

## PERSPECTIVAS DEL TEXTO DE BENJAMIN EN EL DEBATE ARTÍSTICO Y ESTÉTICO ACTUAL<sup>1</sup>

RODRIGO ZÚÑIGA<sup>2</sup>

1 Texto preparado para la mesa redonda que se realizó, bajo este mismo encabezado, como actividad de cierre del *Seminario Permanente Walter Benjamin*, el día 16 de diciembre de 2010, en la Sala Ives Benzi de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. En la mesa participaron también Elizabeth Collingwood-Selby y Willy Thayer.

2 Filósofo, académico del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, investigador y miembro del Comité de Mención del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte.

3 Cf. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seinem technischen Reproduzierbarkeit» [«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»], en *Gesammelte Schriften. Band I – 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, p.435. Leo también la traducción al español de Jesús Aguirre (Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, p.18).

1. EL CÉLEBRE *Vorwort* (prólogo) del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte se cierra con esta famosa enseñanza:

«Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles [*unbrauchbar*] para los fines del fascismo»<sup>3</sup>.

Este enunciado ha tenido un éxito singular. En él, Benjamin cifró con maestría las expectativas políticas del trabajo filosófico. Nuestra época todavía quisiera reflejarse en ese tono imperativo: el afán por generar estrategias conceptuales que resulten *completamente inútiles para los fines del espectáculo*, por ejemplo, siempre reclama vigencia. Evidentemente se podrá discutir este desplazamiento que arriesga aquí entre fascismo y espectáculo, pero me importa vindicar lo que palpita en esa frase de Benjamin: el presente como tiempo de lo inaplazable para el pensamiento. La actualidad del texto de Benjamin se juega muchas veces en esa clase de decisiones *sobre lo impostergable*. Y este énfasis pareciera agudizarse cuando el motivo de su reflexión es el debate artístico.

En el *Vorwort*, nuestro autor anota que «sólo hoy [*heute*]» puede indicarse el modo como sucedieron determinadas transformaciones en el ámbito de los conceptos. Benjamin apunta a que las revoluciones técnicas y tecnológicas transcurridas en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, únicamente pudieron ser conceptualizadas (críticamente) tras una muy lenta maduración. Pocos años antes, en las líneas que abren otro de sus escritos

fundamentales, «Pequeña historia de la fotografía» (1931), Benjamin había insistido en términos semejantes a propósito de las razones que explicaban el auge y la decadencia de las primeras tecnologías fotográficas. Tales cuestiones históricas y filosóficas de la fotografía, había dicho nuestro autor, recién «empiezan hoy a penetrar en la conciencia»<sup>4</sup>. Menciono esto para remarcar que en Benjamin el signo de lo actual, el *heute*, adviene en el modo de la urgencia: sólo «hoy» podemos pensar «esto»; y debemos pensarlo en toda su radicalidad. Benjamin asumía con fuerza la fuerza de lo propiamente *impostergable*. Y el arte representa una instancia decíativa para la perseverancia del pensamiento —en ese *impostergable*.

¿Pero por qué el arte? ¿qué ofrece el arte como tal *impostergable*? Me limito por ahora a este planteamiento: *lo impostergable para el arte es el horizonte de su propia desaparición*.

Y es aquí donde entra la fotografía. Conviene detenernos en algunas cosas de sobra conocidas. Benjamin vislumbró la agonía del arte en la idea de una hiper-reproductibilidad técnica de la imagen (añado el prefijo «hiper» en el interés de destacar hasta qué punto este problema sigue siendo el nuestro, hasta qué punto sigue siendo *impostergable*). Sus tesis sobre la crisis del arte autorizan varios niveles de análisis, pero su núcleo, como decía, se deja ver con claridad: la fotografía. Al respecto, su lectura se ha vuelto canónica. Lo pondré de esta manera: lo que Benjamin lee en última instancia en la *potencia fotográfica*, entendida como una *inédita potencia*, es la propiedad de desencadenar un estado generalizado de contaminaciones, de traspasos, de transfusiones y mutaciones entre imágenes de distinta procedencia, entre medios y regímenes de representación, entre medialidades y soportes. Mi conjetura, en resumen, es que para Benjamin *lo propiamente fotográfico es la posibilidad de una expropiación generalizada de las imágenes*.

Se adivina cuál sea mi propósito. El discurso benjaminiano sobre la reproductibilidad técnica de la imagen pone en juego un asunto central. Hay que reconocer a Benjamin el mérito de haber sondeado, desde la fotografía, una *economía* completamente nueva de las relaciones entre imágenes. El autor reflexiona sobre la fotografía como quien apuesta a leer en ella una articulación entre el acto propiamente fotográfico (la toma), con el registro (la

<sup>4</sup> Cf. *Discursos interrumpidos I*, op.cit., p.63.

impresión fotográfica) y el *desplazamiento intertextual*, es decir, como si la fotografía estuviera en la base de cualquier idea de *transmedialidad*.

Esto es lo que yo denomino la *potencia performativa del registro*. La fotografía abre una nueva *performatividad* de las imágenes y de su circulación y en ello radica su *inédita potencia*. Nuestro filósofo aborda este asunto de muchos modos a lo largo de su ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Pero un concepto que nos puede resultar útil para ilustrar este punto es el de *Ausstellbarkeit*, que Jesús Aguirre tradujo acertadamente refiriéndolo a las «*posibilidades de exhibición*». Permítanme traer a colación un pequeño segmento del quinto capítulo de ese escrito. Ahí el tema en debate es la dialéctica entre el fundamento *cultural* de la obra de arte (antes de la fotografía) y su nueva condición *exhibitiva* (cuyo agente principal es el dispositivo fotográfico). Dice Benjamin:

«Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición [*Ausstellbarkeit*] de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos [se refiere al *Kultwert*, «valor cultural», y al *Ausstellungswert*, «valor exhibitivo»] se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta [*absolute Gewicht*] de su valor cultural [*Kultwert*], fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy [*heute*, nuevamente] la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo [*Ausstellungswert*] hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria»<sup>5</sup>.

El concepto *Ausstellbarkeit*, *posibilidades de exhibición*, ¿a qué alude? El giro debiera tomarse en el sentido de *potencia (que le cabe a algo) de ser exhibido*. O si se prefiere mayor énfasis: potencia (que le cabe a algo) de hacerse presente, de manifestarse, de exhibirse, de ponerse en exhibición, en muchos lugares simultáneamente. Valdría tal vez arriesgarse aún con otra fórmula: potencia de obrar una presencia plural.

Hay otro término que acompaña a *Ausstellbarkeit* y se emparenta con él: *Ausstellungswert*, «valor exhibitivo». De hecho es éste el término protagonista de las principales

<sup>5</sup> *Gesammelte Schriften*, op. cit., p.484. En la edición de Taurus, p.30.

argumentaciones del autor. *Austellbarkeit* y *Ausstellungswert* determinan en conjunto el problema de lo *imposterable* para una reflexión sobre la práctica artística. O sea que ambos concentran *aquella inédita potencia* que constituye la *potencia fotográfica*, entendida como potencia de obrar una presencia plural: potencia de manifestarse, de exhibirse, el producto de un proceso de impresión fotosensible —el producto que es sólo una posibilidad entre los posibles de la matriz fotográfica— en muchos lugares al mismo tiempo, de muchas formas diferentes (a pesar de ser un mismo producto), de muchas formas diferentes a partir de una misma matriz. Y en definitiva es esa potencia fotográfica —he aquí el *summum* de la propuesta benjaminiana— la que hace posible la *tendencia a la desaparición del arte bajo su forma cultural*.

En otras palabras, lo que aquí se impone bajo tales conceptos (*Ausstellungswert*, *Austellbarkeit*) es la más extraordinaria facultad del dispositivo fotográfico a los ojos de Benjamin: la instauración epocal de lo *post-aurático* (es cierto que esta lectura jamás cede en la concesión a la fotografía de un residuo aurático, pero es claro igualmente que sólo la tecnología fotográfica comanda una transformación de esta naturaleza, que luego será culminada con la cinematografía).

¿De qué habla Benjamin sino de un arte que ha sido vaciado, volcado a la circulación de la imagen técnica? Porque éste es el punto: que, por primera vez, la imagen *circula*. ¿Y hay arte *en la circulación*? Todo indica que no (pero ya sabemos, éste es todo un tema de debate). Conmoción cataclísmica del nombre del Arte: la fotografía, de acuerdo a Benjamin, habría fisurado la unicidad (*eizigkeit*) de la obra de arte, o lo que es lo mismo, habría fisurado el cuerpo del arte, voltéandolo fuera de sí mismo. De alguna manera, la fotografía abre en verdad la época del aura, porque con ella por vez primera emerge el componente aurático como reserva de la experiencia del arte, justamente en el momento de su expropiación: la época del aura sería la época de la pérdida del aura, y con ello, correlativamente, instauración post-aurática. Como lo da a pensar Benjamin, el rol de la fotografía será el de la gran profanadora que hace estallar los muros del arte, violentando sus fundamentos rituales, entregando sus restos a la marea informe de las imágenes periféricas, al friso fragmentado en que conviven los

rudimentos artísticos con las imágenes no artísticas, catalizando nuevos flujos donde imperan los criterios heterodoxos de las imágenes «cualquiera».

2. A LA LUZ de este argumento de Benjamin, ¿qué queda del arte, qué queda para el arte?

Ya lo veíamos: lo *impostergable* sería la subsunción del arte a la *exterioridad de la imagen técnica* (una exterioridad que es pura inmanencia). No obstante, aún cabe decir más: lo *impostergable* sería la necesidad de comprender la *dimensión política* a que el arte debe hacer frente en la era de la imagen técnica (o sea, en la era de la hegemonía fotográfica), en el entendido de que ésta, en rigor, tiende a remover ese elemento político en la *pura circulación*.

A lo que apunto con esta observación es a una tensión que, a mi parecer, ha estado siempre presente en el argumento de Benjamin, porque toca a una paradoja que no se puede erradicar por completo. ¿Cómo entender la índole política del valor exhibitivo? Señalo esto en el entendido de que perfectamente podría argumentarse que el valor exhibitivo comporta, como un doble perverso, la emergencia no ya de una imagen u otra, sino de la circulación misma en la implosión de toda imagen, —la circulación misma, es decir, el espectáculo, como *devastación de la política*. Lo que está en juego aquí, creo, sería un asunto central para el debate artístico leído desde Benjamin y sus tesis sobre la fotografía: la dialéctica, ella misma *en suspenso*, entre la pervivencia aurática y la expansión exhibitiva. Siempre he tenido la impresión de que, al igual que con el concepto de *Musée imaginaire* elaborado por André Malraux en esos mismos años, el concepto de *aura* trabajado por Benjamin sólo podía desplegar sus potencialidades y determinaciones en un contexto histórico que ya no podía ser el que tocó vivir a su autor. Debemos en consecuencia pensar ese concepto desde Benjamin, pero también, y correlativamente, más allá de Benjamin, entre otras razones porque ese concepto está articulado con otras dos acepciones correspondientes: *desaturización y re-auratización*.

No exagero en nada si sostengo que esta dialéctica entre desaturización y re-auratización —efecto de la propia *potencia fotográfica*— atraviesa estructuralmente buena parte de los debates más instigadores del arte contemporáneo. Es en ese tipo de debates que debemos leer también la riqueza

e influencia del pensamiento de Benjamin. Si reparamos, por ejemplo, en la compleja relación entre *performance* y registro fotográfico, o entre *performance*, acontecimiento y archivo; si tenemos presentes las estrategias de importantes artistas de la escena mundial (Boltanski, Jaar, Wodiczko, Gerz, etc.) que buscan cautelar la práctica de arte como una modalidad de *reserva mnémica* (y aún de *reserva aurática*) ante la exteriorización mnemotécnica generalizada o ante la circulación audiovisual como modalidad espectacular; si asumimos de un modo complejo las discusiones sobre el re-enmarcamiento de las estrategias de intervención artística en espacios públicos o en espacios hiper-poblados; si nos detenemos en nociones como *puesta en escena*, *site-specificity* o *monumento*, nos daremos cuenta enseguida de que se trata de conceptos en permanente rearticulación, en los que se juega también una lectura de la dialéctica entre desaturación y re-auratización, entre pervivencia aurática y expansión exhibitiva, como un problema manifiestamente imposible de clausurar de modo definitivo.

No será extraño que muchas estrategias objetuales y conceptuales vuelvan, una y otra vez, sobre el problema de la *re-auratización en una época que se pretende post-aurática*. Si lo impostergable para el arte, de acuerdo a Benjamin, consistía en la clausura fundamental de la misma «artisticidad» (lo que Duchamp llamaba «el coeficiente artístico»), todo parece indicar que la fuerza de ese diagnóstico no residía tanto en su consumación como en su porfiada *inminencia*. Pues quizá, efectivamente, ya no sepamos, en sentido estricto, lo que sea el arte. Quizá, sin darnos cuenta, estamos asistiendo a la subsunción de las artes visuales en la cultura visual, y de la Escuela de Bellas Artes y de la Facultad de Artes en el Instituto Politécnico de la Imagen. Pero debiéramos mantenernos alertas ante la evidencia de que en la época de la estetización generalizada, el signo estético adquiere potestades terribles, en absoluto inocentes. Lo que llamamos arte contemporáneo, no perdamos esto de vista, porta la memoria de un saber, de una experiencia transmitida durante décadas de crisis en la representación. Es la memoria crítica del arte, de la que mucho nos enseñó el mismo Benjamin. En sus mejores momentos, la *praxis* del arte todavía es capaz de renovar nuestros sentidos, nuestra comprensión crítica, nuestra afectividad. Todavía surge un efecto de antídoto, si queremos verlo así, ante

la devastación de que es capaz el signo estético liberado de toda memoria. Acaso sea sólo entonces, en un trance histórico tal, cuando emerja una cierta dimensión emancipadora de un «aura desublimada», de una *re-auratización desauratizada*. Seguramente el mismo Benjamin entrevió la magnitud de este problema. Y hay que ser más fieles que nunca al texto de Benjamin en este punto; hay que ser todavía más benjaminianos, y cómo lo sabemos, ante la inminencia del peligro.

*Santiago, diciembre de 2010*