

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**ESCUELA DE SOCIOLOGÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:**

**LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA CON MENCIÓN EN**  
**DESARROLLO**

**TÍTULO:**

**WALTER BENJAMIN Y EL ARTE REVOLUCIONARIO.**  
**APROXIMACIONES TEÓRICAS A HEIDEGGER Y A LA**  
**ESCUELA DE FRANKFURT**

**ANDRÉS VALENCIA**

**DIRECTOR: WLADIMIR SIERRA**

**QUITO, 2015**

*A mi madre*

## Abstract

La disertación se divide en cuatro capítulos. El primer capítulo nos introducirá en la vida y obra de Walter Benjamin, así como en la génesis de su pensamiento. Sus influencias filosóficas y su recorrido intelectual a través de sus obras, tanto las publicadas en vida como aquellas póstumas. Los ensayos y escritos tempranos serán mencionados así como sus últimos trabajos, aquellos que han ejercido una onda y más duradera influencia en campos tan variados como la filosofía de la historia, la crítica literaria y la teoría estética.

El segundo capítulo trata de desarrollar los conceptos e ideas más relevantes de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), ensayo teórico que a pesar de su aparente extemporaneidad con nuestro momento histórico, nos sigue pareciendo sorprendentemente actual.

La pertinencia y actualidad de las ideas contenidas en este ensayo, sus intuiciones teóricas y sus agudas reflexiones sobre el cine y la fotografía, así como su audaz planteamiento revolucionario sobre el arte de nuestra época, hacen de este trabajo de Walter Benjamin un texto de consulta inestimable para comprender el desarrollo de las artes a partir del siglo XX.

El tercer capítulo trata de exponer las reflexiones en torno al arte de Martin Heidegger, y para ello nos valdremos de su luminoso ensayo *El origen de la obra de arte* (1935/1936, publicado en 1960). El punto de partida del hecho artístico a través de la experiencia estética nos ayudará a comprender que la obra de arte se nos muestra no como un conocimiento sino ante todo como una revelación, como un acontecimiento de la verdad.

Finalmente, en el último capítulo buscaremos indagar en las ideas centrales de la *Dialéctica de la Ilustración* (1947) de Max Horkheimer y Theodor Adorno, particularmente el capítulo titulado “La industria cultural”. Las propuestas filosóficas y sociológicas de los influyentes teóricos de la Escuela de Frankfurt serán analizadas y contrastadas a la luz de los postulados revolucionarios de Walter Benjamin sobre el porvenir de la obra de arte, de tal modo que este ejercicio teórico nos ayudará a comprender de mejor manera la cercanía y la coincidencia de sus ideas, así como sus diferencias irreconciliables.

## Índice

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1. WALTER BENJANIM.....	4
1.1. Breve reseña biográfica.....	4
1.2. Génesis de su pensamiento.....	5
1.3. Contexto y presentación de la obra.....	7
CAPÍTULO 2. LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRO- DUCTIBILIDAD TÉCNICA.....	11
2.1. Antecedentes.....	11
2.2. La época de la reproductibilidad técnica.....	12
2.3. La hora decisiva del arte: entre lo tradicional y lo nuevo.....	13
2.4. Reproducción técnica y cine.....	16
CAPÍTULO 3. MARTIN HEIDEGGER.....	22
3.1. Antecedentes.....	22
3.2. Origen de la obra de arte.....	24
3.3. Similitudes y diferencias con Benjamin.....	25
3.4. Ser y acontecimiento de la verdad.....	29
CAPÍTULO 4. MAX HORKHEIMER Y THEODOR ADORNO: LA ESCUELA DE FRANKFURT.....	35
4.1. Disputa con Benjamin.....	35

4.2. Antecedentes.....	38
4.3. La industria cultural.....	42
4.4. Imposibilidad del arte y crítica.....	45
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	51



## Introducción

Cuando Walter Benjamin escribió *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), no imaginó los alcances que tendrían sus planteamientos tanto en la teoría política marxista como en la teoría del arte, sobre todo a partir de la década de los sesenta. Lo más sorprendente de este ensayo escrito en plena conflagración mundial y a la sombra de las contradicciones que se presentaban en el horizonte político de Europa, y que su autor pudo detectar con amargura, es que su audaz planteamiento parece arrojar nuevas perspectivas de análisis al fenómeno artístico de nuestra época

Más que una propuesta programática que debía cumplirse punto por punto una vez terminada la guerra y vencido el enemigo, pues Benjamin contaba con la caída del régimen nazi y el triunfo definitivo de la revolución socialista en Alemania -esto último, finalmente, no se cumplió-, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* traza como una revelación el destino de la obra de arte en nuestra época y le otorga un lugar destacado en la consecución de la tan añorada libertad política:

El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación en la necesidad de plantear en un plano esencial la relación entre el arte de vanguardia y la revolución política. Benjamin está convencido de que en su tiempo ha sonado “la hora decisiva del arte”. En coincidencia plena con la cita de Paul Valéry que pone como epígrafe de su ensayo, el filósofo piensa que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales como resultado de las conquistas de la técnica moderna, que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación (Echeverría, 2003: 10, 11).

El ensayo de Walter Benjamin pretende demostrar que la obra artística está sufriendo una transformación radical, objetiva y necesaria merced a los cambios tecnológicos impuestos en la Modernidad. Esta transformación dará lugar, a la vez, a una reconfiguración profunda en el mundo social en que se gestarán dichas obras.

A partir de un análisis conciso de las condiciones del surgimiento y transformación del arte en cada época, hasta su arribo a la Modernidad, el filósofo alemán plantea que en su época se están operando profundos cambios, cambios que afectarán a la obra de arte, pero también en su percepción.

Al desarrollar el análisis desde el materialismo dialéctico de las transformaciones sufridas por la obra de arte a lo largo de su historia, el filósofo berlinés llega a un momento histórico –la época de la reproductibilidad técnica- en el cual la obra aparece como el “momento único” de una ruptura, y esta ruptura, potenciada por el cambio tecnológico de nuestra época, dotará a la obra de un valor y una objetividad radicalmente distintos de aquel arte que venía desarrollándose en Occidente en los últimos dos mil años.

Es por ello que cuando Benjamin descarta de su análisis los conceptos de “creatividad”, “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio” nos da a entender que las categorías tradicionales con las cuales nos hemos avenido desde Kant para comprender el fenómeno artístico empiezan a fallar o ya no son suficientes para explicar el nuevo arte que empieza a manifestarse en una época donde el influjo tecnológico es abrumador.

Entre la nueva técnica de la producción artística y la demanda propia de un arte emancipado posaurático y abiertamente profano, hay para Benjamin una afinidad profunda que las incita a buscarse entre sí y a promover mutuamente el perfeccionamiento de la obra. Para el filósofo berlinés, la realización de la obra de arte como producto de la reproducción técnica podría ser la puerta de entrada a un “arte revolucionario” en una sociedad emancipada que se esboza ya en la actividad artística de las vanguardias o del arte que se autoreconoce como “arte moderno” (Echeverría, 2003: 18).

En la época en que Benjamin escribió este trabajo, el filósofo alemán Martin Heidegger había concebido *El origen de la obra de arte* (1935/1936), uno de los ejercicios de teoría estética más singulares y preciados del siglo XX. Muchas de las ideas contenidas en el trabajo sobre el arte de Heidegger habían sido la continuación o la reformulación en clave ontológica de la teoría estética de Hegel, quien había tomado de los griegos, principalmente de Aristóteles, los conceptos clave que habrían de dominar la comprensión del arte en Occidente durante milenios.

Por otro lado la Segunda Guerra Mundial había sido una especie de detonante desgarrador de las ideas en aquella Europa desolada y conducida a la barbarie en pleno siglo XX. La desesperanza que desató esta insensatez junto con el holocausto judío dio origen a lo que muchos consideran el análisis más agudo y desconsolador sobre el arte de nuestra época.

Nos referimos concretamente al capítulo titulado “La industria cultural” presente en el famoso libro de Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (1947).

Esta disertación tiene como objeto analizar los postulados teóricos de Walter Benjamin sobre la obra de arte en nuestra época, junto con su promesa emancipatoria, y contrastar dichos postulados a la luz de los hallazgos filosóficos de Martin Heidegger sobre el origen de la obra de arte y a la luz del concepto “Industria cultural” planteado por Max Horkheimer y Theodor Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*.

# CAPÍTULO 1. WALTER BENJAMIN

## 1.1. Breve reseña biográfica

Walter Benjamin nace en Berlín el 15 de julio de 1892, hijo de un comerciante de arte, Emil Benjamin y de Pauline Schönflies, ambos judíos burgueses asimilados. Estudia filosofía en las universidades de Berlín y Friburgo. En 1914 preside la Asociación de Estudiantes Libres de Berlín. Al año siguiente se desplaza a Múnich para continuar sus estudios. Hasta su casamiento con Dora Kellner en 1917, Walter Benjamin había publicado varios artículos notables, entre ellos un estudio de la poesía de Hölderlin y el ensayo *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*.

En 1922 le fue negada una plaza como docente en la Universidad de Heidelberg por su condición judía. Al año siguiente escribe un ensayo notable sobre Baudelaire. En 1925 publica *El origen del drama barroco alemán*. En 1930 se divorcia de su mujer con quien tenía un hijo y abandona Alemania ante el emergente poder del partido nacionalsocialista. Con el triunfo electoral de Hitler en 1933 abandona definitivamente Alemania y se refugia primeramente en Dinamarca, y finalmente en París.

Durante aquellos años Benjamin colabora con el Instituto de Investigación Social (Escuela de Frankfurt), presidido por Max Horkheimer y Theodor Adorno. En 1936 publica *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* y al siguiente año prepara su monumental libro de los *Pasajes*. En 1939 empieza la redacción de su última obra, inacabada: *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

En 1940 abandona París cuando las tropas nazis estaban a punto de entrar a la ciudad. Se desplaza a la frontera con España a fin de emprender un exilio forzado hacia Nueva York donde le esperaba Theodor Adorno. Walter Benjamin y otros cinco exiliados que lo acompañaban fueron interceptados en el paso de la frontera en Portbou por paramilitares franquistas y ante el temor de su deportación se suicida el 27 de septiembre de 1940.

## 1.2. Génesis de su pensamiento

Walter Benjamin estudia filosofía en las universidades de Berlín y Friburgo. En 1913 preside la Asociación de Estudiantes Libres de Berlín y se une a un grupo de jóvenes sionistas, *Jugendwegund*, con quienes comparte reuniones de café y debates intelectuales. Estas agrupaciones juveniles no eran raras en aquella época: discutían su herencia tanto judía como alemana así como sobre la necesidad de una revolución cultural en Alemania (Scholem, 1975: 31).

Drante este periodo, Benjamin conoce la obra de Kant y Hegel y hace consciencia de su condición judía por la cual se siente marginado en la universidad. Conoce a Gershom Scholem, quien lo invita a meditar sobre el movimiento sionista y la mística judía. Rechaza participar en un movimiento que lo desvincule de su lengua y de su cultura alemana, no obstante, de Scholem tomará algunas ideas que le servirán en su posterior obra intelectual, como son los conceptos de *revelación* y *redención* (Sánchez Sanz, 2011: 3).

Después de su incorporación profundiza en su conocimiento sobre Marx. En 1921 conoce a la directora de teatro letona Asja Lacis quien le hará conocer la obra del dramaturgo Bertolt Brecht. Entabla amistad con intelectuales marxistas del círculo de Lacis. Discute con ellos sobre política y conoce de primera mano la producción intelectual y artística en boga.

En *El origen del drama barroco alemán* (1925), el filósofo desarrolla sus ideas sobre el *mito* y la *alegoría*, evidencias de su concepción mesiánica de la vida. Si bien Benjamin abraza el materialismo dialéctico como motor de sus aportaciones tanto filosóficas como políticas, no rehúye de lo que el sionismo e incluso el comunismo soviético podían aportar a su teoría.

Otra de las decisivas influencias de Walter Benjamin en esta época es el conocimiento de la obra de Freud. De hecho durante toda su vida su interés por las teorías freudianas y su énfasis en la importancia de las experiencias traumáticas para explicar la formación de la personalidad moderna parece arraigar en su vivencia y comprensión de aquella Europa en el periodo de entreguerras. (Sánchez Sanz, 2011: 2)

Estudia a profundidad las obras de Marcel Proust y Charles Baudelaire de quienes se convierte en traductor y comentador en Alemania. En 1926 viaja a Moscú y confirma sus sospechas acerca de la aberración en que se había convertido el socialismo real. Con el avance del nacionalsocialismo en Alemania critica tanto a la teoría fascista como a la izquierda, e intenta conciliar el marxismo con el judaísmo.

Es a partir de la década de los treinta cuando Walter Benjamin demarca inequívocamente su producción teórica a tenor de los profundos cambios que estaban ocurriendo en Europa, entre ellos el avance del terror nacionalsocialista en Alemania. En 1930 se divorcia de su mujer con quien tenía un hijo. Con el triunfo electoral de Hitler en 1933 abandona definitivamente Alemania y se refugia temporalmente en Dinamarca donde conoce a Bertolt Brecht y finalmente se instala en París.

En esta ciudad tiene su sede temporal el Instituto de Investigación Social (Escuela de Frankfurt) antes del exilio forzado de sus integrantes a Nueva York. Walter Benjamin conocerá y trabará amistad con Theodor Adorno y Marx Horkheimer quienes le invitan a colaborar con ellos. En 1932 empieza su colaboración con el Instituto, aunque no formalmente, y de esta manera puede sobrevivir precariamente en París. Sus trabajos incluían ensayo filosófico, crítica literaria, marxismo y freudismo (Sánchez Sanz, 2011: 5).

En 1934 escribe *El autor como productor*, anticipo de su ensayo sobre la obra de arte y en 1935 *La labor del traductor*. En estos ensayos podemos encontrar el germen de algunas ideas presentes en su última producción intelectual. Durante esta época Benjamin mantiene una extensa correspondencia con sus amigos Theodor Adorno, Bertolt Brecht y Gershom Scholem.

En París entabla amistad con intelectuales alemanes como Georg Lucácks, Hannah Arendt, Hermann Hesse y Kurt Weil. Escribió sin descanso en condiciones económicas muy precarias. En 1936 publica en francés *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y prepara su monumental e inacabado libro de los *Pasajes*, que pretende ser una historia intelectual y material del siglo XIX. Los ensayos cortos *Infancia en Berlín hacia 1900* (1938) y *París, capital del siglo XIX (1939)*, son derivaciones de sus reflexiones acerca de los *Pasajes*.

En 1938 Benjamin conoce al escritor George Bataille y se inscribe en el Colegio de Sociología de París. El último año de su vida fue el más turbulento: la Gestapo le retira su nacionalidad alemana, le niegan sistemáticamente un permiso de residencia que acredite su condición de refugiado en Francia y es internado provisionalmente en un campo de concentración de trabajadores voluntarios en Nevers. Redacta su última obra en forma de apuntes y fragmentos: *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940).

Con la muerte de Walter Benjamin se trunca su proyecto de elaborar una gran historia intelectual y material del siglo XIX, el libro de los *Pasajes*, obra de gran envergadura de la que sólo conocemos una primera parte. Igual destino sufrieron sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*, cuyas sentencias y citas nos llegaron de forma fragmentaria y dispersa, pero no anárquica, ya que su autor legó un primer borrador incompleto.

### **1.3. Contexto y presentación de la obra**

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es un texto definitivo dentro de la última producción teórica del filósofo berlinés. De este ensayo se conservan tres versiones a partir de un manuscrito original que data de 1934. En este primer manuscrito (Urtext) no figura todavía esa forma críptica y aforística de exposición que será característica en las últimas obras de Benjamin. Esto se debe en parte a que el autor abrigaba esperanzas que el Instituto de Investigación Social auspiciara la presentación y publicación del libro.

Finalmente la obra fue presentada a los miembros del Instituto en forma de ensayo académico. El borrador fue revisado y censurado repetidas veces por Max Horkheimer y Theodor Adorno hasta su publicación definitiva con recortes en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, en traducción francesa de Pierre Klossowsky (Echeverría, 2003: 23)

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* fue el resultado de la reflexión de Benjamin en las condiciones nada favorables de su exilio en París. El alcance de este ensayo, fundamental en la teoría del arte y aún de la teoría política marxista, no tuvo la repercusión que se esperaba al momento de su publicación en vida del autor (Echeverría, 2003: 8)

Este ensayo contiene como ningún otro texto de su época, el análisis más agudo y certero del estado del arte en el siglo XX. Pero su contenido no se limita al análisis de las condiciones materiales por las que la Modernidad Capitalista posibilita un nuevo tipo de arte, diferente de aquel arte cuyo legado estaba presente prácticamente y con pocas variaciones desde la Antigüedad.

Este ensayo plantea una *estética revolucionaria* cuyo alcance histórico y espiritual es objetivamente deseable dadas las condiciones económicas y materiales en que la Modernidad Capitalista impuso al mundo en una época en que el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de poder habían conducido a la sociedad hacia su masificación, y junto a ella, a la masificación técnica y administrada de la cultura.

La “cultura de masas”, vista desde una óptica negativa y aún desprovista de esperanza, pues esta visión legada por la Escuela de Frankfurt, desde el concepto Industria Cultural, había conducido al sujeto moderno a un grado tal de alienación que según Bolívar Echeverría, “se vuelve un espectador capaz de disfrutar estéticamente de su propia aniquilación.” (Echeverría, 2003: 28)

Efectivamente, desde los años sesentas se han sucedido diferentes estudios desde la teoría del arte que han dado cuenta de este “decaimiento” o “declive histórico” de los productos culturales y artísticos debido a los avances de la tecnología y a las condiciones de producción capitalista. Particularmente cabe mencionar, a propósito de ello, del carácter “unidimensional” y extrañado del sujeto moderno, incapaz de conciliarse consigo mismo (Marcuse, 1955: 82).

Es conocido el poco entusiasmo, incluso el escándalo que suscitó entre los teóricos del Instituto de Investigación Social (Escuela de Frankfurt), Theodor Adorno y Max Horkheimer, el ensayo de Walter Benjamin a quien tacharon de “radical”, “poco ortodoxo” y aún de “funesto” en sus apreciaciones sobre el porvenir del arte (Adorno-Benjamin, Correspondencia 1928-1940).

La relación académica de Walter Benjamin con los teóricos del Instituto no estuvo exenta de desacuerdos y discrepancias desde un principio, y esto se explica en parte por la

diferencia de caracteres y formación de los filósofos en disputa. Otro aspecto que condicionó esta relación tuvo que ver con las precarias condiciones de existencia en que Benjamin se debatía en su exilio en París. Como indica Bolívar Echeverría:

El momento en que Benjamin escribe este ensayo es él mismo excepcional, trae consigo un punto de inflexión histórica como pocos en la historia moderna. El destino de la historia de la humanidad se decidía entonces en Europa y, dentro de ella, Alemania era el lugar de la encrucijada. Contenía el instante y el punto precisos en los que la vida de las sociedades debía decidirse, en palabras de Rosa Luxemburgo, entre el “salto al comunismo” o la “caída en la barbarie. (Echeverría, 2003: 10)

Como sabemos esta caída en la barbarie efectivamente se cumplió: el ascenso al poder de Hitler y del Partido Nacionalsocialista Alemán en 1933. Walter Benjamin tuvo claridad desde un principio sobre la profunda encrucijada en que se debatía Alemania en aquellos difíciles años. En una carta a Max Horkheimer revela su preocupación ante esta dificultad y hace patente la necesidad de establecer una relación insuperable entre arte y política:

En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga... El destino del arte en el siglo XIX... tiene algo que decirnos... porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en *nuestros* oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones provisionales... Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación no mediada con la política. (Benjamin a Horkheimer, carta de 1935-09-18).

Para el filósofo berlinés, estamos ante un momento decisivo de la historia en que al arte le ha llegado su “hora decisiva”. Esto como consecuencia del avance y desarrollo de las condiciones de producción capitalista, las técnicas de reproducción y el arte reproductivo, la consolidación del trabajo mecanizado y del mercado, y con ellos, la separación entre tiempo productivo y tiempo de ocio.

El nuevo arte o arte reproductivo está dejando atrás, bajo estas condiciones, los conceptos de “creatividad”, “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”, y se ha embarcado en nuevas vertientes de expresión, expresión cuyas posibilidades, según Benjamin, todavía no han sido potenciadas y maximizadas.

En el siguiente capítulo trataremos de desarrollar los conceptos más significativos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, con el fin de encontrar en ellos un punto de apoyo y empezar a establecer un diálogo con otros aportes teóricos igualmente influyentes para nuestra actual comprensión del arte. Nos referimos concretamente a *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger y la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor Adorno, particularmente el capítulo sobre la “Industria Cultural”.

## CAPÍTULO 2. LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

### 2.1. Antecedentes

La noche del 25 de septiembre de 1940, en Portbou, un día antes de la fatídica resolución que habría de tomar nuestro autor después que se le negara el permiso de entrar al país y de verse atenazado ante la posibilidad de ser custodiado y entregado a las autoridades nazis en Francia, con todas las consecuencias nefastas que ello traería para él y para sus cinco acompañantes exiliados, Walter Benjamin se encontraba sólo en su habitación de hotel sin otra compañía que la de sus escritos y unos pocos efectos personales guardados pulcra y cuidadosamente en una gaveta de cuero.

La situación de aguda de crisis personal en que se encontraba el filósofo seguramente lo llevó a reflexionar una vez más sobre sus escritos. Particularmente nada o poco sabemos sobre los papeles que traía consigo en su exilio forzado a través de los Pirineos (Schwartz, 2009: 233), pero podemos aventurar un cierto estado de desolación en el filósofo, incluso una amarga sospecha sobre su obra anterior, particularmente sobre su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado cuatro años antes en París.

Cuando Walter Benjamin escribió *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), su finalidad no era hacer de este ensayo una prognosis o una anticipación de lo que iba a acaecer en el futuro, a la manera de Marx, si se cumplían las condiciones de la revolución. Como el autor indica en su prólogo, su reflexión no propone un “arte del proletariado después de la toma del poder” o incluso de un *arte de la sociedad sin clases* sino de las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción. (Benjamin, 1936: 37)

Es por ello que como primera condición de análisis de su propuesta teórica sobre el desarrollo del arte en las actuales condiciones de producción -o de sus posibilidades de aparición y percepción en la época en que escribe este ensayo-, Benjamin descarta los

conceptos tradicionales heredados de “creatividad”, “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio” (Benjamin, 1936, 38), porque estos términos no se adaptarán fácilmente a las nuevas exigencias que debería detentar el *nuevo arte*, y este *nuevo arte* no es otro que aquel con el cual arranca su análisis bajo las condiciones de formulación previstas para un *arte revolucionario*, arte más propio de la época de la reproductibilidad técnica que de la época anterior.

## **2.2. La época de la reproductibilidad técnica**

Cabe precisar sobre lo que Benjamin quería indicar con *época de la reproductibilidad técnica*. Si bien podemos insertar este periodo de tiempo dentro del siglo XX, ya que es en este siglo cuando los procesos de producción industrial se consolidan así como el crecimiento de las ciudades y el entramado social y económico a partir de esta relación, la época de la “reproductibilidad técnica”, en realidad, empezó unos pocos lustros antes.

Podemos ubicar el inicio de este periodo a partir de dos hechos históricos. El primero de ellos fue la abolición del Segundo Imperio Francés que terminó con la catastrófica derrota de Francia en la Guerra franco-prusiana en 1871. La Guerra franco prusiana es considerada el primer gran conflicto de potencias militares de la época industrial. El segundo hecho fue la Gran Exposición Universal que tuvo lugar en París en 1889. Este acontecimiento marca un hito en cuanto a mostrar al mundo los avances de la técnica y de la industria, un hecho que parece fundar nuestro tiempo.

No es insólito que Benjamin haya considerado a París como la capital del siglo XIX (Benjamin, 1939: 12), siglo antecesor y *precursor* del siglo XX. Y no es para menos. Es en la “Ciudad Luz” donde se gestarán todos aquellos logros artísticos y tecnológicos que habrán de caracterizar todo un tiempo histórico y de cuyos alcances aun somos testigos: el daguerrotipo, las exposiciones universales, el impresionismo, las vanguardias artísticas y literarias, los nuevos materiales de construcción y la nueva arquitectura, la fotografía y el cine.

Por otro lado está el hecho que Benjamin vivió sus últimos años en París. En su gran proyecto inacabado, *El Libro de los Pasajes*, el filósofo alemán pretendía hacer una historia intelectual y material del siglo XIX. Su proverbial lucidez teórica se acrecentaba no sólo con

el conocimiento y provecho de las fuentes fundadoras de la Modernidad y de las vanguardias portadoras del cambio sino también a través de sus largos y prolongados paseos por París. Su sensibilidad lo llevó a recorrer las grandes avenidas y los pasajes comerciales, aquello que él llamó *alegoría de la Modernidad* (Benjamin, 1939: 38), pero también a aventurarse a través de los suburbios y arrabales de la ciudad donde se fermentaban muchas de las nuevas expresiones artísticas del siglo XX.

La *época de la reproductibilidad técnica* que nos muestra Benjamin es un periodo histórico que arrancó entre 1870 y 1889 y que hasta hoy en día, presumimos, todavía no ha concluido. Los términos *Última Modernidad*, *Posmodernidad* y aún *Modernidad Líquida* (Bauman, 2010: 16), no son más que derivaciones o extensiones, a veces caprichosas, de este periodo histórico.

No obstante debemos diferenciar las sucesiones de periodos históricos caracterizados como grandes épocas de cambio político, tecnológico y económico (Edad Media, Modernidad, Capitalismo tardío) y diferenciarlos de aquellos periodos más cortos caracterizados por una subversión estética que inaugura un cambio de estilo respecto al periodo anterior (Renacimiento, Barroco, Romanticismo).

Que Benjamin haya intitulado su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* no es arbitrario. La época de la “reproductibilidad técnica”, como su nombre indica, alude a un cambio en el orden científico-tecnológico, dentro de la Modernidad capitalista tardía, que acentúa como ningún otro periodo de la historia el influjo de la ciencia y los cambios tecnológicos en la sociedad. Pero en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* parece que Benjamin pretendía identificar a la vez un nuevo periodo artístico, merced, precisamente, a esos cambios tecnológicos.

### **2.3. La hora decisiva del arte**

El autor está convencido de que en su tiempo ha sonado la “hora decisiva del arte” (Echeverría, 2003: 12). Walter Benjamin, filósofo nacido entre dos periodos, más precisamente en el umbral (1892) de aquella nueva época a la que no duda en llamar de la

*reproductibilidad técnica*, es, sin embargo, un hombre que por su sensibilidad y formación parece más bien acomodarse a la época que le precede. Veamos por qué.

Sus primeros ensayos, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919) y *El origen del drama barroco alemán* (1925), así como sus estudios sobre Hölderlin y Goethe, parecen avalar el interés del joven filósofo berlinés por ahondar en la tradición romántico-idealista alemana, de la que se consideraba heredero y partícipe con plenos derechos.

Cuando en 1926 descubre la obra de Charles Baudelaire de quien se convierte inmediatamente en traductor y comentador en Alemania, parece que sus intereses teóricos empiezan a desplazarse. Pero este desplazamiento no se refiere exclusivamente a épocas o autores de diferentes lenguas o nacionalidades. Su sensibilidad le muestra que este desplazamiento surca las barreras del tiempo, la distancia y de la experiencia propiamente estética.

El romanticismo alemán, el barroco y el *trauerspiel* han dejado de concitar mayormente su atención y sus investigaciones empiezan a centrarse en la literatura francesa contemporánea (Marcel Proust), las vanguardias artísticas (Bertolt Brecht) y el valor de la experiencia (la figura del *flâneur*) (Benjamin, 1939, 9).

Algo que nos muestra su curiosidad por las expresiones artísticas de su época es su interés por ahondar en el conocimiento de la fotografía. A pesar de que aún en esa época parte del sector artístico consideraba a la fotografía como arte poco meritorio y que nunca llegaría a superar a la pintura, Benjamin plantea en ella un nuevo modo artístico de expresión teniendo en cuenta que muchos pintores llegaron a utilizarla para su proceso creativo y no como medio técnico con resultado propio.

Es así como el desplazamiento de los intereses teóricos del filósofo llevaron consigo la convicción de que el arte había dejado atrás su legado tradicional e imperecedero y que su época es testigo de cambios profundos, cambios radicales que efectuarán una honda y decisiva operación en la “expresión de lo bello” (Echeverría, 2003: 12).

Concluye que las conquistas de la técnica moderna afectarán al arte no únicamente en lo material sino también en los procedimientos, en la invención artística y en el concepto mismo de arte. Más adelante veremos cómo estos cambios radicales tendrán una influencia decisiva en la consistencia del arte pero también en la reconfiguración del mundo social de donde surge. Bolívar Echeverría comenta al respecto:

Según Benjamin, el arte de su época –que de alguna manera es también la nuestra- se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor de uso para el culto”, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina, en cambio, un valor de uso para la exhibición” o para la experiencia propiamente estética.” (Echeverría, 2003: 11)

El filósofo berlinés desarrolla aquí dos conceptos fundamentales que serán decisivos en su intento por dar forma al *arte nuevo* o arte contemporáneo. En primer lugar, el “aura”, término que nace a partir de la pregunta que busca identificar el arte *auténtico* y diferenciarlo del arte por imitación o por reproducción técnica.

Se trata de buscar los vestigios de la obra original y las huellas de sus sucesivas reproducciones a través del tiempo. A partir de esta búsqueda, el filósofo intenta esclarecer el concepto de *autenticidad* en la obra de arte y dilucidar su progresiva “decadencia”, es decir, el declive de la obra de arte como portadora de un valor *auténtico*.

Pero esta *autenticidad* no es independiente de otro término correlativo a la creación artística. La posibilidad de creación, constitución o erección de la obra de arte *auténtica* nos viene dado como “camino” por la *tradición*. Autenticidad y tradición son conceptos igualmente decisivos para establecer el origen de la obra de arte (Benjamin, 1936: 44).

Para el filósofo, la autenticidad no es repetible ni reproducible. Esto nos da una primera pista de cómo la obra de arte, cuyo fundamento es la autenticidad y cuyo lugar -como aquello que es transmitido desde su origen- es la tradición, provoca un “efecto de distanciamiento” con respecto la obra artística por imitación o por reproducción, cuyo fundamento es la técnica.

Benjamin toma una definición del teórico alemán Ludwig Klages para definir lo que es el aura: “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin,

1936: 47). A partir de esta definición, retomamos las propias palabras de Benjamin para mostrar la decadencia del *aura* en el arte contemporáneo:

La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. 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.” (Benjamin, 1936, 44, 45)

## 2.4. Reproducción técnica y cine

La reproducción técnica de la obra de arte funda un valor de oposición entre el *arte antiguo* o tradicional y el arte moderno: a la unicidad y durabilidad de la obra, la reproducción técnica responde con fugacidad y repetibilidad de aquella. Esto significa que la repetición serial e indefinida, la reproducción técnica, tiende a homogeneizar las cosas, incluso aquello que se nos presenta como único, auténtico u original.

A pesar de la audacia de estas afirmaciones, el texto de Benjamin parece mostrar cierta ofuscación, algo así como una nostalgia por lo perdido: el *arte antiguo* aparece ya como lejano, su autoridad y su vigencia han dejado de ser para nosotros aquello que representaba para los antiguos. Aquel arte que todavía cumplía sus promesas para sus abuelos y aún para sus padres, empieza a estar en desuso o acaso es visto como fetiche o acaso afición insolente de los poderosos. No obstante, y a pesar de todas estas consideraciones, el filósofo sabrá encauzar a su tiempo esta frustración y reafirmará una vez más su pensamiento.

Parece un hecho incontrovertible ya en los años en que Benjamin planteó estas ideas y que la apostasía de nuestra época no ha hecho más que ahondar: aura y autenticidad son liquidados en igual medida que tradición. La obra de arte *auténtica* deja de tener vigencia no porque nuestra época, la época de la reproductibilidad técnica, se encuentra en permanente antagonismo con ella, sino por la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos de reproducción. Esto, como veremos más adelante, afectará no solamente a la constitución de la obra como valor eterno sino también por su función social.

Otro concepto significativo desplegado en este ensayo es el *valor de culto* y el *valor de exhibición* (Benjamin, 1936: 52), dos polos que se contraponen en la historia del desenvolvimiento de la obra de arte. Este concepto influenciará tanto en la *percepción* como en la *recepción* que ha tenido la obra de arte a lo largo de la historia. Veamos por qué.

La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Benjamin hace aquí una afirmación del origen del arte como un proceso temporal que ha ido cambiando y que se ha ido conformando paulatinamente en cada época desde los orígenes de la humanidad.

En la Edad de Piedra la obra de arte era una imagen, un ídolo o un tótem cuya función estaba ligada a un ritual mágico. Este ritual exigía que el objeto mágico permanezca oculto o sólo visible a los iniciados (sacerdotes, chamanes) en sus cultos y celebraciones. Con el paso del tiempo el objeto mágico deja atrás su función ritual, es desvelado y empieza a ser exhibido. Este cambio sorprendente posibilitó que la obra de arte, a través de la historia, se mueva intermitentemente a través de estos dos polos: el polo de culto y el polo de exhibición. (Benjamin, 1936, 53)

Con el correr de los siglos, en Occidente, la obra de arte se despoja de su función mágica sacerdotal y se impregna de una función religiosa. Como imagen de culto religiosa, la obra desarrolla un *valor para la exhibición* orientada al culto religioso, esto es, sin desprenderse totalmente de su *valor de culto* originario. Es así como en el Cristianismo, el arte tuvo su desarrollo y dio sus frutos en ciertas condiciones (motivos religiosos, patrocinio artístico, talleres) que constituyen parte de la valoración actual que hacemos del legado artístico de aquella época.

Con la llegada del Renacimiento, el arte se hace más humanista y menos dependiente. Su función social cambia en igual medida que su valoración artística. Es evidente el desplazamiento hacia su secularización. El valor para la exhibición predomina cada vez más a medida que la obra de arte se independiza de sus sujeciones temporales. Es así como, por ejemplo, en la pintura, el retrato surge como una necesidad de la élite noble y burguesa por afirmar sus intereses de clase en una época en que el arte religioso era predominante. (Benjamin, 1936: 53, 54)

En el Renacimiento, el mecenas patrocina talleres y pintores cuya relación con la iglesia no sea exclusiva. Este movimiento del arte religioso y conmemorativo, que era una suerte de afición entre cardenales y papas y que estaba relegado a iglesias y monasterios para su culto exclusivamente religioso y disfrute privado, hacia un arte secular y profano (*Nota: el retrato surgido en esta época es considerado un experimento portátil de la pintura*), cuyo fin era la ostentación caprichosa entre nobles y burgueses, desplazó a la obra de arte hacia su polo de exhibición. Esto daría como resultado el surgimiento de la función artística o experiencia estética (Benjamin, 1936, 54)

Con el transcurso de la Modernidad y con la llegada de época de la reproductibilidad técnica, la secularización y la desacralización de la obra de arte se consumará. No obstante Benjamin aclara que la obra de arte nunca abandonará del todo su carácter de valor de culto. Esta afirmación, como veremos en el capítulo dos, será confirmada de alguna manera por Martin Heidegger, quien anticipa el carácter de *desocultamiento* como acontecimiento de verdad en la obra de arte (Heidegger, 1935/1936: 44, 45).

Una vez esclarecidos los conceptos de aura y valor de culto y valor de exhibición, el desarrollo posterior de la obra de arte será prácticamente relegado a una cuestión temporal e histórica. El salto decisivo a la invención de la fotografía con el daguerrotipo (1839) será un hecho que abrirá nuevos caminos a la expresión estética.

Según Benjamin el rostro humano presente en los primeros daguerrotipos es la última manifestación del aura como expresión melancólica del culto que profesamos a los seres amados, lejanos o fallecidos (Benjamin, 1936: 58). El retrato en las primeras fotografías es la última prolongación a través del tiempo del retrato renacentista. El declive aurático empieza cuando el rostro humano se retira de la fotografía. Según el filósofo berlinés, este hecho proclama el principio de la disolución del *valor eterno* en la obra de arte (Benjamin, 1936: 60).

El cambio de época es evidente. El desplazamiento temporal a través de los siglos nos procura ahora una imagen fotográfica, gris pero bullente, ya no de rostros humanos sino de calles grises de asfalto, edificios de concreto y masas anónimas de obreros dirigiéndose a sus fábricas. Entramos a la época de la “reproductibilidad técnica”, el último cuarto de hora de la Modernidad capitalista.

Según el filósofo berlinés la fotografía y posteriormente el cine inaugurarán un nuevo tipo de arte insertado plenamente en los procesos reproductivos de la técnica moderna. En la época de la reproductibilidad técnica la obra de arte sufrirá una transformación decisiva, transformación que busca revitalizar su autonomía y distanciamiento respecto a las formas pretéritas. Esta transformación decisiva supondrá un punto de quiebre con el arte anterior en detrimento de sus cualidades *auráticas* y *auténticas*, para dar paso a un arte venidero o arte del *porvenir*. Si bien este arte ya está presente en la época en que Benjamin escribe su ensayo, sus posibilidades “emancipatorias” todavía no se han realizado del todo.

En la advertencia que nos hace el autor en su prólogo recordamos la condición de análisis por la cual ninguna revolución cuyo fin sea la transformación social acontece de una manera inequívoca. El tema abierto o la cuestión que todavía no se ha decidido en el tiempo en que Benjamin escribe este ensayo es saber en qué medida una revolución puede llegar a cumplir las promesas de un *arte del futuro*. Prolongar esta discusión hasta nuestros días no tendrá sentido si no somos capaces de observar en nuestro presente, incluso en aquello que aparece como refractario y contingente, las condiciones de realidad por las cuales el arte *nos dice algo* acerca de su presente y porvenir.

Las posibilidades del cine, incluso más que la fotografía, de convertirse en el arte representativo de nuestra época están confirmadas por el sólo hecho de confrontar formal y materialmente el arte cinematográfico con la *época originaria del arte* (Benjamin, 1936: 54). Para nuestro filósofo: “... por primera vez, con el cine, tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad.” (Benjamin, 1936: 61)

Hemos visto que el peso dado al valor de exhibición en detrimento del valor de culto nos proporciona una clave que nos ayudará a identificar este *arte del futuro*. En el cine, el valor de exhibición está presente en la imagen proyectada por un sistema de aparatos cuyo fin es la reproducción de la imagen cinematográfica. La película es el producto final destinado al consumo masivo de un público receptor que identificará inmediatamente la naturaleza de ese producto final.

La reproducción cinematográfica está condicionada por un trabajo cuya preparación e instalación previa es insospechada en la época originaria del arte. El sistema de aparatos se descifra por todos los pasos seguidos desde su planificación y producción previa, la puesta en escena, el rodaje, el desempeño calificable de los actores y finalmente el montaje, que no es otra cosa que la selección y ordenación del material filmado para constituir la versión definitiva de una película (Benjamin, 1936: 66-68)

El sistema de aparatos no solamente es la cámara de reproducción; detrás de la película hay toda una industria ya establecida encargada de su “fabricación”. Según el filósofo alemán esta manifestación y completa dependencia hacia el sistema de aparatos, de su reproducción del mundo circundante y de la “apropiación” que ejerce sobre nuestra vida cotidiana, es una demostración de alarde, una especie de triunfo de la técnica y de la invención humana sobre la naturaleza. (Benjamin, 1936: 68)

Es por ello que una de las funciones del nuevo arte será “establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos circundante, ese sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (Benjamin, 1936: 56).

Respecto a una valoración artística del cine, la reproducción cinematográfica no es en sí misma un arte como lo es una pintura o una obra musical. Una película es el producto final de un “desempeño artístico”, es decir de todos los valores puestos en la filmación y reproducción de la misma. Según el filósofo berlinés, lo que surge como obra de arte es sólo posible a partir del montaje de la película (Benjamin, 1936: 66).

Lo mismo puede decirse del desempeño artístico del intérprete cinematográfico o actor. Su actuación no se desarrolla ante un público y en una sola pieza como es el caso de la obra de teatro. El actor cinematográfico no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos y ante la mirada de especialistas que califican su desempeño artístico, es decir, su “actuación” (Benjamin, 1936: 60).

El intérprete cinematográfico está sometido a prueba a través de diversas tomas con el fin de valorar su desempeño artístico. Su exhibición afirma a pesar de todo su humanidad ante el sistema de aparatos. Las tomas calificadas de las escenas, en principio caóticas y

desarticuladas, serán recogidas al final, en el montaje, para su versión final. Esto demuestra el grado de fragmentación y vertiginosa disociación a que está expuesto el intérprete cinematográfico. Las semejanzas con el actor de escena y la obra teatral son poco probables. Sin embargo, el cálculo que lleva la puesta de su planificación es casi científico.

El cine, por estas razones, se convierte decididamente en el arte más representativo y vigoroso de la época de la reproductibilidad técnica, que es nuestra época.

## CAPÍTULO 3. MARTIN HEIDEGGER

### 3.1. Antecedentes

En el capítulo intitulado *Autenticidad* Walter Benjamin abre con las siguientes palabras: “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.” (Benjamin, 1936: 42)

Con estas palabras el filósofo berlinés empieza a problematizar la cuestión de la autenticidad de la obra de arte. El *continuum* sobre el cual el arte hace su “aparecimiento único” a través de la historia lleva consigo un sello o característica *sui generis* que por su objeto de estudio es difícil de “apresar”. Objeto difícilmente mensurable o tratable por procedimientos puramente racionales a los acostumbrados con los demás objetos del conocimiento humano.

Desde Aristóteles el arte ha sido un tema especial o capítulo aparte dentro de la filosofía. La teoría del arte o estética ha intentado explicar el origen del arte y las condiciones por las cuales el hombre crea y participa del fenómeno artístico.

Rastrear el origen de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra, aquello que anticipa su aparecimiento o irrupción dentro del conjunto de esfuerzos y productos del quehacer humano, es tarea de la teoría del arte. La historia de la tradición artística o de cómo se van perfilando las condiciones materiales y económicas para el surgimiento de un tipo o género de arte a través de la historia, es parte de esta tarea de rastrear el origen de la obra de arte. Pero no es la única.

Decimos que el origen del arte es tarea de la teoría del arte en la medida en que este *origen* nos permite rastrear el aparecimiento de la obra o su irrupción en un lugar y momento histórico precisos, es decir tanto su posibilidad de creación como su existencia misma. El objeto artístico que nace como producto de una tradición artística, nunca aisladamente, lleva sobre sí un lugar predominante dentro de la gran variedad de esfuerzos y productos del quehacer humano, desde aquellos objetos fabricados para uso cotidiano (ropa, alimentos)

como aquellos objetos que tienen como valor un manejo utilitario o una herramienta (máquinas).

El objeto artístico, destinado por mor a su excepcionalidad y por su naturaleza singular dentro de la creación humana, alcanza un precio arbitrario en el mercado y se lo categoriza como objeto de colección o de culto. ¿Qué es lo que lleva a la producción artística y a la obra de arte en particular a situarla en este lugar especial dentro de la jerarquización de los productos humanos?

En buena medida la explicación que nos hacemos a esta pregunta tiene que ver con el valor de *autenticidad* presente en la obra de arte. A continuación trataremos de desarrollar esta idea apoyándonos en la definición de Walter Benjamin sobre autenticidad: “La autenticidad de una cosa es la quintaescencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitida como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico.” (Benjamin, 1936: 44)

Con estas palabras, el concepto de *autenticidad* es puesta en evidencia en la obra, si se quiere, “desde dentro”. Se trata de indagar aquello que es reconocido como auténtico y acoger en su seno a la *cosa* siendo como es, auténtica. Es por ello que esta reflexión nos lleva sin otra consideración a la obra de Martin Heidegger, particularmente a su ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, obra contemporánea a *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin.

*El origen de la obra de arte* nació como una conferencia impartida por Heidegger en 1935 en la “Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft de Friburgo de Brisgovia y repetida en enero de 1936 en la universidad de Zúrich. Posteriormente la conferencia se publicó en 1960 en la editorial Reclam. (Cortés y Leyte, 2001: 278)

### 3.2. Origen del arte

El filósofo del ser inicia su ensayo sobre el origen de la obra de arte con estas palabras: “Origen significa aquí a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia” (Heidegger, 1935/1936: 11)

Cuando Martin Heidegger invoca por el origen de la obra de arte, asume que este origen puede acercarnos a la esencia de la obra. Sin embargo, tal obra no se diferencia del resto de cosas y artefactos humanos en su realidad inmediata, es decir en su carácter de cosa. Así por ejemplo un utensilio -o herramienta- está emparentado con una obra de arte desde el momento en que es confeccionado por la mano del hombre. Según esta interpretación parece que el utensilio se encuentra en una posición intermedia entre la cosa y la obra. (Heidegger, 1935/1936: 20)

Es por ello que una pintura, una escultura y una obra arquitectónica, en principio son “cosas” y se presentan a nuestra percepción inmediata como tales. Sin duda podemos identificar la piedra en la obra arquitectónica, la madera en la talla y el color en la pintura así como también la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical. Para Heidegger, la obra nos dice algo más: la obra de arte es “alegoría” y es “símbolo”. (Heidegger, 1935/1936: 13)

El filósofo del ser hace un repaso sobre el origen del significado de “cosa”: aquello que enunciamos como cosa y es transportado a nuestra mente y a nuestros sentidos como unidad sensible, tiene un origen. Si bien este origen de la cosa o el carácter de *cosa de la cosa* esta puesto en su inmediatez, es decir, en su presencia inmediata a nuestros sentidos que es lo material en ella (color, sonido, dureza y masa), lo es también por su forma. Los conceptos de materia y forma nos aportan finalmente la síntesis formal del concepto de cosa. (Heidegger, 1935/1936: 18)

Según Heidegger este concepto de cosa que nos capacita para responder a la pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte, trae consigo la diferenciación entre materia y forma

como el “esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte”. (Heidegger, 1935/1936: 18)

Veremos en qué medida el concepto de cosa o la búsqueda de ser-cosa en la obra de arte, acarrea el preguntarnos por un aspecto *trascendente* de ella misma. Es decir si la cosa en la obra, o lo que podemos identificar como su “ser cosa” o “coseidad”, conforme a la síntesis materia-forma de nuestra representación habitual, empieza a cuestionarse por la irrupción de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

¿Acaso Walter Benjamin intuyó algo que empezaba a gestarse en el arte de su época? ¿No significará esto que la *unicidad* y la *durabilidad* de la obra de arte, características aparentemente constitutivas del ser cosa de la obra de arte, es una representación que empieza -para nosotros- a derrumbarse? ¿No son los cimientos de la cosa, y no de la obra, lo que empieza a cuestionarse, tal que aquello que nos muestra el arte de nuestra época no es más que una reconstitución de nuestra representación habitual de materia y forma?

### **3.3. Similitudes y diferencias con Benjamin**

Siguiendo la línea argumentativa de Heidegger a la luz de los hallazgos teóricos de Walter Benjamin en torno al nuevo arte, arte que empieza su apogeo en plena época de entreguerras, nos referimos concretamente al cine y la fotografía, encontramos un pasaje esclarecedor del filósofo del ser en torno al acontecimiento de verdad presente en la obra de arte:

Las esculturas de Egina de la colección de Múnich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo. Por otra parte, incluso cuando intentamos impedir o evitar dichos traslados yendo, por ejemplo, a contemplar el templo de Paestum a su sitio y la catedral de Bamberg en medio de su plaza, el mundo de dichas obras se ha derrumbado.” (Heidegger, 1935/1936: 29)

Es esclarecedor este pasaje ya que nos invita a un primer acercamiento, en palabras de Heidegger, de lo que Walter Benjamin llamó “la demolición del aura”. Tal demolición no es

más que una figura patética del destino al cual parece estar sometido el arte antiguo en la época de la reproductibilidad técnica.

Habíamos anticipado que Benjamin retoma la definición de aura del teórico Ludwig Klages: “Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar...” (Benjamin, 1936: 47)

La decadencia del aura, según el filósofo berlinés, acontece como consecuencia de dos condiciones presentes en la Modernidad: el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. Esta necesidad de las masas de acercarse en su más próxima cercanía al objeto está condicionada por la reproducción del mismo. La *fugacidad y repetibilidad* de la producción artística en la época de la reproductibilidad técnica estará en franco antagonismo con la *unicidad y durabilidad* que representa la obra de arte tradicional. (Benjamin, 1936: 47, 48)

La Tercera Sinfonía Heroica de Beethoven, las Estancias de Rafael, las tragedias de Shakespeare, el Partenón de Atenas, por tomar ejemplos conocidos, son obras de arte *acabadas* en el sentido de su unicidad -son obras de *una sola pieza*, majestuosas, perfectamente construidas y modélicas- pero también en el sentido de su durabilidad -obras que por su importancia histórica para la cultura occidental son consideradas ejemplares, imperecederas, patrimoniales, eternas-.

Con la llegada de las nuevas técnicas de reproducción se producirá un enorme trastorno en el arte, este trastorno traerá como consecuencia que la tradición sea vista como cosa del pasado. Así mismo el concepto de autenticidad, que descansa en la idea de tradición, tambalea. (Benjamin, 1936: 43)

Precisamente porque la autenticidad no es un asunto reproducible, la invasión intensiva de ciertos procedimientos de reproducción técnica presentes en la época moderna desplazarán el interés por lo auténtico en las obras artísticas, es decir que la técnica moderna al ser capaz de “reproducir” una obra artística nos ofrece su acceso y posesión tantas veces como queramos. En el caso de la fotografía, por ejemplo, ya no es decisivo la posesión el objeto artístico sino su imagen reproducida infinitas veces. Lo mismo sucede con la música grabada, ya no es

necesario asistir a un concierto cuando podemos disfrutarlo desde la comodidad de nuestras casas.

Es por ello que al echar mano sobre lo reproducido, es decir sobre la obra reproducida fuera de su contexto o de su ubicación original, estamos sacando, en palabras de Heidegger, la obra de arte fuera de su mundo: “El mundo de dichas obras se ha derrumbado”. (Heidegger, 1935/1936: 29)

Ambos filósofos no parecen coincidir plenamente sobre este punto en particular. No obstante podemos identificar ciertos rasgos comunes: según Heidegger se trata de una cuestión temporal: el desplazamiento de la obra de arte de su lugar original y de su ámbito de tradición conduce al derrumbamiento de su mundo. Pero la obra no decae sino que conservamos de ella su valor singular en el ámbito de su cuidado y su conservación. La obra de arte es el único rastro que nos queda de ese mundo ya perdido (Heidegger, 1935/1936: 29)

Según Benjamin, en la época de la reproductibilidad técnica se producirá un trastorno que tendrá incalculables consecuencias en la manera en cómo vemos al arte. No se trata solamente de una cuestión temporal, como avizó Heidegger. La reproducción técnica remozará los ámbitos de autenticidad y tradición en la obra artística. En nuestra época, esto tendrá como resultado la liquidación del valor tradicional de herencia cultural, y el agente más poderoso de esta liquidación será el cine. (Benjamin, 1936: 45)

A la par de la reproducción técnica que inflige a la obra de arte su pérdida originalidad y autenticidad, según el filósofo berlinés hay dos aspectos concomitantes que inciden en esta pérdida del aura: la primera es la “extracción del objeto fuera de su cobertura” (Benjamin, 1936: 48), afirmación que coincide plenamente con la de Heidegger de “sacar a la obra fuera de su mundo”. (Heidegger, 1935/1936: 29)

Sin embargo, para el filósofo berlinés, esto no sucede por operación del tiempo o por causas ajenas a la obra de arte sino por la invasión intensiva de la reproducción técnica y científica.

El otro aspecto que incide en la pérdida del aura según el filósofo berlinés: “La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una

percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.” (Benjamin, 1936: 45)

Este sentido para lo “homogéneo” presente en la época actual, reconfigurará no solamente la percepción actual que tenemos sobre la obra sino la nueva función social a que esta se encuentra sometida. (Benjamin, 1936: 47)

En este último punto la visión de Benjamin parece adelantarse a la de Heidegger. Si bien el filósofo berlinés apunta ciertas consecuencias previstas para el *nuevo arte* o arte del porvenir, particularmente en lo tocante a la masificación de la cultura y al sentido para lo *homogéneo*, que digámoslo de una vez, Heidegger ignora no por un desacuerdo con esta nueva imagen del mundo al que ha llegado tarde, imagen desprovista de sus más altos logros artísticos y heroicos, sino por evitar ahondar en algo que ya intuía en sus últimos años y que expresa admirablemente con estas palabras: “Esta es una época en que el gran arte, junto con su esencia, han huido del hombre.” (Heidegger, 1935/1936: 57)

No obstante a diferencia del filósofo del ser quien cultivaba el *gran arte* en la medida en que aquello representaba un alimento y un incentivo para su espíritu y para su propia obra, obra que debía ganar un puesto en la gran tradición filosófica alemana de la que se sentía heredero, Walter Benjamin fue capaz de ver con su ojo crítico y disconforme la *decadencia* de ese gran arte, pero sin llevar su pesimismo más lejos que la de muchos de sus colegas contemporáneos. Otros autores, además de Heidegger, observarán este hecho con cierta amargura.

Esta diferencia de disposición y caracteres de ambos filósofos los llevó a reflexionar el tema del arte por caminos muy separados. Heidegger usó en su obra un lenguaje metafísico que hundió sus raíces en la comprensión que tenían los griegos sobre el ser. La hermenéutica y exégesis que hace este filósofo en la gran línea de la tradición filosófica alemana es notable porque retoma de los griegos y de Hegel *-Lecciones sobre estética-* algunos de los conceptos estéticos que tendrán su continuación en *Ser y Tiempo*.

Por otro lado y a pesar de que ambos filósofos compartían una época, un origen y una trayectoria burguesa y una sólida formación en la línea clásica y humanista, Walter Benjamin, hijo de un tratante de arte, formuló su obra a la luz de sus lecturas tempranas de Marx y Freud. El filósofo berlinés usó un lenguaje más científico y preciso que la del oscuro Heidegger, aunque no por ello menos complejo.

### **3.4. Ser y acontecimiento de la verdad**

El filósofo berlinés intuyó desde su juventud que debía huir de aquel lenguaje metafísico que nombra al ser y adoptar los conceptos del materialismo dialéctico, más próximos a la época que trató de describir magistralmente en sus obras. Es por ello que no es una empresa fácil tratar de insertar o hacer coincidir las categorías filosóficas de Benjamin a las de Heidegger para tratar de explicar la visión que ambos autores tenían sobre el arte, ya sea para afirmarse o refutarse entre sí. Sin embargo esta búsqueda puede llevarnos a encontrar felices coincidencias.

Tal es el caso de la descripción que hace Heidegger de la obra como “acontecimiento de la verdad”. Es conocida la descripción que hace el filósofo del ser del acontecimiento de verdad que opera en un famoso cuadro de Van Gogh: La botas campesinas:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora.” (Heidegger, 1935/1936: 23, 24)

Cuando Heidegger nombra: “este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora”, hace una afirmación sobre la verdad que acontece en la obra de arte como disputa entre el mundo y la tierra. El ser-obra de la obra consiste en la disputa de este

combate entre el mundo y la tierra: en la intimidad de esta dialéctica tiene lugar “el reposo de la obra que reposa en sí misma.” (Heidegger, 1935/1936: 33, 35)

Como acontecimiento de verdad la obra de arte se hace patente en el reposo, es decir en el único ámbito en donde la obra se abre a sí misma, en este *mostrarse* o apertura de su ser. Tal es el caso del templo griego:

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son (...) La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal.” (Heidegger, 1935/1936: 30)

Sobre este erigirse de la obra, es la tierra la que acoge y da refugio. Para Heidegger ser-obra significa levantar un mundo: la obra mantiene abierto el mundo reposando en la tierra. Sobre la tierra el hombre histórico, el Dasein, funda su morada que es su mundo, con los materiales que le proporciona la tierra. “Levantar un mundo y traer aquí la tierra” mediante el des-ocultamiento de la verdad del ser-obra de la obra, es decir de la obra de arte, es uno de los modos del acontecimiento de la verdad.” (Heidegger, 1935/1936: 29, 40)

Por otro lado en el capítulo intitulado *Valor de culto y valor de exhibición*, Walter Benjamin hace un repaso de la historia del arte como disputa entre dos polaridades que acontecen en la propia obra de arte. Esta disputa es la historia del desplazamiento de la obra entre un polo y otro. Estos dos polos son su valor de culto y su valor de exhibición. (Benjamin, 1936: 52)

En el valor de culto la producción artística está al servicio de la magia como un proceso ritual más propio de la época de las sociedades arcaicas o premodernas. Estas sociedades vieron en la magia y en la adoración que profesaban a su objeto sobrenatural

(ídolo, tótem o *don*) un objeto de culto. El valor ritual prácticamente exigía que el objeto sagrado se mantenga en lo oculto o sólo accesible a los sacerdotes o iniciados.

Con el paso del tiempo el objeto mágico deja atrás su función ritual, es desvelado y empieza a ser exhibido. Este cambio sorprendente posibilitó que la obra de arte, a través de la historia, se mueva intermitentemente a través de estos dos polos: el polo de culto y el polo de exhibición. (Benjamin, 1936: 53)

¿Es posible encontrar una correspondencia entre la afirmación de Benjamin sobre el valor ritual del arte primigenio y este desplazamiento paulatino que opera entre su ocultamiento y su exhibición frente a la afirmación de Heidegger sobre el desocultamiento de la obra como acontecimiento de verdad?

Este progresivo desentrañamiento de la obra –o revelación de su misterio- y su paulatina constitución como objeto de exhibición afirma el ámbito de lo sagrado como el don máspreciado de la obra artística desde los tiempos primigenios. En consonancia con lo dicho por Benjamin, la reflexión de Heidegger en torno a cómo opera la verdad del ente como un proceso de ocultamiento-desocultamiento confirma el origen de esta verdad. (Heidegger, 1935/1936, 46: 52)

Según Heidegger, “la belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento” (Heidegger, 1935/1936: 40), y esta verdad que se oculta y se encubre a si misma está en la base de la afirmación del mundo y la tierra como disputa que libra la obra de arte en su reposo.

Conjeturamos que el planteamiento de Benjamin sobre la manifestación de la obra de arte como la historia de su desenvolvimiento entre los polos de su valor ritual y de su valor de exhibición es la correspondencia en su modo de explicación histórica de este ocultamiento-desocultamiento de la obra de arte como acontecimiento de verdad.

Sin embargo, sería apresurado señalar como presume esta hipótesis que en el arte se estaría efectuando un proceso progresivo de desocultamiento de su verdad, en la medida en que según el filósofo berlinés la emancipación de los procesos artísticos estaría acercando a la obra cada vez más hacia su polo de exhibición en detrimento de su valor de culto. Este proceso

que surge en la época moderna y que se acentúa en la época de la reproductibilidad técnica debido a la invasión técnica estaría terminando por minar cualquier resto de valor ritual y de posibilidad de ocultamiento del ser en el arte.

Esta hipótesis se hace plausible a la luz de la denuncia que han hecho filósofos tan dispares como Rousseau o Nietzsche contra la razón intrusa o “depredadora”, es decir aquella excesiva intromisión de la ciencia y la razón por tratar de descubrir los “misterios” de la naturaleza en función de su dominio.

Consecuente al peso dado por el valor de exhibición, el arte de nuestra época, más concretamente el cine y la fotografía, muestra un conjunto de características que para el filósofo berlinés son esenciales a la hora de determinar su lugar en el conjunto de expresiones artísticas.

Una de estas características es la reproducción técnica de la obra de arte:

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí mismo un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas –la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico- retroactúan sobre el arte en su figura heredada.” (Benjamin, 1936: 40, 41)

Al inicio de este capítulo habíamos repasado la liquidación del aura como producto del “asalto” que las técnicas de reproducción infligen en la obra, particularmente en aquello que es su manifestación originaria: el valor autenticidad, y en aquello que la posibilita como producto de la creatividad e invención humanas en su devenir histórico: el valor de la tradición.

Correlativo a este “sometimiento” de la obra de arte tradicional, la reproducción técnica asume que aquello que aparece como único o singular es objeto de invasión y reproducción. Según Heidegger, un tempo griego, como cualquier otra manifestación del gran arte, “no es copia de ninguna imagen”. (Heidegger, 1935/1936: 29). Esta verdad es igualmente válida para los “creadores” como para los “cuidadores” de la obra.

El “creador” naturalmente es el artista: es el que erige la obra o la *trae delante*. El “cuidador” es el admirador, el público o el receptor de esta obra de arte. No obstante el filósofo del ser diferencia aquí claramente entre arte como producto artístico destinado a la exhibición pública y al deleite de los coleccionistas de aquel arte que es *verdad*, es decir que es *traído delante* por la creación del artista y por la comprensión que de la misma profesan sus “cuidadores”. A este conocimiento sensible o percepción comprensible sobre el arte de creadores y cuidadores llamó Heidegger “vivencia” (Heidegger, 1935/1936: 49, 57). El arte como tal no puede existir sin la colaboración de ambos actores.

El filósofo del ser parece convocar aquí una preocupación no del todo dicha o no del todo aclarada en su ensayo sobre el origen del arte pero que menciona en el epílogo retomando las palabras de Hegel: “Seguramente cabe esperar que el arte no dejará nunca de elevarse y de consumarse, pero su forma ha cesado de ser la exigencia suprema del espíritu”, “el arte es y permanece para nosotros como un pasado” (Heidegger, 1935/1936: 57). Como si el arte ya hubiera cumplido su propósito y su misión. Esta afirmación subyace en el papel que desempeña actualmente al arte: no es más que una sombra o recuerdo de lo que fue.

Más allá de que esto sea o no verdad para nuestro Dasein histórico, aparentemente Heidegger intenta decirnos que lo que llamamos “arte”, no es más que puro objeto ininteligible de contemplación, artefacto caprichoso o fetiche del mercado.

A una conclusión semejante llegó Benjamin, sin desconocer esa temida “caída en la barbarie” y el hundimiento en la catástrofe en que se sumió Europa en pocos años (Echeverría, 2003: 10). Para el filósofo berlinés, el arte de su época no estaba del todo liquidado y su emancipación como fruto de la revolución todavía era posible. La desesperación a la que sucumbió como fruto de la guerra y las circunstancias políticas adversas fueron los detonantes de aquella catástrofe que todavía no podía prever en 1936, año en que escribió su ensayo sobre la obra de arte.

Consecuente a su postura, Benjamin vaticinó al cine como la más prometedora expresión de arte de nuestra época. Esta afirmación salvaguarda así la continuidad del arte como promesa emancipadora o anticipación de un futuro mejor. Así el filósofo berlinés afirma que el arte todavía no tiene cumplida su sentencia de muerte, que su caducidad no es una mala

señal del espíritu o un sesgo de mentes atormentadas y ancladas en el pasado que todavía invocaban al idealismo romántico en plena época de la reproductibilidad técnica.

Es así como el cine se convierte no solamente en la empresa más audaz de nuestro tiempo, capaz de enseñarnos a movernos en las nuevas percepciones a las que estamos abocados en la nueva época. Para el filósofo berlinés el cine es la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada, y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno. (Benjamin, 1936: 62)

## **CAPÍTULO 4. MAX HORKHEIMER Y THEODOR ADORNO: LA ESCUELA DE FRANKFURT**

### **4.1. Disputa con Walter Benjamin**

Cuando Walter Benjamin publicó *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (*Revista del Instituto de Ciencias Sociales*, traducción de Pierre Klossowsky, París, 1936), a través a la ayuda del Instituto de Investigación Social regentado por Max Horkheimer y Theodor Adorno, aquel trabajo fue la culminación de una ardua reflexión en la que había trabajado su autor desde 1934. A pesar de ello el ensayo se publicó con recortes y correcciones sobre el borrador definitivo, producto de la censura ejercida por Adorno y Horkheimer desde Nueva York (Echeverría, 2003: 23)

Esta sorprendente injerencia de los autores de la Teoría Crítica fue el detonante de fuertes discusiones entre Benjamin y Adorno, quien junto con Horkheimer había visto con preocupación y cierta ironía las opiniones de Benjamin respecto al destino del arte contemporáneo. Las tensas relaciones entre el filósofo berlinés y sus pares de la Escuela de Frankfurt se ven reflejadas en su correspondencia:

...me parece cuestionable -le escribe Adorno a Benjamin luego de leer su artículo- que ahora transfiera usted sin más a la "obra de arte autónoma" el concepto de aura mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria. No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico de la obra de arte burguesa... sin embargo, me parece que el centro mismo de la obra de arte autónoma no cae del lado mítico, sino que es en sí dialéctico: entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad." (Adorno a Benjamin, Correspondencia: 18.3.36)

El "cabo suelto" en la interpretación benjaminiana de la obra de arte se refleja, según Theodor Adorno, en la explicación que hace el filósofo berlinés de la conquista de la autonomía del objeto artístico respecto a sus relaciones de tradición originarias cuando la obra se despoja, efectivamente, de su valor ritual.

En el capítulo V. *Ritual y política*, Benjamin expone la pervivencia de la obra de arte como una continuación o derivación de aquel modo ritual de culto a lo sagrado o sobrenatural.

El culto profano que profesamos a la belleza no es más que una actualización de ese culto ritual primitivo. Consecuentemente el sucedáneo del valor ritual para nosotros vendría a ser la experiencia profana de la belleza, que es la experiencia estética propiamente dicha:

El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso (...) el valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza.” (Benjamin, 1936: 49, 50)

La crítica de Adorno a Benjamin hace hincapié en el valor que este otorga a la libertad: el arte no se hace menos dependiente cuando el valor ritual de la tradición desaparece o se desvanece de su mundo. En consonancia con la idea de un “desarrollo autónomo del arte”, según el teórico de la Escuela de Frankfurt, el nacimiento de la burguesía como clase implicaba una ruptura libertaria contra el estado absolutista, la economía feudal y la iglesia (Gerzovich, 2008)

Según los teóricos de la Escuela de Frankfurt durante el capitalismo naciente, la burguesía actúa como una clase revolucionaria que busca liberarse de aquellas sujeciones sociales, y en este proceso de “liberación” se produce a la vez una ruptura en la esfera artística, reflejo de aquella lucha burguesa que busca su autonomía y su independencia. Consecuentemente el arte renacentista reflejará aquella ruptura respecto a su anterior función social: “entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad.” (Adorno a Benjamin, Correspondencia, 1936-03-18)

La conquista de una autonomía del arte no mediada dialécticamente, es decir en términos de la relación causal entre estructura y superestructura, fue un punto sumamente cuestionado por Adorno quien acusó a Benjamin de una actitud poco seria respecto a su interpretación singular del materialismo dialéctico (Gerzovich, 2008). En este sentido es reveladora una observación que hace Gershom Scholem recordando a su amigo Benjamin en 1964, a veinticinco años de su muerte:

Ahora bien, podría agregarse que en los últimos cuarenta años se han producido tantas discusiones interminables acerca de qué se entiende por materialismo dialéctico o método marxista, y se han dado al mismo tiempo interpretaciones tan dispares unas de otras, que hoy

en día se puede abarcar todo bajo tales conceptos... Toda la originalidad del materialismo de Benjamin surge más bien del hecho de que su verdadero método de pensamiento no se ajusta en absoluto a su pretendido método materialista. Sus ideas siguen siendo en lo fundamental las de un metafísico que, si bien ha desarrollado una dialéctica de la observación, se encuentra muy lejos de la dialéctica materialista. Sus consideraciones son las propias de un teólogo que se ha pasado a lo profano. Sin embargo, éstas ya nunca aparecen intactas. Benjamin las traduce al idioma del materialismo histórico (Scholem, 1964: 32,33)

La “sospecha teórica” contra Benjamin al momento de publicar su trabajo se refuerza cuando Max Horkheimer decide suprimir a último momento el prólogo sin dar explicaciones a su autor. Esto demuestra el malestar y la intolerancia que los teóricos de Frankfurt demostraban a quienes no compartían su pensamiento o sus métodos.

Una de las “incómodas” afirmaciones del texto de Benjamin tiene que ver con el pronóstico de Marx sobre el capitalismo: “Se derivaba que del mismo se podía esperar no sólo una explotación cada vez más aguda de los proletarios sino también, finalmente, la preparación de las condiciones que hacen posible su propia abolición” (Benjamin, 1936: 37)

Para el filósofo berlinés esta afirmación supone un “revolucionamiento” de la superestructura que avanzará más tarde que temprano y que terminará por transformar las condiciones de producción capitalista. Esta interpretación audaz de las categorías materialistas parece atacar en sus mismas bases la correspondencia entre estructura y superestructura. En el ensayo esto se refleja en el momento en que la obra de arte pasa de ser un objeto sobrenatural y atávico de culto a la realización de una experiencia abierta y profana, merced a su desapego como imagen sagrada y por razones heterónomas y contingentes a ella misma. Este punto debió incomodar a los teóricos de la Escuela de Frankfurt:

Mi intención no es poner a salvo la autonomía de la obra de arte como una suerte de reserva, y creo con usted que el momento aurático de la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo a causa de la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino fundamentalmente a causa del cumplimiento de su propia ley formal "autónoma". (Adorno a Benjamin, Correspondencia, 1936-03-18)

La obstinación teórica – y ortodoxa- de Adorno y Horkheimer y la crítica que interpusieron a la *Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, hasta el punto de aprobar su publicación con exigencias de corrección y recortes, tuvo su continuación dos años después (1938) cuando Benjamin envió a Horkheimer el manuscrito para su publicación de *El*

*Paris del Segundo Imperio en Baudelaire* (continuación del libro de *Pasajes*) que el autor finalmente no vio publicado en vida (Gerzovich, 2008).

A pesar de defender sus ideas hasta el último momento, la actitud de Benjamin respecto a estas discrepancias y desavenencias fue más bien de resignación. Poco pudo hacer el filósofo berlinés por contradecir las decisiones de los teóricos de la Escuela de Frankfurt mientras ellos le procuraban el estipendio necesario para sobrevivir en las duras condiciones de su exilio parisino en los años treinta.

## **4.2. Antecedentes**

El génesis de las ideas germinales en torno a la industria cultural se puede rastrear hacia los años treinta, por lo que al igual que en el caso del ensayo de Heidegger, la *Dialéctica de la Ilustración* fue una obra cercana o contemporánea a *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin. La *Dialéctica de la Ilustración*, obra definitiva en la ingente producción teórica del Instituto de Investigación Social, había circulado clandestinamente desde 1944 antes de su publicación oficial en 1947 (Yakushi, 2012: 136).

Max Horkheimer, quien regentó el Instituto de Investigación Social durante muchos años, antes y después de su exilio a Nueva York, había proporcionado los conceptos clave de la obra. Tales conceptos darían paso a lo que posteriormente conocemos como Teoría Crítica, uno de los corpus teóricos más influyentes del siglo XX. La crítica de la razón instrumental, presente en la base de la Teoría Crítica, así como los conceptos de “ideología” y “cultura”, son comunes denominadores a lo largo de su obra.

Con el aporte decisivo de Theodor Adorno se profundizan las tesis de Horkheimer respecto a la crítica de la cultura mediante la experiencia estética. Ambos autores intentaron conciliar a Kant, Hegel, Marx, Nietzsche y Freud en su propuesta filosófica, y mediante una crítica teórica que aúna la interdisciplinariedad con la filosofía, entender el dominio de la racionalidad instrumental como aporía de la Ilustración Moderna. La ideología, el totalitarismo y la irracionalidad presentes en aquella época –regímenes nazi y estalinista- son analizados finalmente como consecuencias nefastas del mito de la Ilustración y la Ilustración como proyecto truncado desde sus inicios (Yakushi, 2012, 137-139)

La colaboración -no exenta de tensiones, pero colaboración al final- de Walter Benjamin con el Instituto de Investigación Social había sido abrupta y trágicamente interrumpida durante el curso de la guerra cuando el filósofo berlinés decide quitarse la vida en Portbou, un pueblo en las inmediaciones de los pirineos catalanes.

La situación de aguda crisis personal del Benjamin, “la disposición a interiorizar la situación límite en la que se había encerrado la historia moderna era, en su persona, mucho más marcada que en ningún otro intelectual de izquierda en la Alemania de los años treinta.” (Echeverría, 2003: 10, 11), lo llevó finalmente a tomar esta decisión consecuente a sus ideas. Benjamin tenía como objetivo cruzar España hasta Lisboa y embarcarse en aquel puerto hasta llegar a Nueva York donde le esperaba Theodor Adorno. Finalmente esto no ocurrió, su vida y su obra se interrumpían:

Perseguido primero por “judío” y después por “bolchevique”, privado de todo recurso privado o público para defenderse en “tiempos de penuria”, había sido convertido de la noche a la mañana en un paria, en un proletario cuya capacidad de trabajo ya no era aceptada por la sociedad ni siquiera con el valor apenas probable de una fuerza de reserva. (Echeverría, 2003: 10)

Es indudable que el tándem Walter Benjamin-Instituto de Investigación Social (Escuela de Frankfurt), una vez instalados todos sus miembros en Nueva York, hubiera sido colaboración fructífera y enriquecedora. Esto a pesar de que, como habíamos dicho al inicio del capítulo, Max Horkheimer y Theodor Adorno no veían con buenos ojos la singular concepción materialista de Benjamin, quien algunos años después había señalado cierta pervivencia de un “materialismo vulgar” en sus *Tesis sobre la historia*:

Tesis IV. La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales. Estas últimas, sin embargo, están presentes en la lucha de clases de una manera diferente de la que tienen en la representación que hay de ellas como un botín que cae en manos del vencedor. Están vivas en esta lucha en forma de confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad, y su eficacia se remonta en la lejanía del tiempo. Van a poner en cuestión, siempre de nuevo, todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores. Como las flores vuelve su corola hacia el sol, así también todo lo que ha sido, en virtud de un heliotropismo de stirpe secreta, tiende a dirigirse hacia ese sol que está por salir en el cielo de la historia. Con ésta, la más inaparente de todas las transformaciones, debe saber entenderse el materialista histórico. (Benjamin, 1942: 38)

Esta afirmación de Benjamin es consecuente con una “estéril” discusión que no terminaba, durante aquellos años, de resolverse en el seno de la socialdemocracia europea: “un socialismo que marcará en definitiva la pauta de lo que habrá de ser la cultura política revolucionaria a lo largo del siglo XX.” (Echeverría, 2008: 15)

En la crítica que hace Walter Benjamin del socialismo “realmente existente”, podemos encontrar otra tesis consecuente a la necesidad de reafirmar un “materialismo dialéctico” frente al discurso agotado de aquel “materialismo vulgar” y del historicismo:

[Apéndice.] A. El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre distintos momentos de la historia. Pero ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parte de esta comprobación no permite ya que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Aprehende la constelación en la que ha entrado su propia época con una muy determinada época anterior. Funda de esta manera un concepto del presente como ese “tiempo de ahora” en el que están incrustadas astillas del tiempo mesiánico. (Benjamin, 1942:38)

Este presente o “tiempo de ahora”, como cumplimiento de aquel mesianismo de corte judío-nómada, debe acompañar al tiempo utópico propio de los pueblos originarios y sedentarios de Europa. La esperanza puesta en el arte como un momento estelar de aquella promesa para una humanidad redimida, según Benjamin, todavía estaría por cumplirse.

Según los teóricos de la Escuela de Frankfurt, la promesa de una salvación del arte merced a una “voluntad revolucionaria” no sería posible en las condiciones en las que el mundo se sumió después de la guerra: una previsible re-instauración de la industria cultural a escala mundial acabaría por convertirse en la imagen más distorsionada y grotesca reservada al arte de nuestra época. Como en el ámbito artístico, en la esfera política parece cumplirse un destino similar: el comunismo soviético-estalinista, el “socialismo realmente existente”, es la imagen más distorsionada y grotesca de aquel socialismo “utópico” y “mesiánico” que todavía era posible construir para Europa.

Efectivamente, tal como indica Bolívar Echeverría en su introducción a la obra, de todas las lecturas críticas que ha recibido el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin, tal vez la más aguda y desconsoladora sea la que se encuentra en la base del capítulo intitulado “La

industria cultural” en el famoso libro de Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*.

La “revolución”, que debía completar de alguna manera el ensayo de Benjamin (Scholem, 1964: 35), y con él, el cumplimiento de aquella promesa emancipatoria del arte, no sólo no llegó sino que en su lugar vinieron la “contrarrevolución” y la “barbarie”. Este hecho que se instala en el nacimiento de un nuevo orden geopolítico mundial y en la instauración de un nuevo orbe cultural tras la derrota nazi, reafirma la perpetuación de las relaciones de producción y el dominio del capital a escala hegemónica mundial.

El nuevo orden mundial de la segunda posguerra perpetuará la influencia del capital hegemónico y tendrá como su contraparte el comunismo soviético (Guerra Fría). Este será el suelo propicio para el surgimiento de una nueva “élite” artística cuya conformidad con el “orden de cosas” impuesto por el capital hegemónico será de total conformidad y subyugación.

Horkheimer y Adorno examinan en el primer capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* las condiciones por las cuales la Industria Cultural es una prolongación instrumental de aquel capital hegemónico de corte “autoritario”, cuya injerencia y dominio sobre la sociedad se traduce en lo que conocemos como “industria del espectáculo de masas”.

Benjamin había entrevisto que la producción técnica de la obra de arte es un factor que acelera el desgaste y la decadencia del arte aurático; pero este hecho podría fundar un nuevo tipo de arte que ya se esboza en la actividad artística de las vanguardias (Echeverría, 2003: 17). El filósofo berlinés plantea lo que podría ser la consecución más prometedora en medio de esta metamorfosis radical que vive el arte en su época: “Entre la nueva técnica de la producción artística y la demanda propia de un arte emancipado –postaurático, abiertamente profano- hay, para Benjamin, una afinidad profunda que las incita a buscarse entre sí y a promover mutuamente el perfeccionamiento de la otra” (Echeverría, 2003: 18)

El cine se convierte así, según Benjamin, en la forma de arte más prometedora de su época, merced precisamente a que en el arte cinematográfico se conjugan admirablemente

estas dos condiciones por las cuales las nuevas técnicas de reproducción artística se adecúan a la demanda de las nuevas masas de un arte emancipado, libre y abierto.

Objetivamente el cine ya era una realidad muchos años antes de que Benjamin escribiera este ensayo, no obstante el filósofo berlinés detecta en las grandes producciones de su época la distorsión y la corrupción de las formas en que estaba anclada la industria cinematográfica, particularmente el cine hollywoodense. Según el filósofo berlinés, el cine como promesa revolucionaria debía alejarse de toda influencia permisiva y corruptora de la industria cinematográfica ya establecida y convertirse en: “...un adelanto experimental de lo que puede ser la nueva obra de arte, aunque también como ejemplo de las aberraciones en las que ésta puede caer si sólo emplea los nuevos procedimientos técnicos para insistir en la producción de obras de arte auráticas, traicionando la afinidad que ellos tienen con la esencia profana del arte. (Echeverría: 2003, 19)

### **4.3. La industria cultural**

En la base del capítulo titulado “La industria cultural”, Horkheimer y Adorno hacen un diagnóstico nada halagador y totalmente desprovisto de esperanzas para el arte de su época: ahí donde Benjamin afincaba una esperanza utópica y realizable para el cine, si este “regresaba” sobre sus pasos y volcaba sus exigencias técnico-reproductivas a un *pathos* emancipador y revolucionario, para Horkheimer y Adorno, esto no representaba más que vanas ilusiones.

El cine representaba para los teóricos de la Escuela de Frankfurt, como cualquier otro producto de la industria cultural (televisión, radio, revistas), un negocio: un sistema de la cultura cuyo rasgo es la “ semejanza”. A este rasgo de semejanza podemos añadir una sentencia no menos inquietante:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (Horkheimer y Adorno, 1947: 166)

Para Benjamin, la capacidad técnica de la reproducción artística ha llegado a un momento tal en que la nueva obra de arte –cine- no sólo sea capaz de reproducirse merced a esta capacidad técnica subsumida en ella, sino que esta capacidad asume que la obra pueda recrearse en una especie de “proyección rizomática” de nuevas formas perceptivas y nuevos significados que otorguen a la obra de un poder notable de persuasión al nuevo tipo de sensibilidad presente en las masas revolucionarias.

Según Horkheimer y Adorno, un tipo de “exhibición” creativa y abierta que daría lugar a la aparición de nuevas formas y significados sería imposible por el sólo hecho de que la industria cultural no fomenta la creatividad y la originalidad sino su contraparte tecnoreproductiva en clave *fábrica de sueños*, reflejo del trabajo alienado del que se alimenta:

Pero lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Ésta consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa no es algo ajeno al sistema. Con razón el interés de innumerables consumidores se aferra a la técnica, no a los contenidos estereotipadamente repetidos, vaciados de significado y ya prácticamente abandonados. (Horkheimer y Adorno, 1947, 180-181)

En la base de este razonamiento se puede inferir que la industria cultural tiende a crecer, a centralizarse y a generar un monopolio. Esto traerá consigo la producción masiva de “bienes culturales” estandarizados y dirigidos a los consumidores cuya identidad ahora es la “masa consumidora”.

No obstante para Horkheimer y Adorno, esta reproducción masiva y estandarizada de bienes y consumo -en consonancia con sus términos  *semejanza y repetición*- producidos bajo la égida omniabarcante de la industria cultural, usa la racionalidad técnica de la que se sirve no como un medio neutro o inocente sino como un fin mismo: “La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma” (Horkheimer y Adorno, 1947: 166)

Según Benjamin, la racionalidad técnica debía usarse como un medio, no como un fin. En vista de los avances de la técnica moderna, el modo de producción capitalista podría tener, según el autor berlinés, los días contados, en virtud de aquel “revolucionamiento” o avance de

la superestructura sobre la estructura. (Benjamin, 1936: 37). Ya vimos al inicio de este capítulo cuán inoperante pudo resultar esta afirmación para los teóricos de Frankfurt, hasta el punto de que Horkheimer suprimió el prólogo del ensayo de Benjamin donde se encontraban estas palabras.

Para Horkheimer y Adorno, esta presunción “cómplice” o “culpabilidad” de la racionalidad instrumental que hace de los avances técnicos sus instrumentos de dominio, se reafirma en el control y uniformización de los consumidores, a quienes va dirigido este mensaje de su propia apología. Las tendencias de “uniformización” u “homogeneización” ya habían sido puestas en entredicho por el propio Benjamin, en el capítulo quinto de su obra, *La destrucción del aura*, cuando habla de el:

...sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. Así es como se manifiesta en el campo de lo visible aquello que en el campo de la teoría se presenta como un incremento en la importancia de la estadística. (Benjamin, 1936: 48)

Al parecer el filósofo berlinés ya intuía el peligro existente en la amenaza de la reproducción mecánica. Lo que no pudo prever es que aquel poder estadístico presente en la producción repetitiva de bienes y servicios como productos del trabajo mecanizado al que ha tendido finalmente el modo de producción capitalista (así como en la reproducción de los aparatos ideológicos del Estado) pueda efectuarse también en el trabajo administrado – mercado- que se requiere para difundir y perpetuar tales bienes y servicios.

Ante la promesa de un arte emancipador, producto de la revolución que pregona Benjamin, de aquel arte post-aurático y abiertamente profano, apropiado por aquella masa proletaria libre, rebelde y participativa, y “consciente de clase”, que hace de su demanda artística y su necesidad de experimentación en las nuevas formas, una concreción de aquella conciencia que se realiza plenamente en todas las dimensiones de la vida, la Industria Cultural se presenta ante nuestros ojos como el desolador panorama de imposibilidades que Adorno y Horkheimer describen para el arte y para el cultivo de las formas en general a partir de la segunda posguerra. Como indica Bolívar Echeverría:

En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos – Horkheimer y Adorno- encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un “Estado

autoritario”, manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión. La realidad de la “industria cultural” examinada en ese capítulo es el “mal futuro” que Benjamin detectó ya como amenaza en este ensayo suyo y que vino a ponerse en lugar del futuro revolucionario a la luz de cuya posibilidad examinaba él su propio presente. (Echeverría, 2003: 25)

#### **4.4. Imposibilidad del arte y crítica**

Horkheimer y Adorno criticarán la adopción del filósofo berlinés de una actitud optimista hacia el potencial revolucionario del arte popular y la innovación tecnológica, cuando precisamente la crítica despiadada de los teóricos de Frankfurt encontraría en aquellos aspectos “apropiativos” del arte revolucionario, no elementos subversivos o creativos sino todo lo contrario: su total conformidad al gran capital y a la industria cultural.

Uno de los aspectos clave que obstaculiza un posible acercamiento entre opiniones tan dispares y contrastadas, tiene que ver con la nueva “percepción” o “sensibilidad” que es posible detectar en el “público revolucionario” y la “masa sumida y enajenada”.

Ya habíamos visto cómo Benjamin asume un nuevo tipo de “percepción”, acorde a los avances de las condiciones de producción capitalista, de la masa proletarizada que ya estaría en capacidad de apropiarse de aquellos medios de producción para sus fines.

Para el filósofo berlinés, en su época están dadas las condiciones para esta apropiación así como también sería posible identificar un nuevo tipo de sensibilidad y percepción en las masas revolucionarias merced a su organización colectiva y como respuesta frente a la imposición de las condiciones de trabajo. Este hecho tendría una marcada influencia en la interpretación que hace Benjamin de cómo sería apercibido y consumido el nuevo arte, es decir, en su “recepción”.

La recepción “táctil” y “visual” y la “distracción”, como elementos a tener en cuenta en el ejercicio de los usos democráticos del arte por parte de las nuevas masas, serán elementos característicos de la “nueva sensibilidad” proletaria. Esta nueva sensibilidad

permanecerá voluntariamente distanciada de todo indicio contemplativo y de recogimiento, característico del arte antiguo y burgués, que espera la epifanía de la revelación.

El cine es, como atestigua Benjamin, la representación artística más fiel y acabada de esta nueva sensibilidad “desatenta” y “distráida”, fiel a la época en que se gesta un arte de tipo abierto, democrático y participativo. El cine, según el filósofo berlinés, debe ser apropiado y usado por las masas revolucionarias como demostración de un comportamiento revolucionario ejemplar.

Según Horkheimer y Adorno, el carácter ilusorio y pernicioso de la industria cultural con su amplia y uniforme oferta de productos “iguales” y estandarizados, atestigua la imposibilidad de encontrar una promesa emancipadora, incluyente y participativa en aquel “negocio del espectáculo” cuyo complemento ideológico es promover y legitimar la dominación y el control instrumental. La degradación del arte a mero “producto cultural” no propicia la aparición de artistas, creadores o público entendido sino de meros productores y consumidores, ideológicamente conformados (Horkheimer y Adorno, 1947: 148)

El fin esencial de los detentores del capital y los dueños de los monopolios culturales (cine, radio, televisión) es expandir y mantener su dominación consecuente a su voraz codicia. Para los teóricos de la Escuela de Frankfurt aquella recepción táctil y distraída, que en realidad es una disposición desarticulada y anárquica de la organización social, se desarrolla, efectivamente, como una forma de control social, es decir como una búsqueda de la oferta de bienes culturales en forma de “nichos de mercado”, “zonas de investigación” o “caza de talentos” (Echeverría, 2003: 29)

Es por ello que en este proceso de dominación cultural, tal como sucede en el mercado y en la producción de bienes y servicios, se busca a toda costa la uniformización, la pasividad y el sometimiento de los consumidores. El individuo al devenir un consumidor pasivo se aísla y pierde su potencial racional y crítico.

Las masas proletarias de Benjamin, aquellas masas activas, lúcidas y conscientes, degeneran, según Horkheimer y Adorno, en masas apáticas, sometidas y reaccionarias ante cualquier posibilidad de que se les niegue su distracción, aquella distracción “que puede

disfrutar en su tiempo de ocio o en su tiempo libre y que este tiempo sea el nexo a la siguiente jornada de trabajo” (Horkheimer y Adorno, 1947: 181)

Esta visión escéptica y pesimista de los teóricos de la Escuela de Frankfurt guarda relación con una noción extrema de masas insolidarias, no inculcadas ni aleccionadas a la manera de Benjamin, sino de individuos egoístas y pusilánimes que buscan emular la apariencia de éxito y belleza de las estrellas de cine a costa de su trabajo y de su conformidad con una realidad reificada:

La idea de “agotar” las posibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo estético de las masas, forma parte del mismo sistema económico que rechaza la utilización de esas capacidades cuando se trata de eliminar el hambre. (Horkheimer y Adorno, 1947: 184)

## Conclusiones

Nos hemos detenido en formular el concepto de obra artística en un momento histórico en el cual la acción de los avances tecnológicos y el desencadenamiento de factores de diversa índole, internos y externos a la obra de arte, constituyen para nuestra época, parafraseando a Walter Benjamin, “su hora decisiva”.

El formular este punto de vista nos ha conducido a buscar las condiciones del surgimiento de la obra de arte desde sus orígenes, es decir como producto o artefacto histórico surgido de una tradición artística concreta, de cuyos creadores y cultivadores originales no tenemos sino noticias vagas o indicios especulares, pero también de la obra de arte como portadora del esfuerzo humano creador, como fruto de sus esperanzas y apetencias, pero también de sus alegrías y tragedias.

Walter Benjamin inculca en nosotros la idea de la obra de arte como la concreción única de un objeto pleno de significados y rico en su expresión, objeto sobre el cual debemos aprender a descifrar los rasgos materiales e históricos subyacentes a su producción; pero también como momento de un encuentro dialéctico que se traduce en una objetivación de la historia pretérita y actual: de un rasgo de la historia que *se objetiva ante nuestros ojos*. Toda obra de arte tiene algo que decirnos, como una constelación, acerca de nuestro tiempo actual.

Encontramos en Martin Heidegger aquel pensador sensible que desarrolla, valiéndose de un lenguaje metafísico, pleno de sugerencias y conceptos, el significado de la experiencia estética: en definitiva, el despliegue de la obra de arte como hábito creador de la experiencia estética.

El filósofo del ser, más que detenerse en cuestiones histórico-materiales y heterónomas para explicar el proceso del surgimiento de la obra, describe en su discurso metafísico el momento apoteósico del acontecimiento de verdad en la obra de arte.

Por otro lado están Max Horkheimer y Theodor Adorno, quienes desestiman cualquier experiencia *real* de revelación estética para nuestro tiempo, por estar este tipo de experiencia imposibilitada, truncada, e incluso traicionada. La imposibilidad de la experiencia estética en

general se ve colmada y denunciada por lo que ellos llamaron en proyecto fracasado de la Modernidad.

Con la Industria Cultural, todo intento de buscar una experiencia estética verdadera y auténtica, no contingente y sustraída completamente de un mensaje externo e impostor, vaciado de significado, se vuelve una tarea inútil.

Creemos que Walter Benjamin fue el único autor que, valiéndose de su propia búsqueda, intentó conciliar estas dos posturas. Su lucha consistió en plantearse interrogantes hasta el agotamiento, escavar en suelo fértil y no hollado y abrir nuevos caminos a la filosofía; en definitiva: en ver más allá que sus contemporáneos.

A través de una descripción magistral de la dinámica interna y externa que opera en el desarrollo de la obra y en el recorrido histórico del arte, Benjamin demuestra que la experiencia estética es el detonante a nivel de nuestra percepción de un flujo temporal de significados, no ya únicamente como acontecimiento de verdad o despliegue autónomo de la obra –que puede ser aurática o no-, sino como momento decisivo de una concreción histórica.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin inaugura una planteamiento que a la postre será decisivo en la teoría estética posterior y que será decisivo en nuestra comprensión del arte actual, debido principalmente al cumplimiento de algunas de sus tesis: para Benjamin el apareamiento del cine y la fotografía no es más que el resultado de los procesos técnicos y artísticos que ya venían desarrollándose conjuntamente desde finales del siglo XIX (época de la reproductibilidad técnica).

Este desarrollo histórico inexorable produjo un cambio radical que a la postre tendrá efectos decisivos en la creación y en la participación que tendrá nuestro sujeto histórico dentro del fenómeno artístico.

La actitud de Benjamin no es de desconsuelo o pesimismo, como en el caso de Adorno y Horkheimer. Para el filósofo berlinés es posible crear y participar activamente en los nuevos registros de expresión, o como afirma, en la metamorfosis que debe cumplirse para que en el arte se produzca un cambio para mejor, acorde a los nuevos tiempos: un arte más libre, participativo y democrático. Pero para que ello se consiga, deben cumplirse las condiciones de

un arte *revolucionario*, es decir, de un arte que debe ser apropiado exclusivamente para estos fines.

La experiencia estética es posible en la medida en que el nuevo sujeto emancipado vea en el objeto artístico el reflejo de su propia voluntad, de una obra de arte cuya base técnica irreprochable invite a participar en ella no a la manera solemne y esotérica del culto, sino a la manera de una experiencia abierta y profana que dé lugar a la apertura de una improvisación metonímica, es decir que no sea el reflejo fetichista de su creador sino que sea capaz de propiciar una experiencia a la vez actualizable y convocante.

Que en la obra se manifieste una percepción sensible no fijada o cosificada sino que invite a un aprendizaje intercambiable y mutuo entre “creador”, “participante” y mundo; y sobre todo que el arte, ya liberado de todo control y sujeción externos, nos aleccione en la vida y nos enseñe a movernos libremente en un mundo cada vez más apropiado por el hombre, de un mundo cada vez más dominado por un “sistema de aparatos” (tecnología) como es el caso ejemplar del cine: expresión artística capaz de incrementar nuestro horizonte de mundo espacial y temporal.

En definitiva, que la experiencia estética nos lleve a aventurarnos a un horizonte pleno de percepciones sensoriales y nos invite a desatar nuestras capacidades creativas.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Editorial Trotta, 1998
- Bauman, Sygmunt (2010), *Modernidad Líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010
- Benjamin, Walter (1931), *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011
- Benjamin, Walter (1936), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003
- Benjamin, Walter (1939), “Paris, capital del siglo XIX” en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972
- Benjamin, Walter (1942), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Editorial Ítaca-UACM, 2008
- Cortés, Helena y Leyte, Arturo (2001), “Estudio introductorio y notas” en Heidegger, Martin: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- Eagleton, Terry: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998
- Echeverría, Bolívar (2003), “Introducción. Arte y Utopía” en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003
- Echeverría, Bolívar (2008), “Introducción. Benjamin, la condición judía y la política” en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Editorial Ítaca-UACM, 2008
- Hegel, G. W. F., (1826), *Lecciones de estética*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1977
- Heidegger, Martin (1935/1936), “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1947), *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta. Segunda edición, 1998
- Marcuse, Herbert (1955), *Eros y Civilización*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Tercera edición, 1969
- Maura, Ajejandro, *Las teorías críticas de Walter Benjamin: temas contemporáneos*, Barcelona, Bellatierra, 2013

- Muñoz Gutierrez, Carlos (coord.), *El pensador vagabundo: estudios sobre Walter Benjamin*, Madrid, Eutelequia, 2011
- Scholem, Gershom (1964), “Walter Benjamin” en *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Minima Trotta, 2004
- Scholem, Gershom (1975), *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, DeBolsillo, Argentina, 2008
- Uslenghi, Alejandra (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010
- Zamora, José Antonio: *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid, Editorial Trotta, 2004

*En internet:*

- Gerzovich, Diego (2008): *Discusiones metodológicas en la Escuela de Frankfurt*.  
<http://www.cyta.com.ar/ta0701/v7n1a4.htm>
- Yakushi, Jorge (2012): *Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: Dialéctica de la Iluminación. El dominio instrumental como causa de aporía*.  
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/5029/5022>
- Sánchez Sanz, José y Piedras Monroy, Pedro (2011): *A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las “Tesis de filosofía de la historia”*.  
[http://guindo.pntic.mec.es/~ssag0007/hemerotecal\\_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf](http://guindo.pntic.mec.es/~ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf)
- Schwartz, Stephen (2009): *La misteriosa muerte de Walter Benjamin*.  
<http://www.unilibrebaq.edu.co/unilibrebaq/revistas2/index.php/advocatus/article/view/37>



