

La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica

Este documento es un resumen de autoría propia que recoge algunas de las ideas expuestas por Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Edición consultada: BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (trad. cast. Andrés E. Weikert). Colonia del Mar: Itaca, 2003.

Investigación financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España para la Formación del Profesorado Universitario.

Maria MORENO CANO

maria.moreno@ub.edu

Departament d'Història de l'Art

Teoria de l'Art

Grau en Història de l'Art

Universitat de Barcelona

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (trad. cast. Andrés E. Weikert). Colonia del Mar: Itaca, 2003 (1936).

I Prólogo

Ha hecho falta más de medio siglo para que en todos los ámbitos culturales fuera vigente la transformación de las condiciones de producción. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin hablará de las tendencias del desarrollo artístico bajo las condiciones de producción.

II Reproductibilidad técnica

La obra de arte ha sido siempre reproducible en tanto que podía ser rehecha o imitada. En cuanto a la reproducción técnica de la obra de arte, es algo nuevo que a lo largo de la historia se ha ido imponiendo poco a poco pero cada vez con más intensidad. Ejemplos: grabado en madera, grabado en cobre y aguafuerte o litografía: estas creaciones se renovaban día a día y podían ser llevadas al mercado en escala masiva.

Pero esto sería superado por la fotografía, que permitió liberar a la mano en el quehacer de la (re)producción para trasladar el trabajo de reproducción de imágenes al ojo, con lo que el proceso se aceleró. De hecho, Benjamin comenta que en la fotografía ya se encontraba virtualmente el cine sonoro.

III Autenticidad

La autenticidad del original se constituye a partir del aquí y del ahora de la obra de arte, es decir, su existencia en el lugar donde se encuentra y a lo largo de su permanencia, elementos que quedan fuera de las reproducciones. De hecho, según Benjamin, el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica (la autenticidad no es reproducible).

Pero si bien es cierto que la presencia de ciertos procedimientos técnicos de reproducción se usó para jerarquizar y diferenciar la autenticidad (por ejemplo, en relación a las diferentes impresiones de un grabado en madera) y que la reproducción manual no puede equipararse en cuanto a autoridad frente a lo auténtico, no sucede lo mismo con la reproducción técnica. En primer lugar, porque esta última es más independiente del original que la reproducción manual y, en segundo lugar, porque la reproducción técnica permite ubicar cualquier réplica del original en lugares que le serían inalcanzables, permitiendo así acercarse al espectador (podemos, por ejemplo, ver una película en el cine, en casa o incluso en el móvil).

La autenticidad de la cosa es aquella quintaesencia que puede ser transmitida como tradición tanto en su materialidad como en su dimensión de testimonio histórico. Pero en cuanto la reproducción entra en escena, la autoridad de la obra, su carga de tradición, comienza a tambalearse.

Estos rasgos pueden cobijarse bajo el concepto de aura, que es precisamente lo que se desvanece de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, ya que la técnica de reproducción separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Los dos procesos que se generan con la reproducción técnica (la aparición masiva de lo reproducido y su aproximación al espectador) conducen al trastorno del contenido de la tradición. Por tanto, para Benjamin asistimos a la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural.

IV La destrucción del aura

Somos capaces de comprender las transformaciones del *medium* de la percepción y de mostrar sus condiciones sociales.

Benjamin define el aura como un entretejido muy especial de espacio y tiempo, como un apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar. Destruir o demoler el aura consiste en extraer el objeto fuera de su cobertura.

Las masas contemporáneas demandan acercarse las cosas, apoderarse del objeto en su más próxima cercanía tanto en imagen, como en copia, como en reproducción.

V Ritual y política

Para Benjamin, la fotografía constituyó el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario, pues la placa fotográfica permite hacer un número incalculable de impresiones, de las cuales no cabe preguntarse cuál es la impresión auténtica (no tendría sentido).

VI Valor de culto y valor de exhibición

Gracias a los métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida se ha visto sin duda acrecentada. El cine, que para Benjamin nos ofrece la capacidad de ejercitarnos en las percepciones y reacciones condicionadas por el sistema técnico (que es la segunda naturaleza del individuo y tiene por cometido convertirse en la primera a nivel colectivo), será el mejor ejemplo que lo demuestre.

VII Fotografía

El valor de exhibición vence al valor ritual con la fotografía. Pero el valor ritual o de culto todavía permanece en el retrato, en el rostro humano, por ser el culto al recuerdo de los seres que ya han fallecido, están lejos de nosotros o son amados. Aquí todavía permanece el aura. Será entonces, cuando el humano no aparezca en la fotografía, cuando el valor de exhibición vencerá al valor de culto.

El escenario que se reproducirá será pues un lugar de los hechos que requiere otro tipo de recepción: ya no una contemplación comprometida, sino carente de ese compromiso. De hecho, serán indispensables los pies de foto, los cuales tendrán un carácter diferente que el de los títulos de cualquier pintura. En el caso del cine, en el que las leyendas al pie serán más exigentes y precisas, la captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes.

VIII Valor eterno

Los griegos utilizaron los procedimientos del vaciado y el acuñamiento para la reproducción técnica de obras de arte (monedas, terracotas, bronces...). El resto no se podían reproducir técnicamente y por eso debían ser obras hechas para la eternidad.

En cambio, hoy las obras de arte se pueden reproducir en un alcance amplísimo y en medidas muy grandes, tanto como jamás hayan existido, e incluso podemos decir que el cine se encuentra completamente determinado por su reproductibilidad (sólo así tiene sentido). De hecho, el cine disfruta de una capacidad de ser constantemente mejorado gracias a su renuncia a perseguir un valor eterno.

IX Fotografía y cine como arte

El fundamento ritual del arte se separó del arte en la era de la reproductibilidad técnica, y con él, desapareció la apariencia de su autonomía. Pese a todo, el cambio de función del arte resultante no sería valorado hasta el siglo xx. Por ejemplo, los teóricos del cine, en lugar de preguntarse por la trascendencia en

el lenguaje artístico y la estética, discutían si era arte o no, introducían en él elementos rituales y le atribuían una función mimética, de copiar el mundo exterior.

X El cine y el desempeño calificable

La obra de arte en el cine surge a partir del montaje.

El desempeño artístico del intérprete cinematográfico es muy particular, pues se desarrolla no ante un público, sino ante un gremio de especialistas, ante un sistema de aparatos. Lo suyo es, pues, una prueba de desempeño exhibible.

XI El intérprete cinematográfico

En el cine, el intérprete se representa a sí mismo ante el sistema de aparatos a la par que renuncia al aura, que se define por su aquí y ahora. Su prueba de desempeño, que no permite identificarse con su papel, no es unitaria, sino que está formada de varios episodios, tomas, montajes y desempeños singulares.

XII Exhibición ante la masa

La imagen del intérprete se transporta ante la masa, que no es visible ni está presente mientras interpreta. La masa supervisa el desempeño artístico, pero a causa de la explotación capitalista del cine, la supervisión pierde su potencial revolucionario.

XIII Derecho a ser filmado

El hecho de que el público que presencia los desempeños lo hace en calidad de semiexperto y que toda persona tiene derecho a ser filmado y acceder a órganos de expresión hace que la distinción entre público y autor se diluya y sea sólo una distinción funcional.

La industria cinematográfica ha falseado, mediante el aparato publicitario, el sistema de estrellas y otras representaciones ilusorias, el interés y la participación de las masas en y por el cine.

XIV El pintor y el hombre de la cámara

El operador de cámara, mediante tomas montadas alejadas de cualquier imagen total, penetra en el tejido de la realidad pero dejándola respecto del aparato, con lo cual la imagen cinematográfica es la más significativa de las representaciones de la realidad.

XV Recepción de la pintura

La relación de las masas con el arte ha cambiado gracias a la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Por lo que respecta al cine, éste es objeto de una recepción colectiva simultánea, lo que da cuenta de su importancia social. De hecho, cuanto más disminuye ésta, más se separa en el público la actitud crítica y de disfrute (es por ello que en el cine ambas coinciden).

XVI El ratón Mickey

El cine establece el equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos mediante el desempeño artístico y, con éste, la representación del mundo circundante. El cine es capaz de captar una naturaleza que se dirige al ojo y otra hacia la cámara, y es gracias a la cámara que podemos experimentar lo visual inconsciente. Algunas películas producen un efecto terapéutico del inconsciente gracias a la consumición en el cine de sucesos grotescos.

XVII Dadaísmo

Los efectos que el público encuentra en el cine fueron intentados generar por el dadaísmo con los medios de la pintura y la literatura. Por ejemplo, enfatizaron la inutilidad de las obras como objetos de contemplación, destruyeron el aura o aportaron una cualidad táctil a la obra de arte en tanto que impactaba en el espectador al suscitar el escándalo, produciendo así un shock físico. Precisamente, el elemento de distracción del cine es también táctil, pero lo que se diferencia respecto de las producciones dadaístas es en que el cine liberó de la envoltura moral a tal shock.

XVIII Recepción táctil y recepción visual

Hay que tener en cuenta el modo de participación de las masas respecto de la obra de arte; así, esta última sería vista para las masas como un entretenimiento, cuya recepción tendría lugar colectivamente y como una distracción.

La recepción de una obra de arte puede darse de manera táctil (por el uso) y visual (por su percepción). La primera, que acontece por acostumbramiento, se cumple en la percepción humana en épocas de inflexión histórica. En el caso del cine, la recepción se realiza en la distracción (el público es un examinador distraído) y tiene una dominante táctil en tanto que responde con un shock físico por el efecto de la sucesión de imágenes.

XIX Estética de la guerra

El fascismo promueve la estetización de la política, que culmina en la guerra, que mantiene las relaciones de propiedad y moviliza a las masas y los medios técnicos a su favor. Benjamin, en cambio, está a favor del derecho de las masas a la transformación de dichas relaciones de propiedad. En la estética de la guerra se tiende hacia un uso antinatural de las fuerzas productivas y de la técnica. La guerra sería para Benjamin la culminación del *l'art pour l'art*, pues la aniquilación del propio ser humano proporcionaría goce estético a la humanidad, que se torna objeto de autocontemplación. En contrapartida, el comunismo promueve la politización del arte.

APÉNDICE

Tesis provisionales → La reproductibilidad técnica de la obra de arte

— Conduce:

- Al su remontaje
- A su actualización
- A su politización
- A su desgaste

— Encuentra en el cine la posibilidad de desarrollo máximo de sus posibilidades

— Hace de la obra un objeto de diversión

— Agudiza la lucha por la existencia entre las obras de épocas anteriores

— Transforma la relación del arte con las masas

Las masas se acercan a las artes más abiertas a la reproducción mecánica, esto es, a su estandarización.

La exigencia moral del presente es la capacidad de ser reproducido: el presente únicamente reconoce como adecuados a un fin y correctos aquellos modos de acción y pensamiento que sean ejemplares y demuestren una capacidad de ser aprendidos directamente por las masas y por cada individuo que las conforma.

La segunda naturaleza tiene forma lúdica.

La insistencia por parte de las masas en acercarse a las cosas es la otra cara de la moneda de la enajenación del hombre ante las cosas y ante sí mismo.

La historia del arte debe interpretar las profecías de las obras de arte del pasado que están vigentes en el continuo momento presente teniendo en cuenta ciertas condiciones, como las invenciones mecánicas o las transformaciones sociales, ya que alteran la función del arte.

El aburrimiento con lo viejo es la condición *sine qua non* para el triunfo de lo nuevo.

El arte ha de anticiparse a las metas que persiguen las imágenes familiarizando a la humanidad con estas últimas y afirmar en el mundo de las imágenes ciertas tendencias sociales que de otro modo serían destructivas si se realizaran en el hombre.

El dominio sobre ciertas fuerzas sociales elementales es la precondition para el sometimiento de las fuerzas elementales naturales en la técnica liberada.

El arte es una mimesis perfeccionada.

El cine se rige bajo su valor de exhibición y el sistema de aparatos.

El juego, que permite la experiencia independiente del individuo, está presente en el arte en distintas formas: música atonal, futurismo, *poésie pure*, novela detectivesca y cine.

Gracias a la conexión del arte con elementos de tipo político, informativo o didáctico, se romperá la existencia del primero con el talento.

La recepción en la diversión es el síntoma de una refuncionalización de la percepción humana, que ahora tiende hacia lo táctil. En el caso del cine, lleva un elemento táctil a lo visual mediante el efecto de shock en la sucesión de imágenes.

El trabajo prepara las bases para la crítica del arte del siglo XIX, de carácter ideológico.

La reproductibilidad técnica de la obra de arte condice a la crisis de la belleza.

La producción fílmica, tanto en el trabajo del operador como en la de los intérpretes, desarrolla un importante papel en la eliminación de la diferencia entre trabajo manual y espiritual.

En la medida en la que la humanidad se desarrolle, más avanzarán las utopías vinculadas a la sociedad y a la técnica y menos a las relacionadas a la primera naturaleza y al cuerpo humano.

La imitación, que conlleva que algo se vuelva aparente, puede, con el imitar a partir del propio cuerpo del que imita, jugar [*spielt*] a ser la cosa.

La colectividad intenta dominar la segunda naturaleza en las revoluciones.

Lo bello no es ni el objeto envuelto ni la envoltura, sino el objeto en su envoltura. Por eso, lo bello aparece a través de su envoltura, el aura. En el caso de la mimesis, están presentes tanto la apariencia como el juego, que son los dos lados del arte.

Si bien la masa del cine no es movilizable políticamente en tanto que no tiene determinación fija en su estructura de clase, sí que es cierto que su disposición a ser movilizados políticamente puede ser acrecentada o disminuida mediante determinados films, así como su conciencia de clase –según las capas del público– se puede ver reforzada o dañada subrepticamente.

Las transformaciones del campo estético y el político están ligadas con el movimiento de masas, tanto en la decadencia de la democracia, como en la preparación de la guerra (con la estetización de la vida política del fascismo en este último caso). El comunismo, en cambio, promueve la politización del arte en tanto en cuanto es en el arte donde los conflictos existenciales individuales pero también colectivos reciben tratamiento, como lo ha demostrado el psicoanálisis.