

la OBRA de ARTE

en la ÉPOCA

de su

REPRODUCTIBILIDAD

TÉCNICA

Urtext

Walter Benjamin

Traducción y notas de
Andrés E. Weikert

Prólogo de
Bolívar Echeverría



la marca
editora

Título original	<i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i>
Título en español	<i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i>
Autor	Walter Benjamin
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Traducción al español y notas	Andrés E. Weikert
Prólogo	Bolívar Echeverría
Coordinación editorial	Renata Cercelli
Corrección	Luz Azcona y Clara Oeyen
Maquetación de interior y tapa	Brenda Wainer
Editorial	la marca editora
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 383-6262
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W ³	www.lamarcaeditora.com
Imprenta	Asia Pacific
Taller	Unit C-E, 11/F, Yeung Yiu Chung (no.8) Ind/Bldg. 20 Wang Hoi Road
ISBN	978-950-889-287-4
Fecha de impresión	Enero de 2017
Lugar de impresión	Kowloon Bay, Hong Kong <i>Printed in China</i>
Depósito de ley	Libro de edición argentina 11.723
©	la marca editora

Agradecemos a Julio Echeverría y a Fundación Diagonal / Capítulo Ecuador por su apoyo para la concreción de este proyecto.

Benjamin, Walter
 La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica / Walter Benjamin. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2017.
 144 p. ; 18 x 11 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)
 Traducción de: Andrés E. Weikert.
 ISBN 978-950-889-287-4
 1. Arte. 2. Fotografía. I. Weikert, Andrés E., trad. II. Título.
 CDD 770

No se permite la reproducción parcial o total de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste mecánico, electrónico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Índice

Prólogo. Arte y utopía	11
Advertencia del traductor	43
La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica	45
I Prólogo	45
II Reproductibilidad técnica	48
III Autenticidad	51
IV La destrucción del aura	56
V Ritual y política	59
VI Valor de culto y valor de exhibición	62
VII Fotografía	68
VIII Valor eterno	70
IX Fotografía y cine como arte	73
X El cine y el desempeño calificable	76
XI El intérprete cinematográfico	80
XII Exhibición ante la masa	84
XIII Derecho a ser filmado	87
XIV El pintor y el hombre de la cámara	92
XV Recepción de la pintura	96
XVI Micky-Maus	99
XVII Dadaísmo	104

XVIII Recepción táctil y recepción óptica	107
XIX Estética de la guerra	112

Notas	117
--------------	------------

Apéndice	135
-----------------	------------



la marca
editora

Prólogo

Arte y utopía

BOLÍVAR ECHEVERRÍA

[...] sin empadronar el espíritu en ninguna consigna política propia ni extraña, suscitar, no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos.

CÉSAR VALLEJO (1927)

El ensayo sobre la obra de arte es un *unicum* dentro de la obra de Walter Benjamin; ocupa en ella, junto al manuscrito inacabado de las *Tesis* sobre el materialismo histórico, un lugar de excepción. Es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuido ser a lo largo de su vida, convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega, y de manera a veces incluso más decisiva, en torno a objetos aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha. Pero no solo es excepcional dentro de la obra de Benjamin, sino también dentro de los dos ámbitos discursivos a los que está dirigido: el de la teoría política marxista, por un lado, y el de la teoría y la historia del arte, por otro. Ni en el campo de teorización ni en el otro sus cultivadores han sabido bien dónde ubicar los temas que se abordan en este escrito. Se trata, por lo demás, de una excepcionalidad

perfectamente comprensible, si se tiene en cuenta la extrema sensibilidad de su autor y la radicalidad con que su crisis personal interiorizaba la crisis de la situación histórica que le tocó vivir. 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 mundial se decidía entonces en Europa y, dentro de ella, el lugar de la encrucijada era Alemania. Contenía el instante y el punto precisos en los que la vida de las sociedades europeas debía decidirse, en palabras de Rosa Luxemburg, entre el “salto al comunismo” o la “caída en la barbarie”. Para 1936 podía pensarse todavía, como lo hacía la mayoría de la gente de izquierda, que los dados estaban en el aire, que era igualmente posible que el régimen nazi fracasara –abriendo las puertas a una rebelión proletaria y a la revolución anticapitalista– o que se consolidara, se volviese irreversible y completara su programa contrarrevolucionario, hundiendo así a la historia en la catástrofe.

El Walter Benjamin que había existido hasta entonces, el autor que había publicado hace poco un libro insuperable sobre lo barroco, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, y que tenía en preparación una obra omniabarcante sobre la historia profunda del siglo XIX, cuyo primer borrador (el único que quedó después de su suicidio en 1940) conocemos ahora como “la obra de los pasajes”, no podía seguir existiendo; su

vida se había interrumpido definitivamente. Su persona, su presencia perfectamente identificada en el orbe cultural, con una obra que se insertaba como elemento a tenerse en cuenta en el sutil mecanismo de la vida discursiva europea, se desvanecía junto con la liquidación de ese orbe. 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. 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.

Exiliado en París, donde muchos de los escritores y artistas alemanes expulsados por la persecución nazi intentan permanecer activos y apoyarse mutuamente, Benjamin se mantiene sin embargo distanciado de ellos. Aunque le parece importante cultivar el contacto con los intelectuales comunistas, en cuyo Instituto para el estudio del fascismo, en abril de 1934, da una conferencia, "El autor como productor" –que contiene adelantos de algunas ideas propias del ensayo sobre la obra de arte–, la impresión que tiene de la idea prevaleciente entre ellos acerca de la

relación entre creación artística y compromiso revolucionario es completamente negativa: mientras el partido desprecia la consistencia cualitativa de la obra intelectual y artística de vanguardia y se interesa exclusivamente en el valor de propaganda que ella puede tener en el escenario de la política, los autores de ella, los 'intelectuales burgueses', por su lado, no ven en su acercamiento a los comunistas otra cosa que la oportunidad de dotar a sus personas de la posición 'políticamente correcta' que no son capaces de distinguir en sus propias obras. Se trata de un desencuentro que Benjamin mira críticamente. Un episodio del mismo tendrá él la oportunidad de presenciar en junio del año siguiente, durante el Congreso de los Escritores Antifascistas para el Recate de la Cultura. En esa ocasión, el novelista austriaco Robert Musil pudo ironizar acerca de la politización del arte, entendida como compromiso con la política de los partidos políticos; la política puede "concernir a todos", dijo, "como también concierne a todos la higiene", solo que a nadie se le ocurriría pedirnos que desarrollemos por esta una pasión especial.

El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política. Al mismo tiempo, le sirve a su autor como tabla de salvación; forma parte de un intento desesperado de sobrevivir rehaciéndose como otro a través

de una fidelidad a un 'sí mismo' que se había vuelto imposible. La redacción de este ensayo es una manera de continuar el trabajo sobre *París, capital del siglo XIX* o la *Obra de los pasajes* en condiciones completamente diferentes a aquellas en las que fue concebido originalmente. En su carta a Horkheimer del 18 de septiembre de 1935, Benjamin explica el sentido de su ensayo: "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 tic-tac de un reloj cuya hora solo 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" (W. Benjamin, 1991: 983).

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, piensa que en la 'industria de lo bello' tienen lugar cambios radicales como resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no solo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo

de arte están en plena transformación. Pero, más allá de Valéry, piensa que estos cambios radicales en la consistencia misma del arte tienen que ver, en igual medida que con las “conquistas de la técnica”, con una reconfiguración profunda del mundo social.¹

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.

En todos los tipos de obras de arte que ha conocido la historia sería posible distinguir dos polos contrapuestos de objetividad o presencia, que compiten en la determinación del valor de uso que la obra tiene para quienes la producen y la consumen. De acuerdo al primero de ellos, la obra vale como testigo o documento vivo, como fetiche dentro de un acto cúltilo o una ceremonia ritual, de la reactualización festiva que hace la sociedad del acontecer de lo sobrenatural y sobrehumano dentro del mundo natural y humano. De acuerdo al segundo, la obra vale como detonador de una experiencia profana

¹ “La intención de Benjamin apunta hacia un estado de cosas en el que las experiencias esotéricas de la felicidad se hayan vuelto públicas y universales” (Habermas, 1972: 199).

de la contingencia que habita en la necesidad del mundo humano-natural, la experiencia de la belleza estética. Según Benjamin, esta experiencia estética de la objetividad del objeto artístico no consiste en una derivación de la vivencia mágica –de la interiorización de ese acontecer sobrenatural y sobre-humano– sino en una relación con el mundo que, aunque emparentada con esa vivencia, es sin embargo completamente autónoma. Aparte de la objetividad de culto que hay en el valor de uso del objeto artístico hay también en él una objetividad que le es característica como objeto artístico propiamente dicho.

La obra de arte como fetiche, esto es, concentrada en el polo cúlctico de su valor de uso, tiene la función de una reliquia, es decir, de un testigo aún vivo o de una prolongación metonímica no solo de la ceremonia pasada de la que proviene sino también, indirectamente, del sacrificio religioso que esta a su vez repetía festivamente. El automatismo o la rutina de la vida cotidiana se ve roto en la ceremonia festiva por la re-actualización, dentro de ella, del acto político extraordinario, fundador y refundador –‘revolucionario’–, en el que la consistencia cualitativa del mundo de la vida es destruida y reconstruida vertiginosamente, llevando a su plenitud lo mismo la dignidad de sujeto en el ser humano que la de objeto en el mundo de su vida. Se trata de una reactualización cuyo tiempo y lugar es el de un escenario imaginario dedicado expresamente

a un trance extático de orden mágico-político en el que participan en principio los miembros consagrados de una comunidad.

En cambio, la obra de arte como tal, concentrada en el polo público o profano de su valor de uso, el plano de la 'exhibición', sirve para promover e inducir en quien la disfruta la experiencia propiamente estética que tiene lugar en la mimesis distanciada o no extática de aquellos efectos disruptivos imaginarios que la suspensión festiva del automatismo cotidiano introduce en la existencia social.

Al tratar del valor cúltilo de la obra de arte, Benjamin no lo reconoce únicamente en obras realizadas en conexión con la vida religiosa; lo distingue igualmente en obras que reivindican un carácter civil o profano. El aura o valor de culto de la obra de arte no proviene solamente de la inserción de la misma en la dimensión sagrada arcaica de la vida social premoderna; proviene también, en nuestra época, de su inserción en otra dimensión igualmente 'mágica' y 'religiosa' pero denegada como tal por la profesión de profanidad o secularidad que es propia de la vida moderna.

A la virtud de entregar representaciones del mundo capaces de acompañar al ser humano moderno en la apropiación práctica de lo real, ciertas obras de arte suman la característica adicional de poseer una calidad artística única e incomparable, reputada como excepcionalmente alta, que las vuelve inconmensurables con todas las demás, ajenas a toda

intercambiabilidad (como no lo son estas, que comparten el valor de uso general de entregar retratos del mundo); obras reacias a la exigencia que supedita el valor de uso de todas las cosas al valor de cambio o valor económico mercantil. Son obras de arte que ostentan un prestigio especial en el mercado y que pueden así alcanzar un precio arbitrario, inusitadamente elevado, que resulta ajeno a la disputa de la oferta y la demanda.

El valor de uso cúlctico de estas obras de arte modernas se concentra en la unicidad extraordinaria o genial que sale a relucir *a contrario*, en forma de una 'renta de la genialidad', dentro de esa 'ceremonia' muy especial, fría pero excitante, que está en el acto de intercambio mercantil.

En el acto de intercambio como 'acto de culto', y en virtud del regateo o forcejeo en la oferta y la demanda, se reactualiza, se cuestiona y restituye la necesidad del mercado como mundo de los 'fetiches' mercantiles o instancia 'milagrosamente' mediadora o posibilitadora de la vida social. En él se destruye y reconstruye cotidianamente la necesidad de ese sacrificio fundante de la socialidad moderna que consiste en la entrega del valor de uso como ofrenda al valor mercantil-capitalista; en la subsunción o sometimiento de la vida social 'natural', con toda la riqueza de sus singularidades cualitativas, a la reproducción del 'dios' moderno, el capital.

La capacidad de reactualizar este sacrificio es el nuevo valor de uso cúlctico, religioso-profano,

que viene a ponerse en lugar del valor de uso cúltico anterior, el religioso-sagrado

El artista de la modernidad, el hombre de genio que está detrás de la obra de arte única y extraordinaria, de esa mercancía que, con su precio arbitrario, hace mofa de las leyes de la equivalencia mercantil, es el paradójico *homo sacer* profano que 'oficia' en esta reactualización ceremonial del sacrificio moderno. La creatividad concentrada puntual y excepcionalmente en su obra, en su mercancía *sui generis*, es la versión en negativo del automatismo del trabajo objetivado como valor económico en los demás productos mercantiles; una versión todavía 'natural', singularizada, formadora de valores de uso, previa al sacrificio de la mercantificación pero destinada a él. Ya en la época barroca, el hombre de talento artístico –un Borromini, por ejemplo– fue admirado como un ser misterioso, bendecido y a la vez maldecido por Dios. De manera parecida, aunque menos católica, durante el tiempo de la 'fiebre romántica', ese mismo hombre ha sido idolatrado en calidad de 'genio', de partícipe en la creatividad de un sujeto sobrenatural, sea por la vía de la 'inspiración' –en un Berlioz, por ejemplo– o, después del interregno de la época de las vanguardias artísticas, en la segunda mitad del siglo xx –en un Pollock, por ejemplo–, por la vía de una marginación psico-existencial.

Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del 'aura', el 'valor de uso cúlrico'. Pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia. El 'valor para la exhibición' ha ido venciendo ese dominio de modo tal que ya para la segunda mitad del siglo XIX es posible hablar de una decadencia del aura o 'valor para el culto' de la obra de arte y de un ascenso concomitante del dominio en ella de ese 'valor de uso para la exhibición pública' o para la experiencia estética.

¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de 'aura'?² Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos o el "contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh", el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de 'efecto de ajenamiento' o 'extrañamiento' (*V-effekt*), contrapuesto al descrito por Brecht, un efecto que se produce en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad 'meta-física' viene a sobreponerse e incluso a sustituir a la objetividad meramente 'física' de su presencia material. El 'aura' de la obra de arte es el modo como su objetividad o presencia cúlrica se deja percibir desde la experiencia de su objetividad estética. En virtud del aura –que las obras de arte pueden compartir

² Un examen minucioso del concepto de 'aura' en Benjamin se encuentra en Furnkäs (2000), también Weber (1974: 94 ss.).

con determinados hechos naturales encantados-, esta objetividad, que sería lo cercano en ella, lo familiar, se presenta solo como la apariencia precaria que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario, lo digno de culto. Aura es, dice Benjamin apoyándose en la definición que da de ella Ludwig Klages (Wiggershaus, 1988: 224) "el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar".

La objetividad de culto o aurática de una obra humana se muestra en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural; una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón, la obra de arte aurática, en la que prevalece el 'valor para el culto', solo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.

Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el 'valor para la exposición', es siempre repetible, reactualizable, sin dejar de ser sin embargo, ella también, única y singular. Desentendida de su servicio al culto, la obra de arte musical, por ejemplo, que se pre-existe guardada en la memoria del músico o en las notaciones de

una partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes. No hay de ella una *performance* original y auténtica que esté siendo copiada por las demás; hecha ante todo para 'exhibirse' o entregarse a la experiencia estética, está ahí en infinitas versiones o actualizaciones diferentes, y es sin embargo, en cada caso, siempre única. Su unicidad no es perenne y excluyente, como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra que está hecha para ser reproducida o que solo existe bajo el modo de la reproducción. Lo mismo puede decirse, considerando el otro extremo del 'sistema de las artes', de la obra arquitectónica, pese a que parece estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irreplicable, incopiable e irreproducible. 'Exhibirse', darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada, que implica una especie de improvisación de innumerables variaciones en torno a un tema o sentido espacial propuesto por ella, la convierte en una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de vida humana al que ella sirve de escenario. No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su 'estado de partitura', en el que, como la

música, ella también, paradójicamente, está siempre pre-existiéndose a sí misma.

Cuando Benjamin habla de la decadencia y la destrucción del aura se refiere a algo que sucede con la unicidad o singularidad perenne y excluyente que es propia solamente de las obras de arte cuyo valor se afina en el servicio al culto. Se trata de un hecho que él, en lo íntimo, parecería lamentar, siguiendo una fidelidad a la tradición artística en la que se formó, pero al que, simultáneamente y en plena ambivalencia, saluda en nombre de la realización de la utopía en la que tal hecho parece inscribirse. Benjamin trata de convencerse a sí mismo y de convencer a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está a punto de ser sustituida por una manera mejor, más libre de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético.

A la inversa de Hegel, para quien el arte 'muere' si es privado de su altísimo encargo metafísico –el de ser la figura más acabada del espíritu (Hegel, 1956: 139)–, para Benjamin, el arte solo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica.³

En el texto de este ensayo puede rastrearse sin embargo una idea singular y trágica de lo que ha sido y tiende a ser el destino del arte

³ Eva Geulen (2002: 88 ss.) examina con agudeza la presencia de la idea hegeliana de la 'muerte del arte' en este ensayo. Véase también: Eco, 2002: 261 ss.; Gadamer, 1989: 63 ss.

en el devenir de la historia. Pareciera que para Benjamin la consistencia propiamente artística de la obra de arte ha sido siempre un fenómeno parasitario, que, pese a su autonomía profunda, nunca ha tenido y tal vez nunca podrá tener una existencia independiente. Que el arte independiente o puramente estético apareció como tal en la época moderna, durante el Renacimiento, todavía atado al culto religioso cristiano y al valor que tenía en él, precisamente en el momento en que comenzaba la decadencia o descomposición de ese 'valor de culto', y que, ya como 'arte moderno' o de las vanguardias, y a manera de un puente fugaz entre dos épocas extremas, comienza a desvanecerse como arte independiente o puro, viéndose entregado en el presente a una experiencia de una vida social recién en formación que integra y difunde en sí la experiencia estética que él es capaz de suscitar. De sufrir bajo su inserción en una obra de culto, el objeto de puro arte estaría pasando a sufrir por su expulsión fuera de una obra dedicada exclusivamente a él. El *status* de la obra de arte emancipada, de valor de uso puramente estético, habría sido así transitorio; habría estado, durante la época de las vanguardias, entre el *status* arcaico de sometido a la obra de culto y el *status* futuro de integrado en la obra de disfrute cotidiano.⁴

⁴ Brecht especula acerca de un tipo desconocido de obra de arte que aparecerá probablemente cuando el mercado deje