

Albert Lladó

Unicidad y autonomía

El Walter Benjamin de
La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica

*“La tarea de la crítica es
el cumplimiento de la obra.”*

Walter Benjamin

Introducción

Para hablar de Benjamin es necesario hablar de los diferentes Benjamin. Su filosofía y pensamiento quiere escapar, siempre, de lo sistemático y unitario. Por ello, nos encontramos ante un autor que despliega el total de su obra de una forma fragmentaria y poco usual. Además, podemos clasificar, de alguna forma, a Benjamin en tres etapas, algunas de ellas contradictorias entre sí. En primer lugar, nos encontramos ante la etapa teológica donde el autor alemán intenta corregir la tradición estética reivindicando la crítica romántica, la alegoría barroca y la obra antimítica del último Goethe. Sin embargo, el Benjamin de la segunda etapa; un Benjamin que está descubriendo las vanguardias (Dadá, surrealismo, fotografía, cine ruso, etc...), y de un compromiso político radical, cuestiona la autonomía estética y esboza una especie de teoría de la modernidad. Por último, nos encontramos con la etapa en que, a través de un fundamento teológico, intenta restaurar la autonomía estética y persigue la perseveración del elemento tradicional de las obras de arte. Este Benjamin, sin duda, es el que vamos a tener que entender para leer correctamente *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.

Tampoco podemos aquí entrar en las diferentes interpretaciones, muchas veces interesadas, que se han apoyado sobre la figura de Benjamin. Como todo autor original y revolucionario, numerosos son los movimientos y comunidades que se han querido apropiarse de sus ideas, desde el judaísmo cabalístico hasta el propio comunismo. Por ello, tampoco creemos conveniente que sea este el lugar para comentar las críticas que le hace el propio Adorno, ni las diferencias de Benjamin respecto al concepto de materialismo histórico que presenta frente a la escuela de Frankfurt.

Benjamin es, pues, como una pastilla de jabón. La coges y la haces tuya hasta que se resbala y huye de tus manos. La vuelves a coger y, cuando estás despistado y te crees que ya no se podrá escapar, vuelve a huir. Esta es, al

mismo tiempo, la dificultad y la magia que envuelve a este filósofo tan poco ortodoxo. Para intentar seguir *persiguiendo* su pensamiento, hemos encontrado oportuno centrarnos en *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, escrito en 1936 y que, constando apenas de 40 páginas, es uno de los ensayos más influyentes sobre estética escritos jamás. Un escrito de estética que, al mismo tiempo, nos servirá para hacernos *la pregunta por la técnica* que aquí nos interesa.

Sabiendo que nos vamos a encontrar a un Benjamin maduro, y por lo tanto que apuesta por la restauración de la autonomía estética, hemos centrado el estudio en tres puntos que creemos que pueden englobar bastante bien lo expresado en el ensayo. Para empezar, hablaremos de *La pérdida de unicidad artística* y del antisubjetivismo lingüístico que ha comportado la reproducción masiva del arte. Seguidamente, trataremos el tema del *Lenguaje como médium*, entendiendo el arte como un lenguaje más, tanto de lectura como de escritura. Y, para acabar, prestaremos mayor atención al *concepto de autonomía*. Remitiéndonos constantemente a la fuente más fiable, la propia obra, y bajo la ayuda de estos tres pilares, comenzamos la aventura de seguir el pensamiento de Benjamin. Intentaremos explicar qué piensa sobre la técnica moderna, y cómo ésta ha influido a la obra de arte.

La pérdida de la unicidad artística

El arte ya no es único. Ya se puede reproducir prácticamente todo. Desde las xilografías, las litografía y, ahora muy de moda, los giclées, el arte ha ido perdiendo su carácter originario de obra única, irrepetible. Es bien cierto que siempre ha existido, de una manera u otra, formas de reproducción. Pero en la época en que nos habla Benjamin, se han desarrollado técnicas realmente novedosas que hacen que la obra se actualice a cada instante. No hablamos de retocar o renovar piezas. Estamos hablando de copiar, de reproducir de forma prácticamente exacta las obras que un día fueron únicas y que jamás volverán a serlo. El diagnóstico es tan acertado que aturde.

El ensayo está marcado, de una forma significativa, por un concepto principal: La pérdida del aura en la obra de arte contemporánea. Y entendemos aura como esa *experiencia de la distancia*. Aunque esa distancia sea breve, el aura se hace visible en la misteriosa totalidad de los objetos. En el tercer apartado de este trabajo ya veremos en qué afecta ello a la pérdida de unidad de la obra de arte y la supuesta muerte del artista como sujeto lingüístico.

Lo oculto, lo misterioso nos lo da ése aura. No cabe duda que Benjamin, al escribir este ensayo, tiene muy presente el conflicto entre arte comprometido y el arte por el arte que envuelve la vanguardia radical de entreguerras. Pero lo que cabe preguntarnos aquí es: ¿Realmente qué esconde ése aura?, ¿Qué integra el aura de una obra de arte?

Benjamin nos va a contestar muy rápidamente. El aura encierra todas las cualidades esenciales de la obra de arte y, como dice Yvars¹, los vestigios de su pasado cultural y religioso. Un pasado que, como ya veremos, está ligado a la función del ritual.

¹ BENJAMIN, Walter. *“L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica”*. Ed. Edicions 62. Clàssics del pensament modern(col.). Barcelona, 1983.

Por ello, tenemos por un lado la pérdida de unicidad debido al progreso de la técnica reproductiva y, por otro, la pérdida del momento creativo, el momento de la afirmación individual. Así, de este modo, el sujeto creativo, lingüísticamente hablando, desaparece para dar pie a obras donde intervienen muchos momentos creativos, con muchos, incluso, creadores en muchos momentos diferentes. No hay que mirar muy lejos. El cine es un gran ejemplo. Incluso el momento creativo, si sale mal, se puede repetir en la post-producción.

Estamos ante una colectividad de productores que, además, se dirigen a un espectador que, como tal, también desaparece. El film, como claro ejemplo, es recibido e ideado para la comunicación masiva. Esta interpretación no es nueva. Adorno ya había denunciado el poder de alienación que podía convertirse el cine en manos de la demagogia más peligrosa.

De este modo, se deja de lado conceptos como creatividad individual o genialidad, ya que, el proceso es ahora una multiplicidad. Es la muerte del artista, vayamos ahora a la muerte de la unicidad de la obra de arte.

*“Fins i tot en el cas d’ reproducció altament perfeccionada,
manca un element: l’ hic et nunc de l’obra d’art-
la seva existència única i irrepetible en el lloc on es troba.”²*

Este *hic et nunc* es el principio y el fin del momento creativo. Es el aquí y el ahora, el nunca jamás. La reproducción esto lo pierde por muy fidedigna que sea la copia. Por eso, nos dirá Benjamin que el *hic et nunc* del original es el concepto de su autenticidad.

Benjamin diagnostica esta pérdida de la unicidad en la reproducción, pero ¿qué consecuencias tiene esto?, ¿dónde está el verdadero problema? Necesariamente, una obra contiene un sentido de autenticidad que engloba toda su tradición. Un sentido, una quinta esencia, que está ligado inseparablemente a su objeto material. Por ello, perdiendo el objeto material de

² Ídem. Pág. 35.

la obra, estamos perdiendo también su testimonio histórico, fundamental para considerarla auténtica.

*“La técnica de la reproducció, Aixca es podria formular la cosa,
sostreu tot allò reproduït a l’ambit de la tradició”³*

Por lo tanto, nos encontramos ante la situación siguiente: la obra artística original (A), es copiada y reproducida constantemente (A n1, A n2, An3, ...) yendo a buscar el receptor a su particular situación, y no al revés. Esto es un forzar violento que es lo que provoca, nos dice Benjamin, la actual crisis y renovación de la humanidad. Es actualizar la obra, dejando en la obra, y sin llevar a la copia, todo abismo de tradición y testimonio pasado.

*“L’alliberament de l’objecte del seu embolcall,
la destrucció de l’aura, són senyals d’una percepció,
la sensibilitat de la qual per allò que en el món és
del mateix gènere ha crecut fins el punt qe,
mitjançant la reproducció, ha sobrepassat allò que és únic.”⁴*

Las masas de hoy parece que necesiten que todo les sea más próximo. Parece, según este punto de vista, que hacer las cosas más próximas sea más humano. Es evidente que esto no es cierto. Al hacerlo todo actualizable, se traspasa lo único de forma que se deja de lado. Todo puede ser copiado. Todo puede venir a mi posición a través de la copia. Ya no tengo que buscar lo oculto de la copia, porque ya no existe lo oculto. No hay ningún rastro, de este modo, de la tradición que se esconde en cada poro de tela, en el yeso de una escultura, en la obra que está distanciada.

El ejemplo claro de esta pérdida del aura y de la unidad creadora es el actor fílmico, según Benjamin. Influidado por Pirandello y Brecht, el autor alemán ve cómo el actor de cine ha cambiado su público por el aparato que lo

³ Ídem. Pág. 37.

⁴ Ídem. Pág. 39.

filma. Por eso, el aura queda suprimida al mismo actor y, también, al personaje que representa.

“L’actor que interpreta damunt de l’escenari pot ficar-se dins del seu paper. En canvi, a l’actor cinematogràfic això se li nega molt soviet. El seu treball no és mai unitari, sinó que està format per diverses prestacions aïllades.”⁵

El carácter fragmentario del actor fílmico hace que el aura no pueda envolver su personaje y, de esto, el cine se ha dado cuenta. Para solucionarlo, se ha creado un aura artificial a la que han llamado *personality* y que consiste en el culto a la estrella promovido por el cine capitalista. Benjamin se asombraría hoy de ver cómo su diagnóstico no sólo se ha confirmado, sino que se ha agravado. El espectáculo en que se han convertido muchos festivales de cine, el *glamour* que se ha intentado incrustar a ciertos actores fuera de su trabajo es un claro ejemplo del cambio del aura mágica de personajes míticos interpretados en teatro por el aura artificial y artificiosa en que se ha convertido el negocio cinematográfico.

Por eso mismo, parece indiscutible que la obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica ha cambiado. La proximidad que se busca con la copia transforma la obra. Ha dejado de ser auténtica. Ya no es única. Pero, ¿cómo son esos cambios? Enseguida, lo veremos.

⁵ Ídem. Pág. 51.

Lenguaje como *médium* de todo conocimiento

Benjamin, a lo largo de toda su vida, habla sobre el lenguaje. Es uno de los pioneros del *giro lingüístico* y considera que todo fenómeno artístico y estético no se puede comprender en términos de sujeto y objeto, sino desde la realidad anterior que corresponde, precisamente, al lenguaje. Cuando hablamos del lenguaje, naturalmente, nos referimos a la lectura y escritura y, por lo tanto, la imagen también es un lenguaje.

El autor alemán entiende el lenguaje, influido por la tradición romántica de Hamman, Herder o Nietzsche, como anterior a todo conocimiento. Es constitutivo de toda conciencia y, por eso mismo, es la fuente de la fuerza para la salvación de la humanidad. De alguna forma, hay que acabar con la concepción burguesa de la palabra como simple medio de conocimiento, siendo el objeto la cosa y el sujeto el destinatario. La cultura científico-técnica, nos dice Benjamin, ha destruido el potencial de la cultura religiosa y de la función poética y estética, fundadora del mundo.

La reproducibilidad técnica ha cambiado la obra de arte. Se ha configurado otro conocimiento. Desde la fotografía, la reproducción figurativa ha ido aumentando hasta llegar a conseguir que la palabra y la imagen fueran de la mano. Ahora ya poseen la misma velocidad. Una velocidad, una forma de expresión que, sin lugar a dudas, que modifica las sensaciones.

“I si les modificacions que es produeixen en el medi de la percepció i de les quals en som contemporanis poden ser enteses com una decadencia de l'aura, serà possible indicar-neç també els condicionaments socials.”⁶

⁶ Ídem. Pág. 38.

O sea, lo que queremos decir es que si el lenguaje es condicionante y constitutivo de conocimiento y conciencia, es imprescindible pararnos a estudiar en qué ha cambiado y para qué la forma de afrontarse a la obra de arte. No es del todo raro, por cierto, que el cine surja en la sociedad capitalista que necesita influir a las masas a la vez, sin ir individuo por individuo, como lo podía hacer una pintura.

Como veremos en el siguiente apartado, el arte ha cambiado su origen en el ritual por otro origen: la política. Eso, de algún modo, lo hace menos autónomo. De este modo, la obra de arte tiene nuevas funciones.

“... avui, a conseqüència del pes absolut assumit pel seu valor expositiu, l’obra d’art esdevé una imatge amb funcions noves, de les quals aquella de que som conscients, és a dir, l’artística, es perfila com la que en un futur podrà ser considerada marginal.”⁷

No vamos aquí hacer una historia de los mecanismos de control que potencia el poder. Ni la relación entre saber y poder. Pero si es necesario, pensamos, plantearse la disputa que, durante el siglo XIX, se produjo entre pintura y fotografía o todas las disputas posibles que hoy se producen en plena era digital. Si el paso de la tradición oral de Homero a la escritura fue una revolución so sólo de formas sino de constitución de contenido, por qué no preguntarse sobre la función del arte en la época de su copia. Una función que, como afirma el propio Benjamin, se escapa al siglo XX:

“...Pero la modificació de la funció de l’art, que Aïxa es produïa, queia més enllà del camp visual del segle. I també escapava de bon tros al segle XX, que estava presenciant el desenvolupament del cinema.”⁸

Una modificación que, hoy en día, aún nos hace preguntar por la función principal. Igual que el prehistórico que pintaba las paredes de su cueva

⁷ Ídem. Pág. 44-45.

⁸ Ídem. Pág.46.

no era conciente de que estaba haciendo arte, ya que su función era otra, quien crea que hoy hace arte, tal vez, le verán en la posteridad como poseedor de otra función principal.

Además, hay que recalcar cómo las nuevas formas de transmisión han cambiado la propia transmisión. Benjamin nos cuenta de qué manera la literatura, durante siglos, se basaba en un número limitado de personas que escribían hacia un público mayoritario. Ahora esto se ha transformado con la expansión de la prensa. Una parte, cada vez mayor, de lectores pasaran a ser los que escriben.

“...la distinció entre autor i públic es troba en camí de perdre el seu caràcter substancial. Es tona simplement funcional.”⁹

Pero volvamos a la importancia de la nueva función que tiene nuevas formas de lenguaje como el cine. Benjamin nos recuerda que la recepción del film es colectiva y simultanea, mientras en la pintura la recepción no lo puede ser, al menos no de una masa tan elevada. Es bien cierto que la arquitectura también está pensada para la contemplación colectiva, pero la repetición de imágenes sin cesar que propone el cine hace que el espectador reaccione de forma bien distinta. También hay que pensar en la nueva concepción surgida entre arte y ciencia:

“Una de les funcions revolucioàries del cinema serà precisament la de fer reconèixer com a idèntiques la utilització artística i la utilització científica de la fotografia, que, abans, en general, divergien.”¹⁰

Esta relación entre arte y ciencia, de nuevo, también existía en la arquitectura, es cierto, pero, insiste en que la importancia del cine como cambio de función radica en cómo propone la obra al espectador. Benjamin no

⁹ Ídem. Pág. 54.

¹⁰ Ídem. Pág. 61.

duda de diferenciarla de la pintura, que es de carácter puramente contemplativo.

*“Confronteu la tela damunt la qual es projecta el film
amb la tela sobre la qual es troba la pintura. Aquesta última convida a
l’observador a la contemplació; davant de la pintura,
l’espectador pot abandonar-se al flux de les seves associacions.
Davant la imatge fílmica no ho pot fer. Tan bon punt la rep a l’ull,
ja se li ha modificat. No pot ser fixada.”¹¹*

Es la vieja idea de que las masas sólo buscan la distracción y no la contemplación. De este modo, el público que tiene el film es un examinador, pero un examinador distraído, mientras quien observa una obra de arte, llamémosla tradicional, necesita de la contemplación de la misma. Una distracción peligrosa, por otra parte, ya que el fascismo está al acecho para utilizar estas armas tan poderosas. Un arma que Benjamin teme y anuncia de esta manera:

*“La humanitat...la seva autoalienació ha assolit
un grau tal que li permet de viure la pròpia
anihilació com un plaer estètic de primer ordre. Aquest és
el sentit de l’estètzació de la política que el feixisme propasa.”¹²*

La guerra imperialista es una rebelión de la técnica, nos dice, que se cobra en material humano las exigencias de material natural que la sociedad les ha reclamado. La distracción, aquí, puede ser fatal.

¹¹ Ídem. Pág. 65.

¹² Ídem. Pág. 71.

El concepto de autonomía

La obra de arte no era autónoma antes de la época de la reproducibilidad técnica. La falta de autonomía no es una consecuencia de esta época determinada. Muy al contrario, desde una mirada simplista y demagógica del asunto, podríamos decir que la reproducibilidad técnica ha liberado a la estética, a la obra de arte. Pronto veremos que esto es tan incierto como injusto.

Ya Adorno rechazaba el empeño de Benjamin en llevar a término la posibilidad de interpretación con una mezcla de positivismo y magia. Esa es, sin embargo, la conciencia de autonomía de la praxi artística. Una autonomía que en la obra de arte estaba, anteriormente, sujeta al ritual, al culto, y por ello el aura era aquello en la lejanía. El culto es algo alejado al hombre y, por ello, conserva ese halo místico, oscuro, que hoy la copia no puede poseer.

El ritual estaba detrás de esa unidad artística que hace que la obra sea única, misteriosa. No es autónoma del ritual, pues, pero tampoco, nos diría Benjamin, hay que subestimar la capacidad de la cultura religiosa, de su poder de creación y de la fuerza de la alegoría. Además, el ritual lo que hace es elevar la obra a auténtica, cosa que la copia no puede hacer. Autonomía y autenticidad van aquí cogidas de la mano.

*“... envoltat d’una aura especial, n es pugui deslligar mai de la seva funció ritual revesteix un significat decisiu....
El valor únic de l’obra d’art autèntica troba el seu onament
En el ritual, dins l’ambit del qual ha tingut el seu primer
i originari valor d’us.”¹³*

¹³ Ídem. Pág. 40.

Por lo tanto, el ritual está, a la vez que la obra no puede ser desligada de él, dando autonomía a la misma obra que depende de él. La hace auténtica respecto a su actualización o reproducción. Es su origen y el testamento histórico que lleva en su totalidad, en su aura.

Pero, como ya hemos apuntado, se podría confundir la época de la reproducibilidad técnica de la obra de arte, como la liberadora de ese ritual. En cierto modo, la copia sí que la libera, pero para encadenarla a otra función: la política.

*“... la reproductibilitat tècnica emancipa l’obra d’art,
per primera vegada a la història del món, de la seva existència
parasitària dins l’esfera del ritual...
Pero tan bon punt el criteri de l’autenticitat en la producció de
L’art falla, es modifica la funció global de l’art.
En lloc de fomentar-se en el ritual, passa a fomentar-se
En un altre praxi: és a dir, en la política.”¹⁴*

Por eso, es fundamental fijarse en el diagnóstico de Benjamin. El arte ha sido separado de su fundación cultural. En la litografía ya no vemos el momento creativo, ni esa totalidad oscura que nos estremece y deleita a la vez, ni la trascendencia que tiene la autenticidad de la obra única. La litografía, como cualquier técnica moderna de reproducción artística, es una copia que no tiene como elemento fundador la magia del ritual. Es copia, no es auténtica, no tiene aura.

*“Privant l’art del seu fonament cultural,
l’època de la reproductibilitat tècnica va extinguir
també i per sempre més la il·lusió de la seva autonomia”¹⁵*

Lo que parecía que iba a liberar la obra, la reproducción, y hacerla autónoma, la encadena, la destierra de su autenticidad y le quita la posibilidad de ser interpretada. La autonomía es, pues, imposible con la copia de la obra ya

¹⁴ Ídem. Pág. 42.

¹⁵ Ídem. Pág. 46.

que no respeta su función primaria y originaria. Al contrario, cambia su función de ritual, con todas las posibilidades que el mismo contiene, como la interpretación alegórica de la misma tradición, a una función como la política.

Estamos ante un baile de conceptos que se necesitan unos a otros para seguir bailando. La copia le quita a la obra su función originaria, la tradicional y esto hace que no pueda ser autónoma, auténtica. El aura se ha perdido.

Conclusiones

La tríada en que se ha convertido este trabajo (unicidad, funcionalidad y autonomía), nos ha servido para aclarar los conceptos con los que Benjamin diagnostica y describe, de una manera radical y exhaustiva, la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Una obra que ha perdido su aura, su capacidad de ser contemplada desde la lejanía, y son ello todo abismo de tradición y de su función originaria: el ritual.

También hemos podido ver de qué manera, con las nuevas técnicas de reproducir, ha cambiado el lenguaje. El film es un ejemplo muy citado por el propio Benjamin. De una contemplación individual y contemplativa pasamos a la contemplación masiva y que favorece la distracción, y cómo eso es fácilmente utilizable por el fascismo en la estetización de la política que defienden.

El ensayo comentado se ha convertido en un clásico de la estética occidental. Su claridad expositiva, así como el radicalismo de sus argumentaciones no caen en subjetivismos superfluos. La objetividad de Benjamin es admirable y esa mezcla de positivismo y magia nos hace ser optimistas de cara a conseguir una futura autonomía de la estética. No todo está perdido. Tendremos que seguir luchando para que la obra de arte vuelva a ser auténtica. Tendremos que aprender, en definitiva, a utilizar la técnica sin matar al ritual que conlleva toda creación.

Albert Lladó

Barcelona, Junio de 2005

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. “L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica”. Ed. Edicions 62. Clàssics del pensament modern(col.). Barcelona, 1983.

BOZAL, Valeriano (ed.) “Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas”. (Vol. II). Ed. A. Machado Libros, S.A. La balsa de la Medusa (col.) Madrid, 2002.

FERRATER MORA, J. “Diccionario de Filosofía”. Ed. Ariel. Barcelona, 1994.

VALVERDE, J.M. Breve historia y antología de la estética”. Ed. Ariel. Barcelona, 1987.