características a las necesidades del guión cinematográfico, pueda desempeñarse como actor. Esta evolución, sin embargo más rápida, es similar según el autor a la evolución que condujo en el campo de la literatura a la transformación del rol del escritor, haciéndolo accesible a la mayoría.

El valor "anunciador" de la obra de arte, al suscitar una demanda que sólo más tarde podrá ser satisfecha; el enriquecimiento de las posibilidades perceptivas del hombre gracias a los recursos técnicos y metodológicos del cine y por supuesto de la fotografía; la comparación entre el cine y la pintura, el operador y el pintor², son otros de los muchos temas que Benjamin toca en este trabajo, pero que las limitaciones de espacio nos impiden desarrollar aquí. Bástenos con añadir algo que ya hemos señalado antes: el trabajo que estudiamos, como tantos otros del autor, se caracteriza por una gran profusión de ideas, la mayoría dejadas al nivel de bosquejos, como si debiesen ser desarrolladas más tarde. Esto, en vez de facilitar la tarea de los estudiosos de Benjamin, la complica, permitiendo, y a veces exigiendo, múltiples interpretaciones, que el marco de este trabajo no permite.

CONCLUSIONES

Queremos concluir a partir del Epílogo del autor. Aquí sus análisis son de carácter netamente político, y ya no se refiere al arte sino para acusar al fascismo de estetizar la vida política. En efecto, como el fascismo quiere responder a las necesidades de expresión de las masas, pero sin alterar el régimen de propiedad existente, desemboca en una consideración de la política como arte.

El arte es en el fascismo puro estetismo, es el reino del artificio y la mentira, que encubre la "verdadera naturaleza del hombre". Para el fascista la divisa sería "el arte por

(1) Aunque no es este el caso de la mayor parte de la producción cinematográfica, advierte Benjamin.

(2) Mientras que el pintor, manteniendo una distancia natural entre él mismo y la realidad, obtiene de ésta una imagen global, el operador (camarógrafo), que penetra profundamente en la trama de lo dado, logra una imagen fragmentada, cada una de cuyas partes obedece a sus propias leyes.

el arte", todo funcionalidad¹ se encuentra aquí excluida². Así las cosas puede entenderse el interés que encuentra el fascismo en la estetización de la política. Toda la violencia que permite el mantenimiento de un orden de cosas vuelto caduco por el desarrollo de las fuerzas productivas, queda así justificada. La política en el fascismo es un arte y éste tendrá fines de propaganda para conservar el sistema.

Todo esto según Benjamin conduce a la guerra, que es el extremo de esta estetización de la política. La guerra es la única posibilidad, por supuesto contra natura, cuando el orden de cosas reinante impide que se aprovechen en forma natural tanto las fuerzas productivas como los nuevos recursos técnicos y energéticos. La guerra es pues, para el fascismo, prosigue muy lúcidamente el autor, la única salida tanto a nivel de la política como a nivel de la técnica. En el primer caso permite dar cabida a los movimientos de masa sin transformar el sistema imperante; en el segundo, permite utilizar todos los recursos técnicos existentes conservando el actual régimen de propiedad.

Y en el fascismo, el nivel de alienación es tal, que el hombre es capaz de gozar estéticamente de su autodestrucción.

"Este es —termina Benjamin— el estetismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte"³.

El autor ha comenzado su trabajo proponiendo en el campo de la teoría del arte, una serie de conceptos inutilizables por parte del fascismo, pero muy útiles para revolucionar la política del arte. Pero si éste, en el fascismo, se presenta falsamente como apolítico, en revancha, la política se vuelve un arte que justifica la violencia del régimen de propiedad imperante.

Ante esto, la única respuesta que puede formular el dialéctico, según Benjamin, es politizar el arte, es decir, volverlo portador de exigencias revolucionarias, no sólo en cuanto a sí mismo, sino en cuanto al orden de cosas existente. Darle expresión a algunas de estas exigencias ha sido la finalidad del trabajo que aquí comentamos: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

Hemos de señalar igualmente que los análisis de autor conservan una gran actualidad, y que revelarían aún más su riqueza si los aplicásemos a un medio de difusión masiva como la televisión, aún no conocida en el tiempo del autor, pero determinante en nuestro mundo cotidiano.

Para concluir, añadamos que consideramos el aporte de Benjamin con este trabajo, extraordinariamente valioso, tanto en su aspecto político como en su aspecto epistemológico, para facilitar la elaboración de una teoría actual del arte.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Essais 2 (1935-1940)*. Ed. Denoël-Gonthier, París, 1983.

(1) Se entiende: una utilización del arte en un sentido liberador.

(2) Ver el trabajo de Benjamin: "André Gide et ses nouveaux adversaires", en *Essais 2 (1935-1940)*. Denoël-Gonthier, París, 1983.

(3) BENJAMIN Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid, 1982. p. 57.