

## Walter Benjamin: aura, técnica y arte en la modernidad

**Valentina Chiesa**

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
valechiesa98@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0005-9429-842X>

### Resumen

Al considerar nuestro presente, tecnificado y en constante transformación, surge la necesidad de volver a la obra de ciertos autores que, en diversos periodos de la historia, reflexionaron sobre las consecuencias epistémicas y ontológicas de ciertas tecnologías, como la fotografía y el cine. Dado este contexto y como parte de una apuesta teórica que nos permita abordar los cambios que se están produciendo en nuestras sociedades, quisiera releer *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003 [1936]) del filósofo alemán Walter Benjamin y ensayar una nueva respuesta a la pregunta por la incidencia de estas tecnologías en el arte de comienzos del siglo XX. El objetivo principal de esta relectura es indagar en los efectos que la técnica, en su relación específica con el arte y la política, produjo en el cuerpo social de aquel periodo. Esta lectura intentará alcanzar no solo las múltiples significaciones que se entretajan en el texto de Benjamin, sino proponer una base para entender los fundamentos teórico-críticos que fueron enriqueciendo el planteamiento del autor y que permitieron el ingreso de nuevas luces en la teoría estética, principalmente para pensar aquellos problemas contemporáneos donde la tecnología es protagonista en tanto fuerza transformadora.

**Palabras clave:** Walter Benjamin, técnica, arte, política, sociedad

## Walter Benjamin: aura, technique and art in modernity

### Abstract

In the context of constant technification of the different areas of daily life, such as work, entertainment, education, health, art, culture, among others, it is necessary to return to those authors who saw the emergence, in different periods of history, of certain technological changes that continue to affect human activity and define the way in which each person - in his or her individuality and as part of a collectivity - faces his or her continuously mutable and technologized existence. Given this context, and as part of a theoretical approach that allows us to address the changes taking place in our societies, I would like to recover some reflections of the German philosopher Walter Benjamin present in *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility* (Urtext) (2003 [1936]) and rehearse a possible answer to the question about the incidence of certain technology in the art of the early twentieth century. The main objective of this re-reading is to investigate the effects that technique, in its specific relationship with art and politics, produced in the social body of that period. This reading will try to reach not only the multiple meanings that are interwoven in Benjamin's text, but also to propose a basis for understanding the theoretical-critical foundations that were enriching the author's approach and that allowed the entry of new lights in the aesthetic theory, mainly to think those contemporary problems where technology is the protagonist as a transforming force.

**Keywords:** Walter Benjamin, technique, art, politics, society

### Introducción

En todas sus dimensiones las sociedades se vieron constantemente atravesadas por cambios que fueron el indicio de grandes emergencias, rupturas o reforzamientos de las maneras de percibir y sentir el mundo del que cada individuo forma parte y al cual construyen con cada acción y pensamiento. Así, para poder acercarse y entender las más recientes mutaciones tecnológicas —consistentes en una simbiosis entre la técnica y diversas esferas de la vida de los seres humanos y que se producen en el devenir y la cotidianidad de un determinado momento histórico— es imprescindible volver a quienes fueron testigos de estas nuevas irrupciones y apostaron por comprenderlas, entre ellos el Walter Benjamin (1892-1940) de una Alemania que comenzaba a hospedar al fascismo. La relación que se establece entre la vida de las personas y la tecnificación obliga a releer las primeras consideraciones en las que se reportaba esta nueva técnica que irrumpía tanto en el campo del arte como en el cine y que transformó su vínculo con la sociedad, su público, de aquel entonces.

En tal sentido y con base en el pensamiento de Benjamin, en el presente trabajo intento

dar cuenta de cómo incide la tecnología en el arte o bien, en palabras del autor, cómo repercute la técnica en la obra de arte. Cabe preguntarse, entonces, ¿cuáles son las características de una obra de arte en la modernidad, es decir, en qué términos Benjamin concibe a la obra de arte? ¿En qué consiste la reproductibilidad técnica y qué efectos trae consigo la reproductibilidad técnica del arte? ¿Cuáles son las particularidades de la fotografía y, sobre todo, del cine? ¿Qué papel cumple la vanguardia dadaísta? Así, el objetivo principal de esta relectura es indagar en los efectos o consecuencias que la técnica, en su relación específica con el arte y la política, produjo en el cuerpo social de aquel periodo.

De manera específica, busco describir lo que entiende Benjamin por aura; analizar el valor del arte atravesado por la reproductibilidad técnica; indagar sobre la función del público que consume la obra de arte y la manera en que lo hace; y comprender el papel que cumplen la política y la sociedad en ese momento de tecnificación del campo del arte. Esta lectura intentará alcanzar no solo las múltiples significaciones que se entretienen en el texto de Benjamin, sino proponer una base para entender los fundamentos teórico-críticos que fueron enriqueciendo el planteamiento del autor y que permitieron el ingreso de nuevas luces en la teoría estética, principalmente para pensar aquellos problemas contemporáneos donde la tecnología es protagonista en tanto fuerza transformadora.

## La obra de arte y su reproductibilidad técnica

Walter Benjamin inicia su texto, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (Ur-text)* (1936), con la idea de que a lo largo de la historia una obra de arte se ve atravesada por diversas técnicas que posibilitaron su reproducción, tales como la litografía, el grabado y la imprenta. Sin embargo, el autor evidencia que a comienzos del siglo XX emergen no solo nuevas tecnologías y problemáticas político-sociales, sino que también comienza a producirse una simbiosis entre estos aparatos y toda la sociedad. Se generan, en definitiva, nuevas experiencias que sitúan al arte, su modo de producción y de recepción, en un proceso de transformación y en una dinámica nueva. Se trata de un momento en el que el arte es producido, reproducido y consumido por y a través de innovaciones técnicas, lo cual deja explícito que la reproductibilidad técnica alcanzó un grado de desarrollo tan alto que llegó a “conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos” (Benjamin, 2003, p. 3).

Ahora bien, cualquier obra de arte para Benjamin cuenta con una serie de propiedades y características que, dadas las condiciones técnicas de aquel contexto, se ven en crisis, destruidas o transformadas. El aura, noción central del pensamiento de este autor, es definida a partir del concepto de autenticidad, en tanto aquí (espacialidad) y ahora (temporalidad) del momento en el que una obra de arte es elaborada y los cambios físicos que se producen en ella a lo largo de su historia, todo lo cual configura su existencia material, su carácter de testimonio y su condición de única, original. Con la reproductibilidad técnica el aura de una obra de arte se rompe por completo por dos motivos. En primer lugar porque con las nuevas herramientas técnicas una obra puede reproducirse de forma más independiente respecto de la reproducción manual donde era necesaria la presencia del original. En segundo lugar, el original, a partir de sus reproducciones, se multiplica y masifica de tal forma que llega a un gran número de receptores y de espacialidades en simultáneo, debido a que la técnica de reproducción permite separar “lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición

única, su aparición masiva” (Benjamin, 2003, p. 5).

Esto explica que ya no existe un valor eterno en el arte moderno, como sí se logró entre los griegos, quienes, por las características de sus técnicas (vaciado y acuñamiento), no eran capaces de reproducir las obras y de masificarlas como sí lo permiten las innovaciones tecnológicas del siglo XX. En este momento de crisis de la tradición y de renovación en el mundo de las artes y la tecnología, comienza a cobrar relevancia el papel que juega otro sector de la sociedad en los movimientos sociales, aquel que no poseía obras de arte originales como decorado de sus hogares o que no asistía a los museos: las masas. Esto responde, asimismo, al hecho de que el modo de percepción sensorial se transforma al igual que las condiciones sociales que hacen posible esa mutación del *medium* de la percepción, es decir, de las nuevas concepciones que van a coexistir o tensionarse con otras formas de pensar al mundo y sus componentes. De esta manera, la ruptura del aura de una obra de arte “es la rúbrica de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo del mundo’ ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único” (Benjamin, 2003, p. 7). En el ensayo de Benjamin las transformaciones del *medium* de la percepción pueden encontrarse en el campo del arte y, dado las circunstancias socio-históricas del momento, se asocian a las técnicas emergentes que inciden en este.

Siguiendo el planteamiento del autor, la historia del arte se define como la “sucesión de desplazamientos del predominio de un polo a otro de la obra de arte” (Benjamin, 2003, p. 9), disputa que se lleva a cabo dentro de la propia obra. Aquel polo que inscribe a la obra artística dentro de la tradición y “encuentra su expresión en el culto” (2003, p. 7) es el valor ritual, ligado en una primera instancia al servicio de la magia y, luego, a la religión. Lo importante de este polo es que el valor ritual de la obra recae en su (mera) existencia y no tanto en su exposición, propiedad que sí es necesaria para el otro polo que Benjamin piensa en términos de valor de exhibición. La irrupción de las nuevas técnicas que producen y reproducen arte emancipa a las obras del valor ritual y las recarga de un potencial expositivo. En este sentido, si se tiene en cuenta que “el valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual” (2003, p. 7), en la época de la reproductibilidad técnica esa autenticidad, unicidad irremplazable que es el aura, se va corrompiendo a medida que el valor de exhibición y masificación cobra mayor importancia. Para Benjamin el mejor ejemplo de ello, como se verá más adelante, es el cine.

Lo que diferencia, asimismo, a estos polos transformadores del devenir de la historia del arte es la relación que sus sociedades mantienen con las técnicas: mientras que en épocas anteriores la técnica se encontraba confundida con el ritual y requería la presencia del ser humano, en la época moderna —que inicia hacia 1900— las técnicas de las máquinas no necesitan involucrarse con él. En este sentido, Benjamin propone pensar en el origen de esta segunda técnica a partir de la cual el ser humano se distanció de la naturaleza en el juego y en el desentendimiento. Esta segunda técnica no persigue el dominio de la naturaleza, objetivo que sí orientaba a la primera técnica de valor ritual, sino que busca la interacción entre naturaleza y humanidad. Esta interacción constituye para este filósofo alemán la función social del arte moderno y es realizada por el cine, que “sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (Benjamin, 2003, p. 11).

## Cine y fotografía

La fotografía es, para Benjamin, el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario y surge a la par del socialismo. A partir de la fotografía cambian las condiciones para hacer arte y reproducirlo, ya no se necesita la mano sino el ojo; y se produce una transición en la historia del arte, puesto que comienza a tener más relevancia (o arraigo social) el valor de exhibición por sobre el valor ritual, cuya fuerza se hallaba en el género del retrato hasta el momento en que la cámara fotográfica omitió al hombre de la imagen. Ahora bien, hay una distinción entre la manera en la que la fotografía reproduce una obra de arte pictórica y la reproducción de un acto/acontecimiento ficticio en un estudio cinematográfico, donde no se reproduce una obra de arte de manera directa, sino que esta se crea por medio del montaje, técnica a través de la cual la “captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes” (Benjamin, 2003, p. 13).

Ninguno de estos episodios particulares es de por sí una obra de arte, pero el conjunto editado de ellos sí produce una obra artística, es decir, quien edita y pone en secuencia cada una de las imágenes que forman parte del montaje y hacen a la obra de arte es el editor cinematográfico. Con ello se pone en evidencia que, en este contexto de renuncia al valor eterno de la obra de arte por el gran alcance que tiene la repercusión tecnológica, el carácter artístico del cine se encuentra determinado por la reproductibilidad técnica a tal punto que la obra artística que produce el cine está determinada por todos los elementos y sujetos que la componen e intervienen —directores de escenas, camarógrafos, ingenieros de sonido e iluminación— y tiene la capacidad de ser mejorada por estos. La capacidad ilusoria de una obra artística cinematográfica, entonces, es el resultado de la grabación y de la edición, procedimientos que —por medio del sistema tecnológico presente en el estudio cinematográfico— penetran en el aspecto de la realidad, de modo que cuando esta se encuentra liberada de la maquinaria se vuelve artificial, se convierte en “una flor azul cultivada en el país de la técnica” (Benjamin, 2003, p. 24).

Para el hombre moderno, entonces, la representación más significativa de la realidad es aquella que crea y reproduce el cine. Este presenta una imagen o idea de la realidad libre del sistema de aparatos que, sin embargo, es el que la hace posible “precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato” (2003, p. 25). Para este autor, una de las funciones sociales más importantes de la obra de arte es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos, equilibrio que es logrado por el cine a través de la manera en la que el intérprete se desempeña ante la maquinaria y a partir de la forma en la que el país de la técnica, ese sistema de aparatos, representa la flor azul, la realidad circundante. Así, el inconsciente visual u óptico se corresponde con la maquinaria del estudio cinematográfico en la medida en que “los diversos aspectos que el aparato de filmación puede sacar de la realidad se encuentran en su mayor parte solo fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales” (2003, p. 28).

Una de las diferencias que existen entre una obra artística producida en un estudio de cine y otra realizada en un teatro radica en el hecho de que el actor de teatro desempeña su talento ante un público que se encuentra en la misma espacialidad y temporalidad que él, es decir, un público que está ante la presencia del aura de la obra de arte. En cambio, el intérprete de cine —nótese la distinta manera en la que Benjamin designa a estos agentes— se desenvuelve ante un sistema de aparatos detrás de los cuales, en el momento de su interpretación, no existe un público, sino el “gremio de especialistas” (Benjamin, 2003, p. 16). Estos últimos intervienen en la producción de la obra que será consumida en otro

tiempo y espacio ante un público masivo en una recepción colectiva que requiere de otro sistema de aparatos —la pantalla de cine o, como en la actualidad, la computadora, la televisión e incluso el celular—. De esta forma, la reproductibilidad técnica hace posible la obra de arte cinematográfica.

Así es cómo el aura de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica se resquebraja: el cine es un arte que no cuenta con una tradición y, por lo tanto, para producir una obra no precisa de ningún original y, además, debido a las nuevas técnicas de reproducción, la obra de arte resultante de estas se masifica. De esta manera, el intérprete de cine que pone en escena su cuerpo, su persona, se desapega de su aura, que no puede ser reproducida por ninguna técnica de reproducción. El arte, sobre todo en la forma cinematográfica, se escapa del reino de la apariencia bella cuyo significado, según este filósofo, “encuentra su fundamento en la época de la percepción aurática que se aproxima a su fin” (Benjamin, 2003, p. 18, nota al pie núm. 44). Para la construcción de cada imagen que conformaría *a posteriori* el montaje, el intérprete de cine efectúa cada día exámenes mecanizados frente al sistema de aparatos ante el cual mantiene su humanidad, de modo que su “desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjugado a partir de muchos desempeños singulares” (Benjamin, 2003, p. 18). Sobre esto Benjamin comenta que la importancia del desempeño del intérprete de cine se encuentra en el hecho de que, al afirmar su humanidad ante las máquinas, le devuelve la humanidad a las masas que consumen esa obra artística, es decir, pone esa “humanidad al servicio de su propio triunfo” (2003, p. 16), frente a múltiples espectadores que, “en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo” (2003, p. 16). Así, estos últimos se vuelven supervisores del desempeño del intérprete con un grado de autoridad que se corresponde con su invisibilidad.

En ese sentido, “la reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte” (Benjamin, 2003, p. 25). Las masas, ahora mucho más amplias y activas, transforman su participación en la recepción de la obra de arte con una actitud receptiva en la que se combina tanto el placer y la vivencia de una obra fílmica como la capacidad crítica. Esto no ocurre en la recepción individual de una pintura, donde la combinación entre disfrutar y supervisar se deslinda todas las veces en las que la importancia social del arte disminuye. Las masas, en su consumo de la obra de arte como entretenimiento, logran transformar la manera en la que participan en el arte a partir de “la recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la recepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado” (2003, p. 32).

Todo el mundo tiene derecho a ser filmado, según Benjamin. Las masas tienen el mismo derecho y capacidad de autoexponerse y reproducirse en sus propios procesos de trabajo, al igual que el intérprete que se exhibe en el cine, sobre todo el ruso, expone su persona ante las masas en su proceso de trabajo. En el contexto de una política fascista, sin embargo, la industria cinematográfica cumple la función de desviar la atención de las masas desde la obra cinematográfica hacia cuestiones externas de la obra de arte, como la vida personal de los intérpretes o estrellas de cine por medio de publicidades y otras estrategias comerciales. Tal desvío de la atención de las masas, cuyo interés originario consistía en verse representado para reconocerse tanto a sí mismo como en su colectividad en su pertenencia a una clase, tiene por finalidad la “aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar del *star*, es decir, a separarse de la masa” (Benjamin, 2003, p. 23, nota al pie núm. 54).

## Vanguardias, cine y política

La historia del arte, en ese desplazamiento entre el polo del valor ritual y el de valor de exhibición cuya expresión máxima se encuentra ahora en el cine, tiene épocas de crisis que, sin embargo, abren nuevas posibilidades y pulsiones artísticas que se alcanzan con renovaciones técnicas entre las que se destaca la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de la cinematografía. El dadaísmo —vanguardia que surgió en Suiza en 1916 y rápidamente tuvo repercusiones a nivel mundial— intentó generar en diversas disciplinas (como la pintura, la literatura y la fotografía) los efectos que posteriormente alcanzó la obra de arte cinematográfica con la técnica. A diferencia de esta, que no sacrifica sus valores comerciales, las producciones dadaístas buscan lo novedoso e intentan generar distintas conmociones en sus receptores, sobre todo la irritación.

Esta vanguardia rompe con la necesidad de producir obras artísticas cautivadoras, de recogimiento y contemplación y crea un arte cuyo valor recae en la distracción en tanto nueva forma de comportamiento social. Las obras dadaístas impactan en el espectador como un proyectil, chocan contra él y producen nuevas sensaciones que dan cuenta de las transformaciones que se producen en el *medium* de la percepción tecnificada de la época moderna. Así, el dadaísmo es la antesala del cine y su elemento de distracción consiste en el montaje en tanto técnica que posibilita la sucesión de episodios e imágenes y los introduce de tal manera que se le presentan al espectador como golpes. Pese a su función anticipatoria, “el cine liberó al efecto del shock físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado” (Benjamin, 2003, p. 30).

En lo que respecta a la relación entre el arte y la política, Benjamin denuncia que el fascismo, si bien organiza a la nueva sociedad de masas y permite que sean representadas y reproducidas en las obras fílmicas, no modifica las relaciones de propiedad que marcan las diferencias entre los distintos sectores sociales, sino que, por medio del arte, busca su conservación. Esta estetización de la política culmina en la guerra que posibilita “dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas” (Benjamin, 2003, p. 33) y, por a través de la técnica, moviliza todo el sistema de aparatos que conforman el paisaje de la vida moderna para mantener tales relaciones. Asimismo, la estetización de la guerra encuentra su expresión más clara en el futurismo, vanguardia que ve belleza en la belicosidad en tanto “enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras” (Benjamin, 2003, p. 34). El fascismo y el futurismo, para Benjamin, depositan su confianza en la guerra en tanto esta será capaz de satisfacer artísticamente al *medium* de percepción transformado por el país de la técnica, es decir, “su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (p. 34). El comunismo, en tanto fuerza social contestataria, politiza el arte que ya no encuentra su fundamento en el ritual sino en la praxis colectiva que se apropiaría de las técnicas emergentes y las utilizaría en pos del bien común con el fin de transformar las relaciones de propiedad heredadas. Tanto la politización del arte como la estetización de la política responden a los intereses de los distintos sectores que conforman la compleja sociedad moderna de la primera mitad del siglo XX. Se puede pensar, entonces, que el interés de Benjamin se aleja del fascismo al proponer conceptos nuevos que considera “útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (Benjamin, 2003, p. 2).

## Conclusiones

En las páginas precedentes propuse un primer acercamiento a las tesis planteadas por Benjamin en su ensayo. Principalmente, me detuve en el estatuto del arte y su relación con la política, sobre todo en la manera en la que se desarrolla una obra de arte de acuerdo con las relaciones de producción de la sociedad moderna. En esta sociedad la tecnificación fue creciendo día a día y modificó la forma en la que el público recibía el arte que consumía, un arte donde los aparatos tecnológicos se enfrentaron con los sentidos naturales de las personas. Walter Benjamin pensó al arte como una construcción intervenida por la técnica, una flor cultivada por y a través de las tecnologías emergentes que posibilitaban una forma de recepción multitudinaria y no meramente contemplativa. Se trataba de una nueva forma de hacer, reproducir y consumir arte en una sociedad cada vez más instrumentalizada y en crisis.

En nuestra época, al igual que Benjamin durante su paso por ese convulsionado siglo XX, comenzamos a sentir los efectos que las tecnologías postmodernas vienen produciendo en nuestras vidas. Un ejemplo actual de los impactos que estas pueden tener en las dinámicas sociales y en la forma en que nos cuestionamos nuestro lugar en el sistema-mundo contemporáneo es el rol que las inteligencias artificiales comienzan a jugar, especialmente, entre los artistas, los profesionales de las letras y, más aún, en los sistemas de vigilancia y reconocimiento facial a nivel mundial. ¿Será que su presencia cada vez más insidiosa determinará, en un futuro no muy lejano, las maneras de vincularnos, de percibir, de producir lo que hoy entendemos por arte? ¿Qué será del cuerpo humano cuando ya no se precisen ni los artesanos (valor ritual) ni los intérpretes (valor de exhibición) que Benjamin concibió para ese cine naciente? ¿A qué nuevos agentes nos enfrentarán estas nuevas tecnologías? Finalmente, ¿podremos seguir hablando de arte en los términos tradicionales? Abro estos interrogantes con la esperanza de que las reflexiones de Benjamin nos permitan vislumbrar alguna posible respuesta o, en principio, abran nuevas líneas para seguir pensando.

La cultura en tanto gran memoria de la sociedad nos informa, sitúa y acompaña en todas nuestras decisiones: “todo está mediado por la cultura, al punto de que hasta los ‘niveles’ políticos e ideológicos tienen que ser inicialmente desenredados de su modo primario de representación” (Jameson, 2007 [1992], p. 60). Es por ello que el MCM opera internamente en los sujetos como catalizador de un gran tiempo (Bajtín, 1979) y, de esta manera, permite la comprensión del sentido y la trascendencia de todo texto pasado. La interacción cultural, entendida como dimensión constitutiva de la producción de sentido entre dos personas, existe, quisiéramos sugerir, gracias al MCM.

## Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter (2003[1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Urtext)*. Itaca