

III Jornada Walter Benjamin: Historia y materialismo antropológico.

Centro de Investigaciones en Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de La Plata

Noviembre 2020

Título del trabajo:

**Sobre la imagen dialéctica como figura artística de la obra de arte
politizada.**

Agustín E. Casanovas*

Centro de Investigaciones en Filosofía – Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Esta ponencia trata sobre la imagen dialéctica en tanto categoría gnoseológica con la que Benjamin intentó superar las formas adialécticas de conocimiento y las que postulaban a la verdad como una obtención a partir de una realidad procesual. Se analiza la pertinencia de indicar que en dicho concepto la toma de conciencia actúa como instancia articuladora de teoría y praxis. Por otro lado, se sostiene que los medios de reproducción técnica contribuyeron a que el signo se convierta en la figura artística predominante. Asimismo, se explica que, con este tipo de recepción, la obra de arte pierde su valor cognitivo.

* Magister en Filosofía por la Universidad Nacional de Quilmes y profesor en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente realiza el Doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional de La Plata.

Introducción

No fue la teoría de Marx la que le permitió al proletariado apropiarse de la herencia del idealismo alemán. Por el contrario, la situación histórica real del proletariado, su ‘posición decisiva en el proceso de producción mismo’, hizo posible la radical relectura de Hegel que operó Marx (Buck-Morss, 2005, p. 24).

Sobre lo quería hablar es un plan de trabajo que se desprende de una tesis de maestría que presenté en la Universidad Nacional de Quilmes. La directora fue Anabella Di Pego y el título fue “El derrotero del arte: crítica y aura en Walter Benjamin”. Lo que intenté hacer ahí fue iluminar de alguna manera el significado de *aura* haciendo un recorrido sobre la crítica de arte en Benjamin desde lo que es “Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” hasta “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

Implícita en las obras de Benjamin está una detallada y consistente teoría de la educación materialista que haría posible esa rearticulación de la cultura, de ideología a arma revolucionaria. Esta teoría implicaba la transformación de las ‘mercancías’ culturales en lo que él llamaba ‘imágenes dialécticas’ (Buck-Morss, 2005, pp. 17 y 18).

Lo que propuse ahí fue que la imagen dialéctica podía ser considerada como la figura artística que debía configurar la obra de arte cuando ésta se encuentra auténticamente politizada. Para eso me había basado en una descripción que hace Ansgar Hillach (2014) en el libro *Conceptos de Walter Benjamin*.

Ahí Hillach (2014) indica que la imagen dialéctica es una instancia en la que teoría y praxis se pueden articular. Y el lugar en donde se produciría esta articulación sería “el acto de la toma de conciencia”. Cuando discutimos esto con Anabella, una de las cosas que surgió fue si este tipo de referencias a la Conciencia eran pertinentes, porque los procesos de conocimiento, en Benjamin remitirían más a una dimensión social y colectiva. Por eso, las preguntas por las que quiero arrancar serían:

1. ¿Es posible hablar de Toma de conciencia en Benjamin? ¿Y en el caso de que sí sea posible, qué significaría?

Párrafo 8.- En lugar de «con conciencia de clase» abreviatura que en nuestros medios es evidentemente fácil de comprender, yo diría, en aras de facilitar su comprensión y su traducción a los idiomas extranjeros: «con los obreros que han adquirido la conciencia de su situación de clase», o alguna cosa por el estilo (Engels, 1977, p. 232).

Luego, será evidente que el mundo ha estado soñando por mucho tiempo con la posesión de una cosa de la cual, para poseerla realmente, debe tener conciencia (Carta de Karl Marx a Arnold Ruge, septiembre de 1843).

El trasfondo de esta discusión estaría dado por distintas interpretaciones que se hacen de Marx. Por un lado, habría una lectura de la conciencia como característica del individuo, que surge de algunas lecturas que me parecen equivocadas. Por ejemplo, se usa cierta anotación que Engels (1977) hace en “Contribución a la crítica del proyecto de programa socialdemócrata de 1891” para decir que un individuo tiene conciencia de clase cuando tiene conciencia de su posición de clase. Pero cuando vamos al texto, resulta que Engels (1977) está hablando en plural de los trabajadores, así que habría muchos más indicios de que conciencia se refiere a una instancia colectiva y que Lukacs, Bloch y Benjamin se estarían incorporando a esta línea de pensamiento.

Esta frase [...] conecta todavía a Lukács con la metafísica de la interpretación de sueños cósmica, la conjura de Dios. Aquí como allí aflora el instante vivido, el nosotros-sujeto en sí mismo a partir del velo de la falsa conciencia, en autoobjetivaciones de su inmediatez, siempre más concentradas que en la realidad (Bloch, 1969, p. 621).

Para ejemplificar un poco puedo referirme a la Tesis XII de “Sobre el concepto de la historia”, en donde Benjamin (GS I/2, pp. 700 y 701) se refiere a la conciencia que tiene la clase vengadora de llevar a su fin, en nombre de las generaciones de vencidos, la obra de liberación y a la Tesis XV, en donde aparece la conciencia revolucionaria como propia de la clase revolucionaria en el instante de su praxis.

El sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que lucha. En Marx aparece como la última clase esclavizada, la vengadora, que lleva hasta el final la que es la obra de la liberación en nombre de generaciones de vencidos. Esta conciencia, que, por breve tiempo, una

vez más cobró vigencia en *Espartaco*, ha sido desde siempre escandalosa para la concepción socialdemócrata (*Ob I/2*, p. 313).

La conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción (*Ob I/2*, p. 315).

Me quedaría por resaltar la distinción entre conciencia de clase y conciencia revolucionaria. Esto vendría en relación a que el materialismo histórico tuvo relativo éxito en alcanzar la conciencia de clase al mismo tiempo que tuvo muchísimas dificultades para lograr o mantener la conciencia revolucionaria.

La propuesta de la imagen dialéctica vendría a promover esta conciencia revolucionaria.

2. La imagen dialéctica lograría articular Teoría y Praxis en la toma de conciencia.

A cambio, propone una unidad de la teoría y la praxis que debería estar anclada en el propio acto de la toma de conciencia. La imagen es aquí un modo de conocer por el cual el tiempo negado se convierte en impulso dialéctico de un movimiento intensivo, la integración de la vida en la percepción de la actualidad política (Hillach, 2014, p.645)

Volviendo a lo que señala Hillach (2014): la articulación entre teoría y Praxis en la toma de conciencia a partir de la imagen dialéctica se produciría porque el tiempo que es negado por la imagen se convierte en el impulso dialéctico que integraría la vida en la percepción de la actualidad política. La toma de conciencia misma vendría a ser el tiempo-ahora mesiánico, que secularizado y colectivizado significa la acción revolucionaria, desde la cual podía iniciar una praxis constitutiva de la realidad humana y libre de las cosificaciones capitalistas.

En las imágenes dialécticas de Benjamin, el presente como momento de oportunidad revolucionaria aparece como el “horizonte” de la historia pasada, actuando como estrella polar para la reunión de sus fragmentos. Sin él, las posibles reconstrucciones del pasado serían infinitas y arbitrarias (Buck-Morss, 2005, p. 25).

Algo parecido aparece en Susan Buck-Morss (2005), que insiste en que hay que distinguir entre el presente empírico, que se refiere al estado de las cosas y el presente como el tiempo-ahora, como el momento de constante posibilidad revolucionaria. Para ella también la imagen, construida como reunión de testimonios visuales del pasado en

torno al presente que otorga la perspectiva correcta para la reconstrucción de aquel pasado, puede relacionarse con el deseo colectivo de felicidad y motivar a la acción revolucionaria, o sea, generar la conciencia revolucionaria. La contrapartida de esto, que Benjamin (GS IV/1, pp. 116-117) explicita en “Calle de sentido único”, en “Antigüedades”, es que sin imágenes no hay representación completa de aquel deseo.

Hay algunos temas que quería puntualizar porque todavía los tengo pendientes: el primero sería indagar si Benjamin aborda las dificultades que surgen de no postular una dialéctica entre la conciencia colectiva y la conciencia individual, ver cómo lo hace y qué solución intenta darle. Y por otro, pensar si no resulta más claro postular al *despertar*, en lugar de a la toma de conciencia, como la instancia en donde la imagen dialéctica articula teoría y praxis.

3. Modificaciones conceptuales de la obra de arte a partir de *Calle de sentido único*: la forma también es esencial.

II. La obra de arte es solo accesoriamente un documento. Ningún documento es en cuanto tal una obra de arte. [...]

VI. *Inhalt* y forma son uno en la obra de arte: *Gehalt*. En los documentos domina por entero el material [...]

XIII. El artista va a la conquista de *Gehalte*. El hombre primitivo se parapeta detrás de los materiales [traducción propia] (GS IV/1, pp. 107 y 108).

En “Calle de sentido único” hay una modificación del concepto de obra de arte que me parece que se pasa por alto y que se confirma con algunos fragmentos y escritos dedicados a la crítica entre 1929 y 1931. Hasta “Calle de sentido único”, podía señalarse que la obra de arte constituía una unidad sobre la cual la crítica debía hacer su tarea. Trasplantar la obra de arte a una esfera más cercana al ideal del problema, hacía que cierto contenido, el *Gehalt* de verdad, se distinga de la forma artística, que terminaba siendo un momento necesario pero no esencial de la obra y que aparecía como envolviendo aquel contenido.

Que la lectura no es sino uno de los cien accesos para el libro [traducción propia] (GS VI, p. 171).

En “Prohibido fijar carteles”, de “Calle de sentido único”, esto cambia. Benjamin (GS IV/1, p. 106) une en el *Gehalt* tanto contenido, que se nombra *Inhalt*, como forma artística, que a su vez son separados de una dimensión diferente: documental o material. Esto se confirma entre los años 1929 y 1931 cuando, por ejemplo, en “La misión del crítico” indica que la lectura es sólo una de entre cien posibilidades para acceder al libro. Esto solamente se entiende si se trata de un nuevo concepto de obra de arte, ya que me parece que entra en conflicto con lo que planteó en los tratados de la obra temprana. Además, en “Sobre la falsa crítica”, Benjamin (GS VI, p. 179) señala que el núcleo de la obra de arte hace desaparecer los conflictos entre forma y el contenido *Inhalt*.

Sólo al interior de la obra misma, donde el contenido de verdad y el objetivo de la obra llegan a impregnarse mutuamente, la esfera del arte viene a ser finalmente abandonada, y en su umbral también desaparecen todas las aporías de la estética y el conflicto entre forma y contenido (*Ob IV*, p. 251).

4. Modificaciones conceptuales del aura y de la obra de arte a partir del ensayo sobre la obra de arte: el aura se apropia de los contenidos, la obra se vacía.

Por otro lado, creo que “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, refleja que hacia 1935, se fueron dando otras modificaciones conceptuales tanto con el aura como con la obra de arte.

Se configura la obra en su interior como un microcosmos y aún más, como un microeón. Pues no se trata de presentar las obras literarias en el contexto de su tiempo, sino de presentar el tiempo que las conoce -el nuestro- en el tiempo en que ellas surgieron. Así se vuelve la literatura un órgano de la historia (Benjamin, 2019, p. 19).

Primero, el aura ya no es ni la que se nombraba en los “Protocolos de ensayos con las drogas” ni la que se atribuye a las imágenes en “Pequeña historia de la fotografía”. Se le incorpora todo aquello que desde “Calle de sentido único” hasta este momento correspondía a los contenidos de la obra de arte. O sea que: al valor mágico que la imagen pintada había perdido; al medio que daba plenitud y seguridad a la mirada que lo impregna; a la extraña telaraña de espacio y tiempo; y a la irreplicable aparición de una lejanía se le agrega, como figura en “Historia de la literatura y ciencia literaria”, el

lugar en cuyo interior se debe configurar un microcosmos o microeón en el que el presente se ponga en el contexto del tiempo en el que la obra ha surgido.

Específicamente, la posibilidad de la ilimitada duplicación de la obra de arte la despojaba de su “aura”, esa singularidad que en la filosofía original de Benjamin había sido la fuente de su valor cognoscitivo (Buck-Morss, 2011, p. 349).

Esto coincide, me parece, con lo que dice Buck-Morss (1977) cuando indica que el aura que se pierde con la reproducción técnica era, en la filosofía original de Benjamin, la *unicidad* que constituía la fuente del valor cognoscitivo del arte. Y también, con la explicación del funcionamiento del aura que hace Josef Fürnkäs (2014) cuando dice que ésta, desde el aquí y ahora de la percepción, apunta al mundo mesiánico.

Funciona como “figura del lenguaje” dialéctica de una retórica performativa que apunta al mesiánico “mundo de la actualidad integral y polifacética” en el aquí y ahora de la percepción; y en el “despertar” del sueño reclama su modelo “materialista antropológico” de una rememoración impensable, histórica (Fürnkäs, 2014, p. 96).

Inversamente, al haber transferido lo que antes se consideraba su contenido, la obra de arte queda como algo puramente documental, material o fenoménico.

5. El signo se ha convertido en la figura artística predominante.

Dado que la palabra humana es el nombre mismo de las cosas, no podrá pues reaparecer la idea (propia de la concepción burguesa del lenguaje) de que la palabra sólo guarda una relación accidental con la cosa, de que la palabra es signo de las cosas (o que es un signo de su conocimiento) que se estableció por convención. El lenguaje no da nunca meros signos (*Ob II/1*, p. 154).

Por otro lado, en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” Benjamin (*GS II/1*, p. 168) plantea que los seres humanos poseían un *lenguaje puro* que se transformó en *lenguaje instrumental*. El lenguaje puro era un lenguaje del conocimiento que se basaba en nombres y que permitía conocer la cosa misma que era nombrada. El lenguaje instrumental surgió cuando, con los nombres, se intenta compartir algo más que ellos mismos. Esto los convierte en meros signos que, como tales, pueden adquirir cualquier significado dependiente del contexto.

En la era de la reproducción pictórica el significado de las pinturas ya no está adjunto a ellas; su significado se vuelve transmisible: es decir que se vuelve un tipo de información y, como toda información, puede ser puesta en uso o ser ignorada [...]. Cuando una pintura es puesta en uso, su significado o es modificado o es cambiado totalmente [traducción propia] (Berger y otros, 1972, p. 24).

Creo que algo parecido puede decirse que pasó con las obras de arte ante el surgimiento de los medios de reproducción técnica. Y que por eso es un error pensar que las obras auráticas tenían un significado original que se pierde en la reproducción. Hacer historia-crítica auténtica del arte no tenía, o no debería haber tenido, nada que ver con encontrarle el significado original a la obra sino que implicaba configurar, en el *aura* de la obra de arte, un microeón en el que podía presentarse el aquí y ahora de la percepción, que es el aura en tanto *autenticidad*, para redimir la *vida* de la obra de arte que es cargada por el aura misma, al ponerla en relación con el estado de perfección mesiánica.

Las pinturas reproducidas, como toda información, tienen que sostenerse contra toda la otra información que está siendo continuamente transmitida [traducción propia] (Berger y otros, 1972, p. 28).

En este contexto, la reproductibilidad técnica las obras de arte causó que las obras auráticas se conviertan y se perciban como simples signos y que, por eso, ahora, sean capaces de significar cualquier cosa, estando su significado atado a los signos que la rodean espacial y temporalmente y a los saberes con los que cuenta el público.

Una objeción a esto podría ser que, en realidad, no se trata de significar o no significar sino de si el significado está mediado o no por la tradición. Entiendo la crítica pero no me termina de convencer porque me parece que sería errado pensar que la forma de recepción está por fuera de la misma tradición. Yo diría que si el abandonarse a la asociación libre era la forma de recibir la obra de arte aurática, la recepción del arte como signo funciona más como fundamento de la tradición del siglo XIX con la que los sectores dominantes pudieron controlar el uso de las obras de arte producidas y reproducidas técnicamente.

A modo de cierre.

Bueno, a lo que quería llegar son dos puntos. Por un lado, a que la obra de arte configurada bajo la figura del signo no tiene valor cognoscitivo porque, por un lado, se interpreta que *quiere* decir algo y por otro, porque a este significado lo recibe a partir del resto de los signos que la rodean y de las creencias y saberes del público que la percibe, entre los que se contarían los sentidos comunes y los mandatos que son sustentados por estos sentidos comunes y que reproducen el orden establecido. Como se nutren de estos prejuicios y lo único que hacen es procesar y reconfirmar estos prejuicios, las obras de arte configuradas bajo la figura artística de signo son ideales para implementar una estetización de la política.

En cambio, si se quiere alcanzar una politización del arte, se tiene que intentar recuperar el valor cognoscitivo del arte sabiendo que el aura está perdida para siempre. O sea que, ante la obra de arte puramente documental o material con la que nos quedamos desde el siglo XX, la forma en que eso se hace, como dice Buck-Morss (2005), es configurando obras bajo la figura de la imagen dialéctica. Estas obras empezarían a minar la percepción signica predominante y habilitarían, al mismo tiempo, que se produzca la toma de conciencia o el despertar en el que se unen teoría y praxis.

Muchas gracias por escuchar.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, tomos I-VII. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2008). *Obras, libro I/vol. 2*. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2017). *Obras, libro VI*. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2019). *Historia de la literatura y ciencia literaria*. Trad. F. Cognigni. Córdoba: La Sofía cartonera.
- Bloch, E. (1969). *Aktualität und Utopie. Zu Lukacs' 'Geschichte und Klassenbewußtsein'*. Trad. F. M. García Chicote. En *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* (p. 621). Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.

- Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. M. López Soane). Buenos Aires: Interzona.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (Trad. N. Rabotnikof Maskivker). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Engels, F. (1977). Zur Kritik des sozialdemokratischen Programmentwurfs 1891 (Trad. propia. En K. Marx y F. Engels, *Werke. Band 22* (p .232). Berlin: Dietz Verlag.
- Fürnkäs, J. (2014). Aura. Trad. T. Schaedler y M. Azar. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 83 - 158). Buenos Aires: Las Cuarenta. Versión en alemán disponible en <http://josefuernkaes.de/aura>
- Hillach, A. (2014). Imagen dialéctica. Trad. F. M. García Chicote. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 643 - 708). Buenos Aires: Las Cuarenta.