

**SOBRE LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU
REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA DE WALTER BENJAMIN:
UNA LECTURA INTERDISCIPLINAR**

Arancha Rodríguez Fernández

Universidad Complutense de Madrid

Universidade Lusófona do Porto

2013

Introducción

Mi trabajo se basa en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, del filósofo marxista judeoalemán Walter Benjamin. Este trabajo pretende abordar la compleja situación que se produce en el momento en el que se automatiza la reproducción y los procesos creativos se ven sometidos a este nuevo espectro que revoluciona tanto la creación como el espacio público y la recepción de las obras por parte del mismo.

La perspectiva empleada será la de una óptica contemporánea, de forma que el trabajo emprenderá la labor de indagar en lo que tiene de actual el texto de Benjamin adaptándolo, por otra parte, a las perspectivas de diversos autores posteriores al autor que han actualizado su perspectiva en relación al tema de la reproducción.

De esta manera, con la actualización de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se llevarán a cabo tres visiones distintas del mismo fenómeno: por una parte, la del propio concepto de copia, el significado que ésta tiene para Walter Benjamin, cuál es su función y en qué se diferencia de la idea de “copia” llevada a cabo por sus coetáneos y que también está en continuo conflicto con esta hoy en día.

Por otra parte, tras la definición y análisis del concepto, se procederá a la observación de la relación de esta copia con el público, es decir, cómo afecta la reproducción (y el conocimiento de esta reproducción) a la relación

de los sujetos con las obras, cómo se transforma la recepción del mensaje a través de la copia y se intentará trasladar estas ideas a la actualidad en la cual, con la existencia de Internet, la copia y su expansión social se llevan a cabo en todos los ámbitos de forma diaria y masiva.

Por último, estas visiones se completarán con una lectura también muy presente en Benjamin y que se acentúa por su rabiosa actualidad: el compromiso democratizador de la copia y cómo las características técnicas de la Modernidad se sitúan en estrecha relación con lo político, lo ideológico y una concepción de ampliación del espectro informativo que no se tenía hasta la época y que hoy en día suscita candentes debates acerca de la lucha entre la unicidad de la obra de arte y el derecho público a su conocimiento.

Este trabajo, por tanto, analizará el texto de Benjamin desde las tres proyecciones y, finalmente, procederá a efectuar unas conclusiones que aúnen todas estas perspectivas y lo contemplan en su variedad disciplinar.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: el concepto de copia

Para ofrecer una lectura comprensiva de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, es preciso, antes de nada, aproximarse al concepto de copia que Walter Benjamin desarrolla tanto en este ensayo como a lo largo de su carrera; un concepto conflictivo que se opone en buena medida a las ideas de sus coetáneos al respecto (entre ellos sus compañeros de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno y Max Horkheimer) y que, además, representa en sí mismo una diatriba rabiosamente actual, estando hoy en día el concepto de copia muy en boga debido a la aparición de las nuevas tecnologías.

En 2012, el Museo de Arte de Karlsruhe organizó una exposición sobre el arte de la copia que desató airadas polémicas. En esta exposición se dejaba patente que grandes maestros de la pintura universal, como Rodin o Degás, por citar sólo dos de ellos, habían pintado copias por voluntad propia. El debate que se abre en relación a esta idea es, ¿qué es, entonces la copia?

La copia, como término, suscita diferentes significados ya que puede estar referida, en este ámbito, tanto a la falsificación como a la interpretación de la obra o a la propia reproducción.

Walter Benjamin se refiere a la copia en su forma de reproductibilidad

técnica, esto es, de reproducción de un producto, frente a la reproducción manual que, según el autor, “normalmente es catalogada como falsificación” (1989: 3). Precisamente, la tesis de Benjamin se aleja de las de sus contemporáneos, que conciben la copia como burda falsificación de la obra artística (para Adorno y Horkheimer ésta es el summum de su idea de que “la civilización actual concede a todo un aire de semejanza” (1988: 1) porque, como veremos más adelante, no la considera en el mismo rango que ésta y le otorga otra función.

“Por ejemplo, Van Gogh pintó su Pietá a causa de la fascinación que el cuadro homónimo de Delacroix le causaba” (Kü rten, 2012: 2). Pero tampoco hablamos aquí de copia en tanto en cuanto que revisión de una obra de arte desde la mirada de otro artista, sino simplemente de la reproducción y expansión de esa obra de arte. De esta manera, Benjamin ofrece un punto de vista mucho más funcional a lo que significa la copia: lo que en el cine Walter Benjamin denomina el “mecanismo”, es decir, un proceso mecánico de reproducción que, como tal proceso, no tiene significado por sí mismo. De ahí que hable de la “reproductibilidad técnica” y no de la copia manual que ya de por sí, como actividad, tiene una serie de implicaciones semiológicas. Walter Benjamin pretende acercar el concepto de copia a su época, relacionándola con la forma de arte más contemporánea: el cine. El cine está precisamente pensado para ser copiado, es una exhibición de copias de una realidad y es así como se presenta ante el público.

Ya Platón concebía toda forma de arte como una maleación de la realidad. Entonces, ¿por qué esta disputa? El único problema para Benjamin es el mercado y la industria, no el cine como tal, que considera un elemento potencialmente revolucionario. “El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todos, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se la transporta? Ante el público.” (Benjamin, 1989). La propia reproducción, por tanto, no representa por sí misma un problema o un ataque a la obra de arte, simplemente se trata de un nuevo formato que la deslocaliza y, como tal, ésta se encuentra en un terreno desconocido. Este terreno desconocido es también, por sí mismo, neutro, aunque corre el peligro de ser utilizado (tanto a instancias del público como del poder político). Horkheimer y Adorno, por su parte, creen

firmemente en lo perverso de la copia por el mero hecho de ser copia. Su visión es todavía más pesimista ya que, a pesar de que creen que esta perversión está ya lo suficientemente desarrollada en forma de tecnificación de la reproducción, y por tanto ataque a la obra de arte, esta característica puede ser aun más explotada a través de la politización de la copia. “Por el momento”, afirman, “la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social” (1988: 1).

Con respecto a la razón de ser de la copia, su porqué, según Benjamin responde a la necesidad de las masas de acercar los objetos artísticos a sí mismas, cosa que no se puede hacer con el original, que presenta unas características de lejanía y superioridad que le son intrínsecas en tanto en cuanto que original. El problema no se origina en la copia sino en la reacción que el en el arte produce la existencia de reproducciones. “En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte” (Benjamin, 1989: 6). Cuando la copia se concibe como un fruto de competición, el arte se ve obligada a reinventarse; de esta forma surge lo que Benjamin denomina la “teología negativa de l'art pour l'art” (1989: 5), es decir, se reduce la obra a su mero valor exhibitivo. Sin embargo, para el autor la copia no supone un ataque per se a la obra de arte porque las coloca en segmentos claramente separados, a diferencia de Horkheimer y Adorno. “La reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen” (Benjamin, 1989: 4). La copia nunca podrá sustituir a la obra de arte, debido a unas características propias que el autor le confiere.

Es importante destacar, por tanto, que el concepto de copia al que alude Benjamin no anula la figura del autor ni desfigura la autoría de las obras, sino que las refuncionaliza; hablamos de una expansión de la obra y no de lo que podría conocerse como “plagio”. De hecho, el autor hace hincapié desde el primer párrafo en que la reproducción es algo existente desde el principio de los tiempos, empleándose incluso como instrumento de enseñanza de los que luego serían grandes maestros (como ya se ha señalado a raíz de la exposición del museo de Karlsruhe), pero lo que representa una ruptura con el pasado es la tecnificación de esa reproducción. La autoría no es, por tanto, un tema tratado por Benjamin en este ensayo, que se refiere más a las posibilidades brindadas por la técnica

que a la propia creación, aunque evidentemente concierne al concepto al estar en estrecha relación con lo que significa la obra de arte. Es por ello que resulta importante matizar que no estamos hablando de una copia como una reproducción que vulnere o sacrifique la figura del autor. De hecho, parte de lo que le otorga autenticidad, como veremos en el siguiente punto, procede en buena medida de la teoría kantiana del genio: “para Kant el genio es todo lo contrario al imitador; su destreza no está en saber copiar o imitar, sino en saber crear” (Martín Martín, 2005: 2).

Obviamente, la copia aun como mera reproducción posee unas características diferentes al original, y es por ello que el filósofo emplea el concepto de copia que se opone, en este texto, al de “autenticidad”.

La copia y la recepción: autenticidad y pérdida del aura

Resulta obvio, por ejemplo, que la fotografía de una catedral es una representación del monumento y no la catedral en sí y por tanto no podría ser calificada como “copia” (ni en el sentido más peyorativo del concepto, que podría corresponder a pensadores como Theodor Adorno) ya que la fotografía es un signo que representa a la catedral. Sin embargo, la cuestión se vuelve más permeable a la discusión al tratar la copia técnica de obras en su propio formato, esto es, obras plásticas (como cuadros) reproducidas con las características materiales del original.

¿Qué diferencia, entonces, el original de la copia? “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989: 2). Ese aquí y ahora, esa existencia irreplicable es lo que marca, para Walter Benjamin, la autenticidad de la obra de arte.

Lo que define a la obra de arte en el sentido clásico es que es única. ¿Y qué hace única una obra de arte? “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición” (1989: 5). En el momento en el que una obra de arte no sólo es susceptible de ser copiada sino que se reproduce de forma masiva, cada una de estas copias, por muy perfectas y estéticamente parecidas que sean al original, han sido totalmente sustraídas del contexto que rodea a la obra de arte auténtica y, por lo tanto, pierden lo que Walter Benjamin denomina “el aura”. Sólo ante la obra de arte original, la única, se puede percibir este aura: una situación de simbiosis con la obra que no se produce con la copia. Y es por ello que

Benjamin, aun a pesar de no colocarse en un espectro tan pesimista como sus compañeros con respecto a la reproducción, le otorga unas características bien diferenciadas (y menos apreciadas) de las del original.

En la fábula *El rigor en la ciencia* de Borges, los cartógrafos del imperio realizan un mapa tan perfecto del territorio que éste acaba asimilándose al propio imperio que es destruido al ser destruido el mapa. Este relato responde a una visión catastrofista de la copia, que se asemejaría a la de Adorno y Horkheimer. Sin embargo, Benjamin no considera la copia desde esta idea maligna porque, desde su punto de vista, no puede existir una sola identidad entre original y copia; por lo que el original tiene de intrínseco (la autenticidad) éste resulta insustituible por cualquier reproducción.

La obra de arte original se inserta en un ritual que le es indisoluble. Sin embargo, la copia carece de historia: no se liga a un contexto histórico, ni geográfico, ni siquiera autoral, ya que es fruto de una reproducción técnica, del mecanismo de una máquina. No se trata de arte, sino de artesanía. La reproducción actúa de este modo sobre el arte “desvaneciendo en el aire su significancia anterior (clásica) principalmente de cara a su masificación” (Malfavaum-Beltrán, 2002: 26).

Precisamente porque la copia carece de aura, la reproducción técnica de la obra de arte no supone, para Benjamin, un peligro a priori para el arte, ni un “empobrecimiento”, como afirmaban Adorno y Horkheimer (1988: 3) sino simplemente una refuncionalización.

La copia despoja a la obra de arte de su historia, de su significación más allá de la estética, porque le arrebatada su relación con la tradición y por lo tanto lo que, hasta el momento, era considerado su valor intrínseco: el ritual en el que ésta se creó. Sin embargo, Benjamin introduce en este ensayo un concepto innovador: el del doble valor de la obra artística. Para el autor, la obra de arte tiene dos características: un valor cultural y un valor exhibitivo. Al crecer la reproducción de la misma, crece el valor exhibitivo pero merma el cultural, como ocurre en el caso de la fotografía.

Esta teoría continuaría hasta la idea radical de Chris Marker y Alain Resnais en el documental *Las estatuas también mueren* (1953). “Cuando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte es lo que nosotros llamamos cultura”. En este caso, los realizadores se referían a los museos de Arte Negro: por una parte, estos museos descontextualizan de forma absoluta las obras de una serie de condicionantes en las que fueron

creadas que, más allá de los del propio ritual de cualquier obra de arte, nos son totalmente ajenos ya que desconocemos la cultura africana. Sin embargo, los museos de Arte Negro también cumplen la función de acercar este tipo de obras a un público que jamás podría conocerlas desde otros ámbitos, ya que no es un tipo de arte que se practique en su área geográfica ni forma parte de la historia del arte, creada desde la óptica occidental.

El adjetivo por excelencia del aura de la obra de arte es la lejanía, mientras que la exhibición masiva de la obra artística la acerca a los espectadores. Se produce entonces una “conmoción de lo transmitido”. Lo que Baudelaire ya retrataba en su “Pintor de la vida moderna”, ensayo que para muchos marca el inicio de la Modernidad: la obra de arte moderna se caracteriza por la ambivalencia entre lo transitorio y fugaz (aquello que precisamente se valora “por su condición esencial de presente”) y la belleza eterna y universal que acompaña a toda obra artística (a lo que Walter Benjamin se refiere con los conceptos ya mencionados: el valor exhibitivo y el valor cultural).

No obstante, Benjamin, hijo de su época (posterior a Baudelaire), va más allá y recalca que el proceso de recepción de la obra es producto de una reciprocidad, de un feedback entre obra y público en el cual el público también actúa como elemento activo condicionando la recepción por su propia condición histórica de sociedad masiva. En el caso de su contemporaneidad, la reproductibilidad técnica no competiría únicamente a la copia de la obra de arte, sino que el propio ciudadano asistente a esa obra estaría ya involucrado en lo que significa la reproducción.

Se produce, por tanto, todo un cambio en la recepción frente a la reproducción de una obra de arte que es producto de múltiples factores históricos. A pesar de todo, como individuo, cada receptor de la obra de arte puede a su vez seguir percibiendo esa singularidad y unicidad de la obra de arte auténtica. Pero esto no ocurre con la copia, cuyo único espacio se encuentra en el seno de la masificación. Desde la incipiente modernidad baudelairiana, donde el autor se refiere al concepto de “multitud”, pasamos a un entorno masivo. Es sólo en ese espacio de la sociedad de masas donde tiene sentido que nazcan obras ya dispuestas para ser reproducidas, como es el caso del cine. “La obra de arte requiere recogimiento y las masas buscan disipación” (Benjamin, 1989: 17). El espectador ya no es espectador, es público. Y, como tal, su relación con la obra de arte cambia.

En el terreno de la masificación no se concibe la experiencia del aura, se desacraliza la obra de arte, pero, en contraposición, ésta llega mucho más allá que en épocas anteriores. La exhibición caracteriza al siglo XX, a la sociedad de masas. “Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza” (1989: 7). Las masas actualizan el arte.

Benjamin comulga así con la posterior idea de Yuri Lotman (1999) de que los acontecimientos surgidos de las obras de arte son imprevisibles y explosivos. Sea nuevo o repetido, es imprevisible porque se crea en comunión con el destinatario (lector, observador...). Como toda forma de cultura, según Lotman, primero explota y luego obedece a unas leyes de desarrollo gradual. Por ello, el fenómeno de reproducción de las obras es indisoluble del contexto cultural en el que se encuentra, como ya afirmaba Baudelaire al hablar del artista moderno. En este caso, la reproductibilidad técnica se asimila a la sociedad de masas, en cuyo seno la relación del público con las nuevas imágenes cambia. En buena medida, esta concepción de la obra artística y su reproducción está en relación a su efimeridad, como también recalca Baudelaire; la obra de arte deja de situarse no sólo en el terreno de lo íntimo, lo sagrado y lo eterno para pasar a formar parte del momento. En tanto en cuanto que exenta de ritual, la obra de arte ya no tiene valor per se; tiene el valor que se le da en el instante, en un continuo presente. “Hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas, un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución” (Baudelaire, 2010: 4). El arte se desacraliza a instancias del empoderamiento del público, que es el que ahora le otorga la condición de tal, frente a la obra de arte anterior a la época de la reproductibilidad técnica, ya que en la sociedad de masas el público es conocedor y por tanto puede actuar al respecto. La recepción del arte pasa a tornarse un “cara a cara” frente a la suerte de clase magistral a la que estaba reducida hasta el momento, entendiéndose a la obra de arte con respecto al público en una escala de jerarquización. Walter Benjamin definía ya en 1939 la experiencia moderna como “una experiencia para la cual la recepción de shocks se ha convertido en la regla” (1999: 7). Es decir, la cantidad de impulsos rápidos e instantáneos que sacuden a la masa dejan de convertirse en estímulos para llegar a formar parte de lo cotidiano. La capacidad de recepción del sujeto

moderno se inhibe ante la cantidad de shocks. La sociedad de masas, inserta en la Modernidad, representa así algo más que una época en la historia: es un paradigma de cambio social, personal, ético, estético y, como no, de pensamiento.

Por tanto, con la introducción de la obra de arte en la sociedad de masas aparece la reproducción técnica, que busca llevar esa obra a todos los rincones de la propia sociedad. La relación de las masas con la obra de arte ya no le hace perder sólo la tradición, sino también el proceso de intimidad de la recepción con la que el individuo, hasta el momento, se relacionaba con el arte. El arte pasa de constituirse como un ente con un aura de especial calado relacionada con la sensibilidad y el espacio íntimo del individuo para venir a formar parte del espacio público; la obra de arte deja de ser un objeto lejano y extraño para convertirse en algo que se comparte en el quehacer cotidiano, en uno más de las masas. “Al mismo tiempo, la obra de arte reproducida se masifica, cambia su valor y su uso, adopta una función social y se convierte en un instrumento emancipatorio” (Malfavaum-Beltrán, 2002: 25).

La reproducción y su compromiso político: democratización, emancipación y empoderamiento

Al considerar esta nueva tendencia de recepción como indisociable de la sociedad en la que se encaja, Walter Benjamin no está realizando, por tanto, sólo un estatuto de la obra de arte sino también una teoría social o, si lo preferimos, un estatuto de la obra de arte insertado en la teoría social. No cabe olvidar que Walter Benjamin fue un pensador marxista y que, por lo tanto, su obra está directamente influenciada por su pensamiento político. Al referirse al arte como un instrumento emancipatorio, Benjamin hace referencia a un sistema de poder. Sin embargo, ya antes de esta afirmación, el autor está realizando un recorrido por el desarrollo del arte como paralelo al desarrollo de las condiciones productivas, esto es, el capitalismo. Al comienzo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin recuerda que “cuando Marx emprendió el análisis de la producción capitalista ésta estaba en sus comienzos. Marx orientaba su empeño de modo que cobrase valor de pronóstico” (1989: 1). En su ensayo Benjamin pretende aprovechar esta teoría para realizar una lectura del mismo caso acerca de su realidad, es decir, que ya no se trate de un

pronóstico sino de un análisis contemporáneo (a pesar de que realice, sin quererlo, todo un pronóstico de lo que sería la era de la reproductibilidad más allá de su época, llegando a su máximo exponente hoy en día con las casi infinitas capacidades de reproducción de la galaxia digital).

La reproductibilidad técnica se consigue a través de la evolución de la máquina, es decir, de la “infraestructura” en términos marxistas, que termina por afectar a la “superestructura” (en este caso, la relación del público con el arte). No es de extrañar que Benjamin abra su ensayo haciendo referencia a las cualidades prospectivas del discurso marxista y dándole, por tanto, una nueva lectura al tema desde su contemporaneidad. Benjamin nos recuerda que la superestructura cambia de forma más lenta que la infraestructura, pero es inevitablemente influida por ella, siendo esta nueva concepción del arte producto directo de las nuevas formas de producción (la industria), pero llegada tras un período de asimilación de la nueva realidad; período transitorio que certeramente nos retrataba Baudelaire (una sociedad de masas incipiente, un creciente éxodo rural y el surgimiento de una suerte de “clase media industrial” ligada a los factores productivos).

El frame de esta teoría es la cultura de masas, y no puede entenderse sin la misma. Sin embargo, para Walter Benjamin esta nueva forma de concepción de la sociedad, aun ligada a los factores productivos capitalistas, puede representar un ataque a largo plazo al sistema de clases establecido y a la dialéctica del poder. Por una parte, dilapida la autoridad de la obra de arte. Y, por lo tanto, dilapida una autoridad, ligada al poder.

Al hablar de la dilapidación de la obra de arte, Benjamin se refiere a todos los aspectos que engloban la recepción de la misma. La idea de la contemplación del arte individualmente, que se opone a la nueva relación de las masas con ella, es para Benjamin una tendencia asocial burguesa que se cimienta en la idea de la clase erudita y la clase popular (las llamadas “alta cultura” y “baja cultura”). De esta manera, el pensador recupera las ideas de su también contemporáneo Bertrand Russell sobre el tiempo de ocio. La contemplación del arte forma parte del tiempo de ocio. Aun a pesar de que este pueda considerarse en una tendencia intelectual, es obvio que el arte, por sí mismo, no es un creador de riqueza ni un componente de trabajo. Por tanto, el ámbito de la obra de arte siempre se ha circunscrito a aquellos que podían disfrutar de tiempo de ocio que, hasta el comienzo de la Modernidad, eran la clase alta. La definición de “alta cultura” no se da tanto por la superioridad intelectual de aquellos que la aprecian, que fue el

mensaje que el poder siempre quiso enviar a aquellos que pertenecían a la “baja cultura” sino a la capacidad de disfrute del tiempo de ocio. Aquellos pocos que, hasta la aparición del trabajador industrial, podían disfrutar de esa inactividad, lo hacían a expensas de la explotación laboral de muchos otros. “A técnica moderna fixo posible que o tempo de lecer, dentro duns límites, non fose unha prerrogativa das clases privilexiadas, senón un dereito aplicable a toda a comunidade. A moral do traballo é a moral dos escravos e o mundo moderno non ten a necesidade da escravitude” (Russell, 2010: 19).

Por una parte, la aparición de esta clase media se liga directamente al capitalismo y su nuevo tiempo de ocio, a una voluntad por parte del sistema de crear una sociedad de consumo y retroalimentarse a través de ella; sin embargo, este nuevo tiempo de ocio capacita a esa recién creada clase, hasta el punto de que puede volverse contra el sistema. Se destruye lo que era considerado como poder, porque ya no se circunscribe a la clase alta; en el caso del arte, se difuminan los conceptos “alta cultura” y “cultura de masas”. Esta miscigenación moderna altera los patrones de lo que hasta entonces era considerado cómo arte tornándolo algo mucho más ecléctico que, como hemos dicho, se relaciona directamente con aquello que su atmósfera considere con respecto a ella.

A la pregunta de Alberto Ciria en su artículo *Contra la democratización del arte* “el arte, la obra de arte, ¿se rige en sí mismo por principios democráticos? ¿Llama el arte a una participación activa y consciente, o cuanto menos apela a su posibilidad?” (2003: 139), Benjamin contestaría que al liberarse del ritual, el arte tampoco puede ser a priori definida. La define su entorno, formando parte de su entorno el público: las masas. Se descompone lo que significaba la obra de arte hasta el momento, sometida al compartimento estanco de la “alta cultura”.

Walter Benjamin va incluso más allá y considera esta nueva caracterización de la obra de arte como un instrumento de lucha contra el fascismo. Como ya se ha mencionado, al realizar este estatuto de la obra de arte Benjamin lo asimila de forma total a la época que está viviendo, y en este caso nos encontramos a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, en 1936. El autor asegura que “los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo.” (1989: 1). La falta de una voz del poder que manipule la entrada de la obra de arte en la vida de los

ciudadanos los exime de la posibilidad de ser manipulados a través de los mecanismos propios del fascismo como son la modificación de la imagen o los discursos subliminales. “Cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo” (Benjamin, 1989: 14). Esta asunción del arte como parte de la masa desradicaliza su poder y de cierta forma “vacuna” a la masa frente al potencial politizador de la misma porque la acostumbra a la capacidad del arte, de alguna manera la vuelve inmune a ella. A esto se refiere Burroughs cuarenta años más tarde en *La revolución electrónica*, ensayo en el que pone de manifiesto la capacidad vírica de la palabra y la imagen que, coaligadas, pueden llegar a representar un gran instrumento de manipulación. Sin embargo, afirma Burroughs, en el momento en el que la ciudadanía es capaz de comprender cómo funcionan esos mecanismos manipuladores y llegan, incluso, a poder hacerlos por sí mismos (el autor propone la técnica de los cut-ups, es decir, la mezcla de distintos textos, sonidos o imágenes provenientes de diversas fuentes para crear un texto final diferente del original) podrán librarse del poder de otros.

Refiriéndose a la literatura, Burroughs asegura que “la palabra escrita está ligada a la imagen. En los lenguajes antiguos eso se ve bien claro: los signos representan los objetos a los que se refieren.

Nuestro sistema de signos es tan propenso a la abstracción que las palabras ya no tienen más un sentido preciso. Aquí es donde el control y la manipulación política aparecen” (2011: 86). Sin embargo, la aplicación de las técnicas de acercamiento y producción de nuevas simbologías instaría a la masa a pensar acerca de esta capacidad de control de la palabra y, por tanto, a controlarla, saliendo del esquema de la denominada “mente reactiva, un artefacto creado para limitar y embrutecer a gran escala. Para obtener este efecto debe estar ampliamente inculcada (...). La mente reactiva consiste en órdenes que parecen inofensivas y por tanto inevitables” (Burroughs, 2011: 66).

Por tanto, la democratización del arte hace a la masa más autónoma frente al poder de la obra, la hace expresar sus potencialidades humanas (contrarias al embrutecimiento de la mudez frente a la obra de arte) y le brinda una herramienta de lucha contra el poder fascista, que con asiduidad se apropia de los medios artísticos a expensas de sus fines.

“Este 'control' puede llevar a las mismas masas a que organicen y controlen

su propia recepción estética, con lo cual, de ser cierto esto, los potenciales revolucionarios y emancipatorios de este tipo de obra artística son evidentes” (Malfavaum-Beltrán, 2002: 31).

Por tanto, esta suerte de dadaísmo moderno propuesto por Burroughs permitiría a las masas no sólo un abordaje crítico sobre la obra de arte y sus posibilidades sino la explotación personal de estas posibilidades, o sea, la participación en el arte. No obstante, no es preciso ir hasta 1970 para que las masas se apropien del arte más allá de su mera recepción. En La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Walter Benjamin anticipa a través del cine el fenómeno de los quince minutos de fama propuesto décadas más tarde por el artista Andy Warhol.

La democratización del arte a expensas de su reproducción se considera, pues, en una doble vertiente: por una parte la democratización de su recepción y, por otra, su participación activa. En el primero de los casos, la democratización del arte como recepción, esto es, la mera posibilidad de acceso se constituye en este momento como el summum de una serie de cambios producidos en esta materia desde el inicio de la Modernidad. En la sociedad de masas incipiente de comienzos del siglo XX la noción de lo público, de lo que significaba “de todos” comenzaba a configurarse con instituciones como el Museo, que brindaba a los ciudadanos la posibilidad de usufruir aquellas obras que por primera vez se consideraban patrimonio nacional y no reservadas a una élite económica ociosa. Se rescata el arte de la “alta cultura”, sometida a la estructura económica del sistema capitalista.

No obstante, la reproducción técnica lleva a una extensión de este acceso nunca antes concebida: con la existencia de la copia, cualquiera puede tener acceso a la reproducción de cualquier obra por muy lejos geográficamente que se encuentre el original. La copia no sólo democratiza la recepción del arte sino que la deslocaliza: la vuelve omnisciente. Frente a la “existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin, 1989: 5), con la reproducción la obra pasa a formar parte del imaginario colectivo que, a su vez, es modificado por cada uno de los individuos en base a lo que conoce o lo que le interesa conocer. La reproducción de la obra de arte se asimila, por tanto, a una democratización del conocimiento y capacidad de elección de tal calado como fue en su momento la imprenta. Esta capacidad de acercamiento a tal cantidad de obras es a lo que una década más tarde André Malraux llamaría “el museo del imaginario” (1956: 2), posible gracias

a las técnicas de reproducción fotográficas. Si bien Malraux, como Benjamin, hace referencia a que todo museo se constituye de “lo posible-mutilado” (ya que le arrebató a la obra su historia y tradición, es decir, su aura), el francés alaba que brinde esa posibilidad de acceso, antes inconcebible. Hasta la llegada de la fotografía, incluso los teóricos de la historia del arte conocían sólo dos o tres museos: aquellos a los que se podían desplazar. La reproducción, por tanto, universaliza todavía más la obra al hacerla geográficamente transmutable.

Asimismo, como ocurrió con la imprenta, esta capacidad reproductiva no sólo brinda la posibilidad de acercamiento a la obra sino, eventualmente, también la participación activa en ella. Ya Benjamin comenta que con la aparición de la prensa, “la competencia literaria se hace así patrimonio común” (Benjamin, 1989: 12). Esto significa que ya no sólo cualquiera puede ser público, sino también artista. En el que el poder tenía el monopolio tanto de la creación como de la apreciación de la obra de arte, que empezaba y terminaba en un estrecho círculo social. El cine, siendo como es una técnica que nace ya para ser reproducida, permite la participación de las masas en el cine y su propia reproducción. El actor es más que un actor. “En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en agujonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes” (Benjamin, 1989: 11). Benjamin no escapa, por tanto, a la posibilidad de que estas técnicas de reproducción puedan ser utilizadas para fines perversos; sin embargo, únicamente su existencia brinda un sinfín de posibilidades al hombre moderno que se relacionan directamente con esa capacidad crítica y de “vacunación” frente a la manipulación que se puso de manifiesto anteriormente. El cine se opone a que el arte se quede en una élite tanto en su recepción como en su creación y por eso es atacado por los sectores más conservadores. “Es decir, se trata de pensar las 'prácticas visuales' insertas en el heterogéneo campo de la cultura, entendiendo esta última como un espacio donde lo culto y lo popular, lo artístico y lo mediático, lo simbólico y lo cotidiano se encuentran, permanentemente, contaminándose, subvirtiéndose” (Pinto, 2012: 5).

Al hablar del cine, “la importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva” (Benjamin, 1989: 4). La destrucción del vínculo entre

arte y tradición que producían por sí mismos los conceptos barajados hasta ese momento (el artista-genio, el espectro de la obra...) produce en el campo artístico una relación más estrecha con el cambio y la ruptura; con lo que Benjamin, en su concepción marxista, denomina "revolución".

No obstante, es obvio que Walter Benjamin se muestra precavido frente a las posibilidades de desarrollo de esta técnica. Si bien él realiza una lectura contemporánea de la tesis marxista, una vez realizado el análisis de esa incipiente realidad todo lo demás se constituye también como un pronóstico. No escapa a la vinculación real del cine con la industria cinematográfica y, por tanto, con la noción de la obra de arte como un producto de comercialización (que obedece más a factores económicos que de cualquier otro tipo) pero, frente a la tesis naturalmente catastrofista de Adorno y Horkheimer, sí cree en la posibilidad de empoderamiento que esta democratización del arte brinda a las masas que, si se comportan de la forma adecuada con respecto a ese poder que les es dado, pueden llegar a subvertir el status quo social a través de su participación.

Conclusiones

Con *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el pensador Walter Benjamin pretendía realizar una lectura sobre las nuevas formas de creación y recepción artística nacidas a raíz de los avances técnicos de la Modernidad que por una parte, constituyese un estatuto de la significancia de la obra de arte moderna y, por otro, una reformulación de las tesis marxistas sobre la influencia de la infraestructura en la superestructura desde un punto de vista contemporáneo. Sin embargo, sin quererlo, desarrolló también la primera aproximación a una realidad asombrosamente actual: la de la reproducción masiva.

Frente a sus coetáneos y colegas de la Escuela de Frankfurt, como Adorno y Horkheimer, Benjamin no contemplaba la reproducción técnica como necesariamente perversa, siendo que es su utilización por parte de los usuarios a los que se le brinda la que define la función a realizar.

Benjamin, por tanto, defiendía que la existencia de copias masivas refuncionalizaba tanto la obra de arte como el propio rol del público, idea compartida por la mayoría de teóricos del momento, pero que esta refuncionalización, aun a pesar de ser creada a partir del sistema, podría representar un instrumento revolucionario a través de su capacidad

democratizadora.

La refuncionalización de la obra de arte se construye, para Benjamin, en dos niveles: uno, el de la recepción y otro, el de la creación, indisolubles entre sí siendo que el poder siempre se apropió de ambos manteniendo, de este modo, la obra de arte en la esfera del elitismo. No obstante, la reproducción permite, por una parte, el acceso de las masas a las obras de arte desmitificando su papel tradicional (y, por tanto, desbancándolas de la esfera de lo sagrado para llevarlas a lo cotidiano) y, por otra, la participación activa del público en la creación de la obra de arte; esto es, la reproducción de sí mismos (siendo el ejemplo perfecto de ello el cine). Benjamin considera que esta capacidad de conocimiento brindada por la reproducción masiva puede suponer la toma de mando de la ciudadanía con respecto a una figura tradicionalmente utilizada por el poder a instancias de la manipulación del resto de clases sociales; por tanto, la reproducción de la obra de arte proporciona un arma de lucha contra la clase dominante, convirtiéndose en un instrumento emancipatorio para la recién estrenada sociedad de clases y un posible ataque a los medios fascistas.

Benjamin no obvia las diferencias existentes entre la obra de arte original, definida por su unicidad, y la copia o reproducción; sin embargo, les confiere espacios y características distintas, no concibiendo la copia como un ataque a la obra de arte precisamente porque su función es diferente. Mientras que la obra de arte original posee lo que Benjamin denomina “aura” (una sensación de lejanía ligada por la historia de esa obra, que pasa desde el contexto de su creación hasta los avatares vividos por ese original), la copia carece de la misma. Sin embargo, este “aura”, concebida tradicionalmente como la magnificencia del genio artístico, no significa para Benjamin algo necesariamente positivo, ya que encaja a la obra de arte en un ritual, asociado a los mecanismos de poder establecidos, e impide cualquier transformación en la sociedad. Por su parte la copia, precisamente por encontrarse exenta de ese aura, deslocaliza el arte de su púlpito conservador acercándola a las masas y dejando que éstas la definan en base a sus propias experiencias para con ella. Ya no existe, a partir de la reproductibilidad técnica, una definición de lo que es la obra de arte, siendo que a ésta se le arrebató lo que Benjamin denomina su “existencia parasitaria en un ritual” y por tanto permite, no sólo una definición a partir de los criterios de la propia audiencia, que pasa a formar parte del mismo estrato que la obra de arte definiéndola y construyéndola en interacción y

permitiendo, al desvincularla de su estancamiento en la tradición, el cambio social.

De esta manera, Benjamin crea con este texto el inicio del revisionismo con respecto al concepto tradicional de arte, basado en una estructura conservadora tanto en relación a la recepción de la obra como a la creación del artista, y abriendo la puerta a nuevas perspectivas sobre la potencialidad de la reproducción en la esfera social. “Valora la obra original pero se percata de que los cambios tecnológicos harán necesaria una nueva estética. Es decir, que la estética que surgió para explicar y apreciar el arte romántico ya no es apropiada para comprender el arte actual” (Martín Martín, 2005: 3).

Bibliografía

ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. 1988, Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BAUDELAIRE, Charles. 2002, O pintor da vida moderna. Lisboa: Editorial Vega.

BENJAMIN, Walter. 1989, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires: Editorial Taurus.

BENJAMIN, Walter. 1999, Sobre algunos temas en Baudelaire. Santiago de Chile: Universidad ARCIS.

BORGES, Jorge Luis. 1980, Narraciones. Madrid: Editorial Cátedra.

BURROUGHS, William S. 2009, La revolución electrónica. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

KÜRTEEN, Jochen. 2012, El arte de la copia. Dinamarca: Revista DW.

LOTMAN, Yuri. 1999, Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Editorial Gedisa.

MALFAVAUM-BELTRÁN, J. Trinidad. 2002, Arte, reproductibilidad y masificación. Iztapalapa (México): Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.

MALREAU, André. 1956, Las voces del silencio. Visión del arte. Buenos Aires: Editorial Emecé.

MARTÍN MARTÍN, J. Ángel. 2005, Adiós al original. Ideas en defensa del valor estético de las reproducciones de arte. España : Revista Arte y Mercado.

PINTO, Iván. 2012, Cine: imaginario social y cultura visual. Estética, idealismo y cultura. Santiago de Chile: Revista la Fuga.

RUIZ ZAMORA, M. 2006, Alter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte. Sevilla: Universidad de Sevilla.

RUSSELL, Bertrand. 2010, Eloxio da ociosidade. Galicia: Editorial Trifolium.