

## CAPÍTULO 7

### De la contemplación a la mecanización de la percepción

*Cecilia Cappannini*

*Para muchas cosas que irrumpieron originales y sorprendentes, hay que considerar también que hubo, previamente, un génesis poco glorioso, un proceso de producción. Proceso al que siguió otro proceso, poco glorioso también (aunque excitante y conflictivo), el proceso de recepción y canonización, proceso que instituyó póstumamente al engendro, atrayendo sobre él una larga cadena de instituciones que terminaron disolviéndolo en una actualidad de múltiples usos.*

WILLY THAYER,  
EL BARNIZ DEL ESQUELETO.

La utilización de las imágenes en la actualidad, en el marco de la hiperestetización de la vida cotidiana, parece presentar dos alternativas vigentes, al menos en el mundo de la doxa. Ya sea que las miremos o las fabriquemos, muchas veces leemos las imágenes de una manera que nos parece “natural”, que no requiere aparentemente de ningún tipo de aprendizaje, o bien sostenemos que a través de las imágenes padecemos una manipulación (Jolie, 1999) que identificamos con su utilización con fines publicitarios y su circulación en los medios masivos de comunicación.

Asociamos así el término imagen a nociones contradictorias que van desde el conocimiento a la diversión –y al engaño–, de la inmovilidad al movimiento, de la religión a la distracción, de la unicidad a la multiplicidad, del contenido a la forma, a partir de lo cual nos preguntamos ¿Qué nos provocan las imágenes? ¿Qué ocupan? ¿Cómo nos apropiamos de ellas?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo reflexiona sobre algunas ideas expresadas en “Condiciones materiales de producción de la imagen. Hacia la pregunta por el dispositivo en la teoría de Walter Benjamin”, ponencia presentada en el año 2013 en el Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce, UBA.

Vale la pena retomar aquí las consideraciones de Walter Benjamin (1892-1940), un pensador clave para comprender la formación de nuevas sensibilidades en relación a la expansión de la técnica y su penetración política/ económica en la vida cotidiana; cuando plantea que “el placer que brinda el mundo de las imágenes” (...) “se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber” (Benjamin en Didi-Huberman, 2005: 195). El desafío a la distancia crítica, al saber letrado, se desarrolla a través de una nueva combinación entre capitalismo y nuevos modos de circulación de las imágenes, que trae aparejado la invención de la fotografía, la prensa ilustrada y el cine.

De este modo, la pretendida moderación de las emociones, la contemplación aparentemente tranquila y distante, frente a la obra de arte, la preeminencia de la palabra antes que el cuerpo, se invierten con el surgimiento de un nuevo actor social y receptor: las masas.

En este sentido, Barbero plantea que el *sensorium moderno* modifica los modos de percibir y de expresarnos, produciendo cambios en la sensibilidad, que surgen tanto en el cine como con industrialización de las ciudades, y responden a la creciente configuración técnica de la vida cotidiana. Algo que modifica radicalmente la experiencia aurática de inmersión contemplativa frente a la obra de arte única.

Benjamin es un filósofo alemán, judío y marxista, que pertenece a la Escuela de Frankfurt<sup>2</sup> y al marxismo crítico, y también se nutre de otras fuentes como el romanticismo alemán y el mesianismo judío. En 1924, la lectura del análisis de Lukacs sobre el carácter fetichista de la mercancía, imprime un giro en su mirada: deja de estudiar el romanticismo y comienza a analizar la cultura contemporánea europea (especialmente las vanguardias francesas y ruso-soviéticas). Se interesa, además, por la política marxista y se desempeña como crítico cultural, una vez frustrada su carrera académica. La mayor parte de sus escritos son artículos publicados en diferentes revistas académicas y culturales, principalmente, durante los años 20 y 30. Se trata de publicaciones realizadas desde el exilio, en el constante y difícil trabajo de escapar del nazismo. Entre 1929 y 1933, Benjamin elabora guiones para la Radio del Sudoeste de Alemania en Frankfurt, considerando la radio como un medio revolucionario que podía transformar la difusión cultural y la educación<sup>3</sup>.

Sus textos más leídos, al menos en algunas facultades de arte, tales como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito en 1935 y publicado un año más tarde, ante las correcciones de Adorno; “Pequeña historia de la fotografía”, de 1931; y, en menor medida, “El autor como productor” de 1934; claramente no conforman un sistema teórico que pueda clarificar o “volver transparente” su concepción acerca de la obra de arte. Más vale nos encontramos frente a un conjunto de anotaciones y observaciones más o menos entrelazadas, muchas veces contradictorias y cambiantes, de un texto a otro (hay que tener en cuenta aquí que muchos de sus artículos eran encargados e intensamente corregidos por sus editores:

---

<sup>2</sup> Si bien los integrantes de esta escuela difieren en sus pensamientos, hay dos puntos centrales en los que acuerdan y que son importantes a la hora de analizar las ideas de Benjamin: la renovación del marxismo a través de la introducción de la psicología y el psicoanálisis, y el cuestionamiento al positivismo en cuanto a la existencia de hechos objetivos exentos de manipulación.

<sup>3</sup> Para ampliar esta idea, se puede consultar “Teorías de la radio” (1927-1933) escritas por Brecht, con quien Benjamin compartió una importante amistad. Disponible en: [http://www.vivalaradio.org/medios-comunicacion/PDFs/MEDIOS\\_reflex2\\_brecht.pdf](http://www.vivalaradio.org/medios-comunicacion/PDFs/MEDIOS_reflex2_brecht.pdf)

Adorno, Horkheimer, entre otros) que nos hacen pensar más en las condiciones materiales de la percepción, que en una lectura idealista del concepto de obra de arte. Benjamin se desplaza desde la tradición objeto-centrada del arte, hacia los dispositivos técnico-políticos en los que se inscribe una imagen, y hacia los procesos y mecanismos que activa, subvirtiendo así el estatuto estético del arte burgués.

En ese sentido, plantea que cualquier modificación en nuestra condición de receptores, transforma decisivamente el significado que otorgamos a un objeto percibido o a una situación percibida. Esto no sólo cambia el modo en el cual el mundo se nos vuelve inteligible, sino que además significa que son nuestras experiencias y conocimientos los que intervienen en la visión que tenemos de las cosas y en nuestro accionar con y sobre ellas. “Y sentimos una ventana, una nube o un árbol no en el cerebro, sino más bien en el lugar donde lo vemos” (Benjamin, 1987: 24).

Sin embargo, la educación burguesa de la percepción -que no se reduce solamente ni a la recepción de las obras de arte, ni al fenómeno de la reproducción técnica y masiva de las imágenes, con lo cual queremos decir que no es algo meramente cuantitativo- consiste, según el autor, en enseñarnos desde niños a disociar lo que en la primera infancia estaba unido: la mirada y el tacto.

El mismo divorcio, que es en definitiva la separación dicotómica cuerpo-mente, que caracteriza a las sociedades capitalistas y occidentales; se repite en sus notas sobre las *vidrieras* en las exposiciones universales y en los grandes almacenes, (Benjamin, 2007b: pp. 217-219). Allí, la masa se compenetra con el valor de cambio: se mira y no se toca, cuando el tacto, para este autor, está en estrecha relación con la acción. No obstante, es la aspiración de las masas por acercar las cosas espacial y humanamente, la que hace posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas. Una nueva percepción dirá Barbero, que rompe las envolturas y que pone a los hombres, con ayuda de las técnicas, en situación de usarlas.

La autopercepción de la masa como masa, que ahora se ve a sí misma en las fotografías, en las imágenes que capta la cámara de cine; penetra las prácticas cotidianas conformando un tipo de percepción mecanizada, que reconfigura los modos de mirar y de conocer, al mismo tiempo que las relaciones entre los hombres.

Estos aspectos resultan fundamentales para acercarnos a sus ideas. Especialmente, si tenemos en cuenta que su particular modo de escritura en forma de pasajes, frases o fragmentos, que se conectan muchas veces de modo intuitivo o hasta “oscuro”, si se quiere, tiende a desarticular los tipos textuales académicos, justamente dado que pretende disgregar toda ilusión de continuidad o de linealidad, de sentido, al interior del discurso. Algo que se conjuga con su interés por lo marginal, lo periférico o aquello que los centros filosóficos y literarios de entreguerras no tomaban como objetos de estudio.

## La lectura como producción

En “El autor como productor” -el ensayo escrito a partir de la conferencia pronunciada para el Instituto para el Estudio del Fascismo en París el 27 de abril de 1934- Benjamin anota que el aparato de producción, difusión y publicación burgués- se refiere allí a la radio y la prensa ilustrada- “asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee” (Benjamin, 1991). Justamente, a esto se debe que el dominio burgués sobre el lenguaje, sobre los medios de producción y sobre la concepción positivista y lineal de la historia, se vuelve para Benjamin y para otros intelectuales y artistas de la época, un campo de lucha.

Benjamin sostiene allí que hasta los escritores más progresistas representaban, en ese entonces (1934), la vida cotidiana de la clase trabajadora y popular en estrecha relación con *el qué* de la obra, lo temático; pero sin modificar necesariamente *el cómo*, perpetuando así una forma gestada en el seno de la modernidad burguesa. Por eso, en lugar de preguntarse en qué relación está una obra respecto a las relaciones de producción de una época, o sea, si es reaccionaria o crítica, pregunta cómo está en ellas. La materialidad de la obra no está dada por la forma y/o el contenido de la misma, sino por la *técnica*: los efectos que se instauran en el encuentro con la obra, los procesos de subjetivación política que esto implica y su función organizativa, es decir, aquello que en la obra y a través de ella busca enajenar al hombre de su situación cotidiana, para volver a reconquistar el mundo en el acto de tomar postura, de volver a pensar su *posición* (el cómo está) en el proceso de producción. Por eso, llama a los escritores a pensarse como productores para quebrar, de ese modo, la empatía con la clase dominante.

Esto no significa una renovación del contenido de aquello que se escribe, sino una transformación radical de la técnica literaria, lo que en palabras de Marcelo Expósito implica la mutación de la posición que el escritor adopta en el interior mismo de los conflictos sociales y del conflicto en los aparatos de producción.

Un aspecto insoslayable, es que el ensayo pone en tensión la vieja problemática de la forma y el contenido -a través del concepto de *técnica*- y, más precisamente, cuestiona la historia de la obra de arte burguesa, única y auténtica que el fascismo reactiva haciendo espectáculo en nuevas obras “con la riqueza, hace tiempo falsificada, de la personalidad creadora” (Benjamin, 1991).

En las inmensas posibilidades que le reconoce a las imágenes, para operar un cambio profundo en los modos de percibir y de conocer, el histórico debate forma-contenido, que se traduce en la historia del arte, en el par dicotómico arte puro versus arte comprometido, se vuelve para el pensador alemán un tópico a-dialéctico, que tiende a recaer con facilidad, o bien en la afirmación de la autonomía absoluta del arte, teorías del arte por el arte que, según Benjamin, niegan cualquier relación extraartística que la obra pueda desencadenar, en un intento por inmunizar al arte frente al desarrollo de la técnica-; o, por el contrario, la absoluta dependencia social del arte -realismo social, sociologismo estético-. Como si fuera posible pensar separadamente contenido y forma, es decir, el qué de la obra y el cómo.

Esta conferencia, impartida en el '34, está influenciada por su amistad con Brecht, por su viaje a Moscú, por su acercamiento a los modelos factográficos y productivistas de la vanguardia ruso-soviética<sup>4</sup>, que trabajan en el desnudamiento de las condiciones de producción de la obra de arte; y, especialmente, por Tretiakov, el artista ruso a partir del cual Benjamin consolida su versión productivista del escritor, para quien el trabajo del arte debe volverse *operativo*. Es decir, que la literatura no sólo debe captar la realidad sino también cambiarla en el curso de la lucha de clases. (Del Río, 2010:160). Su función no es informar ni observar, sino intervenir activamente. Benjamin consigna la siguiente experiencia:

“Cuando en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se impartió la consigna ‘¡Los escritores a los koljoses!’, Tretiakov acudió a la comuna El faro comunista y allí se encargó durante dos largas estancias de los trabajos siguientes: organización de los meetings de las masas; recaudación de dinero para comprar tractores; reclutamiento de los campesinos para el koljós; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; redacción de noticias para los periódicos de Moscú; introducción de la radio y el cine ambulante” (Benjamin en Del Río, 2010: 163).

Tretiakov imaginaba que, en un futuro, el arte soviético pondría en primera línea a los trabajadores, en tanto reporteros y fotógrafos aficionados, realizadores de periódicos y de radio. Benjamin retoma esto para pensar y teorizar justamente ese movimiento, desde el ámbito de la especialización profesional y desde la figura del artista individual al ámbito de la “literalización de las condiciones de vida”, tendiente a transformar el estatuto social del autor en el de productor. Esa es la condición de posibilidad para replantear la oposición entre autor y lector. Según Víctor Del Río, Benjamin sustituye la figura de autoridad (del artista, como autoridad, en tanto principio rector del arte burgués), por la figura colectiva de la *posición*: como lugar desde donde se emprende el discurso, en el seno de una democratización y socialización de la práctica artística, en la cual el lector mismo se convierte en productor. Benjamin continúa:

“La decadencia de la literatura en la prensa burguesa resulta ser la fórmula que corresponde a la restauración de la prensa soviética. Al ganar la literatura en amplitud lo que pierde en profundidad, la distinción entre autor y público que la prensa burguesa aún mantiene de forma convencional empieza a desaparecer actualmente en la prensa soviética. Ahí el lector está siempre dispuesto a convertirse así en escritor, a saber: descriptor o prescriptor. Así, en tanto que experto (aunque no en un campo, sino en el puesto que él ya ocupa), el lector accede a la autoría: su trabajo toma la palabra” (Benjamin en Del Río, 2010: 165).

Lo interesante es su lectura de la situación: la difuminación de las fronteras en la división entre los géneros y las antiguas jerarquías conlleva a una nueva integración entre artista y público, dada por las innovaciones técnicas<sup>5</sup>. Ambos son autores, ambos son productores. Su lectura indudablemente influirá en cierta concepción del posmodernismo y de la neovanguardia, como bien explica Del Río, pero a su vez pone de manifiesto el tipo de trabajo que realiza el artista. Hay una valorización del género documental y del registro técnico de imagen y sonido como recursos que la producción artística del momento adopta y con lo cual se enfrenta al na-

<sup>4</sup> Cfr. Del Río, V. (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.

<sup>5</sup> Cfr. Fabris, A.T. (2012). “El artista como productor. John Heartfield y el fotomontaje”. *Revista blanco sobre blanco*, (2).

turalismo de la representación clásica. Aniquila así el ilusionismo que somete al espectador frente al cuadro, en ese intento de “ocultar el artificio” y de ocultar a su vez que el artista es un trabajador. Y no cualquier trabajador, sino un trabajador colectivo, dispuesto a cuestionar la posición de privilegio que la figura del artista ocupa en el arte -al menos desde el siglo XVIII- y a transformar el aparato de producción.

## **Transformar el aparato y la posición del espectador**

El desplazamiento de lo que la obra dice acerca de las relaciones de producción a los procesos internos de construcción de la misma y su capacidad de transformar esas relaciones, surge entonces como interrogante a partir del cual nos resulta interesante pensar la posición del “espectador” y sus condiciones de percepción.

Leído en relación al ensayo del 34, el famoso escrito titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, no parece apuntar tan centralmente hacia la discusión entre el carácter aurático de la obra de arte<sup>6</sup> y las reproducciones, sino más vale hacia la pregunta por las diversas formas de interpelación al nuevo tipo de espectador-masivo. Debemos tener en cuenta aquí que no es solamente la masividad en el acceso a las imágenes lo que la reproductibilidad técnica moviliza, sino los usos fundamentalmente políticos que hacemos de las reproducciones.

En la modernidad, y especialmente a partir del siglo XVIII, la obra de arte es un objeto autónomo a ser contemplado sin ningún tipo de interés en poseerlo, y despojado de todo fin externo a sí mismo (Kant). El tipo de interpelación que efectúa una obra supone determinada actitud por parte del espectador y a su vez produce diferentes tipos de espectadores. La contemplación parece ser, entonces, la actitud adecuada frente a este tipo de obras y su lugar es el museo; un lugar al margen, si los hay, de sus condiciones de producción, individuales o sociales. “En el objeto de consumo toda huella de su producción ha de ser olvidada. En consecuencia debe parecer como si nunca hubiera sido hecho” (...) “El encubrimiento del trabajo constituye el origen de la autonomía del arte” (Benjamin, 2007b), apunta Benjamin, citando aquí a Adorno.

---

<sup>6</sup> Si bien la obra de arte aurática surge en un contexto religioso, es también una construcción de la burguesía que con la introducción de la técnica en la modernidad, resimboliza y *seculariza* el aura. Entendida como “la manifestación irreplicable de una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 1990) un aquí y ahora único frente a nosotros, cuya manifestación se asocia muchas veces con una experiencia de ensueño. La autenticidad de una obra refiere a la existencia irreplicable del original en el lugar en que se encuentra, como testificación histórica que se funda en su duración material.

Creación, misterio y autenticidad son los tres términos que definen la experiencia aurática como mercancía, y por ende como fetiche, en el marco del mundo capitalista.

Más que de una transformación de las obras de arte en mercancía, se trata de una modificación en el modo de producirlas: como mercancías. El desarrollo del capitalismo burgués pone sus reproducciones en el mercado como mercancías a ser vendidas más que experimentadas, se sacrifica así el valor de uso que podría ser revolucionario, por el valor de cambio en el mercado. Sin embargo, la pérdida del aura se da no porque en el nuevo momento histórico la obra sea susceptible de ser reproducida – siempre ha sido susceptible de reproducción- sino que el aura se imposibilita cuando en la realización de una obra de arte su reproductibilidad constituye su condición estructural.

Tras la autonomía del arte se esconden las relaciones sociales de producción y también la posición de espectador que el modo de producción de la obra espera y produce. Algo que probablemente está en juego cuando Benjamin se refiere a la *politización del arte*. Un concepto difícil, ampliamente discutido en el campo de la teoría del arte y de la filosofía, que ha dado lugar a múltiples y variadas interpretaciones.

Buck-Morss señala que su significado no se limita a la propaganda política, ni debe ser entendido como la instrumentalización de la cultura en pos de la agitación política. Más bien, la politización gravita en la disolución de la alineación de los sentidos corporales cotidianos, en esa separación mente-cuerpo que mencionamos al inicio de este trabajo; y, potencialmente, puede propiciar una transformación indefectible de las condiciones materiales de producción y recepción heredadas de la sociedad burguesa y sus instituciones. Por otra parte, se presentan condiciones reactivadas en ese momento por el avance de las ideologías fascistas en Europa, especialmente en su refundación del carácter mítico y ritual alrededor del culto al Führer.

El auge que en este periodo experimentan los nuevos soportes de fijación, reproducción y comunicación, es contradictorio. Si en los modelos factográficos y productivistas de la vanguardia rusa, el uso de las posibilidades técnicas está asociado a la crítica de la representación artística burguesa tanto como a la lucha contra las condiciones de opresión, y por ende, estaría ligada a una concepción crítica y revolucionaria, esas mismas posibilidades pueden convertir en muchos casos, la lucha contra la miseria en objeto de consumo o en un mero dispositivo de excitación (estetización de la política<sup>7</sup>) que anestesia a las masas.

## **Leemos en función del mundo que habitamos**

Entonces ¿Qué tipo de relación puede el arte establecer entre el espectador y el mundo material, que no sea la observación tradicional del objeto artístico como tal? O en otras palabras ¿Cómo generar a través del lenguaje la ruptura de la codificación cultural burguesa, que es sin más la que sostiene material y simbólicamente la historia de los vencedores (Benjamin, 2007a)?

Pregunta siempre irresuelta que toca tanto la cuestión del rol de los intelectuales en la sociedad, como las diversas propuestas y ensayos desarrollados por diferentes artistas y actores culturales comprometidos, pero que en todo caso exige no ser clausurada ni entendida en sentido unívoco.

---

<sup>7</sup>Este tipo de uso busca captar la belleza y seducir, su lema es: el mundo es bello. La estetización de la política es lo que según el autor genera el fascismo, entendida como estetización de lo real y de la participación política de las masas. Si por un lado se impone el culto al caudillo, se construyen monumentos e ídolos -con lo cual se apela al carácter aurático y ritual de la obra de arte-, al mismo tiempo *el fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse pero sin modificar las condiciones de propiedad existentes*, sin hacer valer sus derechos, y sin poder establecer relaciones con su propia experiencia de vida. La petrificación de la acción de las masas y su estetización se lleva a cabo, también, con la guerra. Allí, para Benjamin, *la humanidad goza con la imagen de su autodestrucción*.

En un poema que Brecht<sup>8</sup> escribe en 1935, durante su exilio en Dinamarca, “Preguntas de un obrero que lee” (Brecht, 2008: 102-103), encontramos una tentativa de hacer rotar nuestra atención y darle voz a lo excluido:

“¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?  
En los libros están los nombres de los reyes.  
¿Y los reyes arrastraban los bloques de piedra?  
Y Babilonia, tantas veces construida  
¿quién la reconstruyó una y otra vez?  
¿En qué casa de la dorada Lima vivían los que la levantaron?  
La tarde en que se dio por terminada la gran muralla china  
¿a dónde fueron los albañiles?  
La imponente Roma está llena de arcos de triunfo.  
¿Quién los edificó? ¿Sobre quienes triunfaron los césares?  
¿Los habitantes de Bizancio, cantada en mil alabanzas, vivían todos  
en palacios?  
Si aun en la legendaria Atlantis, la noche en que la tragó el mar  
los que se ahogaban aullaban reclamando sus esclavos.  
El joven Alejandro conquistó la India.  
¿Él sólo?  
César derrotó los galos.  
¿Ni siquiera llevaba un cocinero consigo?  
Felipe de España lloró cuando se hundió su armada.  
¿Nadie más lloró ese día?  
Federico II venció en la Guerra de los Siete Años. ¿Quién  
venció además de él?  
Cada página una victoria.  
¿Quién cocinaba el festín?  
Cada diez años un gran hombre.  
¿Quién pagaba los gastos?  
A tantos informes  
tantas preguntas”.

---

<sup>8</sup> Brecht plantea que mediante el principio de interrupción o de distanciamiento, es posible suspender la excitación para que esas posibilidades técnicas se transformen en dispositivos de cuestionamiento y de estimulación social. A través del montaje o el principio de la interrupción (ya presente en la radio y el cine) “lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (Benjamin, 1991). El teatro épico busca interrumpir la acción que se está llevando a cabo, para quebrar la empatía del público, su identificación con aquello que ve tal como sucede en el teatro burgués naturalista. Presenta situaciones y no acciones, la interrupción del curso de los hechos genera el efecto de extrañamiento y hace a la función organizativa de la obra, que no pretende estimular sino forzar al espectador y al actor a tomar postura ante cada situación. Para seguir leyendo, ver: Wizisla, E. (2007) *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.

Como contrapunto de preguntas y enunciados, todos los informes o relatos que presenta el poema, están contados desde los lugares comunes de los vencedores, desde aquellos que habitan y disfrutan los palacios, los arcos de triunfo, las victorias. No desde sus constructores y cocineros. Por eso, aunque cada línea propone un tema diferente, esos relatos son considerablemente monótonos, el obrero que lee no se reconoce en esas historias, simplemente porque está ausente. Sus preguntas parecen estar diciéndonos que la historia se cuenta desde *un* determinado punto de vista, que siempre es el mismo. Pero además, ese puesto de visión, por llamarlo de algún modo, es individual y por lo general lleva nombre y apellido. El obrero aparece en tanto hacedor productivo frente a los quehaceres vanidosos de reyes y héroes y, a la vez, como productor de sentido en su interrogación acerca de las condiciones materiales y *colectivas* de producción, en este caso, de la historia. La pregunta obligada es ¿Quiénes hacen y quiénes escriben la historia?

En todo caso, la actividad del obrero está estrechamente vinculada por su condición de lector. Condición a la que aparentemente no estaba destinado y que lo convierte en receptor de una historia que tampoco lo narra, ni le atañe. Es lector, en definitiva, de un tiempo y un espacio que se le vuelven abstractos y, por qué no, extraños.

En la monotonía, el obrero instala un quiebre, que por un lado nos lleva a pensar en que “la censura más radical no es la que prohíbe ciertas respuestas, sino la que mediante operaciones de preselección excluye la formulación de algunas preguntas” (Pereda, 1993: 87). Y, por otro lado, nos hace ver que tal vez haya allí algo más. La lectura de la lectura que hace un tal obrero que lee -no sabemos nada de él, ni de su historia-, opone la historia monumental de los “vencedores” y “héroes”, a la historia de los “vencidos”. Hay un texto de Benjamin o, más vale algunos fragmentos de sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”, que también presentan esta oposición y que tomaremos para construir una mirada más sobre el poema. Tomamos dos fragmentos correspondientes a la tesis VII. Fragmento 1:

“Los amos eventuales son los herederos de todos aquellos que han vencido”  
(...) Quienquiera haya conducido la victoria hasta el día de hoy participa en el cortejo triunfal en el cual los actuales dominadores caminan sobre los que yacen en tierra. La presa, como es costumbre, es arrastrada en el triunfo. Se la denomina con la expresión patrimonio cultural” (Benjamin, 2007a: 68).

Benjamin denuncia la continuidad de la clase opresora por más que cambien las manos del poder. Y postula que los “vencedores” de hoy construyen su relato histórico, en tanto son los herederos de los poderosos de ayer. Mientras que los vencidos de hoy son los herederos de los vencidos de ayer. La monotonía del relato revela la continuidad de una dominación que se mantiene a nivel político y narrativo. Entonces, las preguntas del obrero que interrumpen esa continuidad, no implican un encuentro meramente personal con la historia monumental, sino que en su lectura resuenan las lecturas de los vencidos de otras épocas y generaciones. No se trata de un encuentro actual con lo que lee, sino que lo importante está en el carácter histórico de su recepción, no obstante su actualidad (Sánchez Vázquez, 2005). Esta idea que será retomada luego por la Estética de la recepción, es fundamental en la teoría benjaminiana. Lee-mos en función del mundo que habitamos, en función del compromiso de cita entre generacio-

nes, en el cual las luchas de las generaciones pasadas forman constelaciones con las de hoy. Para Benjamin, ese pasado oprimido, lleva un índice oculto, casi redentor, formando un secreto compromiso de encuentro entre el pasado y el presente. En la lectura, o mejor dicho, en la posibilidad de leer el encuentro entre dos épocas, se instaura un modelo temporal diferente, capaz de quebrar la temporalidad lineal y abstracta del relato histórico con mayúsculas.

Ese modelo es la *imagen*. Y, en este sentido, Benjamin sostiene que el índice histórico de las imágenes “no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (Benjamin, 2007b: 465). Fragmento 2:

“Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro” (Benjamin, 2007a: 69).

Este fragmento, ampliamente citado en la bibliografía sobre el tema, impacta directamente sobre algunos presupuestos a partir de los cuales solemos comprender y estudiar el significado del concepto de cultura. Estamos acostumbrados a pensar el patrimonio cultural como lo que redime y reconcilia con los horrores de la historia, y no como presupuesto de esos horrores. Benjamin plantea que el origen de los bienes culturales es el de la explotación, que no hay obra genial ni acontecimiento histórico grandioso que no esté asentado en la barbarie. Y una cosa más: los procesos de transmisión y de educación (burguesas) también se asientan en la dominación. El dominio de los niños, el dominio de la historia, de la naturaleza, del cuerpo y, fundamentalmente, de la posibilidad de acción.

## **A modo de cierre, hacia el artista-trabajador y el trabajador-artista**

Otra pregunta obligada: ¿Cómo interrumpir el curso de la percepción burguesa sin intervenir burguesamente en el curso de la percepción? (Galende, 2011).

Tretiakov y Brecht, y tantos otros artistas, aunque con distintas propuestas y en contextos diferentes, se proponen despojar al arte de su magia, exponiendo el trabajo del artista, exponiendo el modo de producción de las obras, liberando al arte de sus efectos fantasmagóricos sobre el público. Sin embargo, el problema político de la acción, el problema político de la quietud o de la supuesta pasividad del espectador, es aún algo complejo y pendiente. Un tema que adquiere una importancia radical en el siglo XX, cuando las teorías estéticas y las experimentaciones vanguardistas comienzan a reivindicar el papel activo del receptor, arrancándolo del papel de mero reproductor de lo que el artista ha puesto en su obra.

Si transformar el aparato burgués de producción supone difuminar las jerarquías en las que se funda y el arte politizado intenta llevar eso a cabo socializando el arte, Federico Galende se pregunta si puede existir allí, a pesar de todo, un dejo de relación asimétrica. Generar conciencia en el espectador: ¿implica continuar perpetuando los modos de la percepción burguesa, al

suponer que es el artista-activo el que le “otorga” a su público alienado la posibilidad de despertarse? Esto es lo que Ranciére denomina el *uso militante de la imagen*. Probablemente, no exista un único modo de ser de este tipo de uso, tal vez no se trate de generar conciencia y movilizar a quienes supuestamente están quietos. El problema es dónde transformar, qué transformar y, por supuesto, cómo hacerlo. Pero además, qué posición de espectador esperamos cuando pensamos en un artista-trabajador. El para qué se vuelve entonces imprescindible. Podemos así volver a pensar, si el artista es un trabajador: ¿en qué sentido podría ser el trabajador, un artista?

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1990). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. España: Taurus.
- . (2007a). “Tesis de la filosofía de la historia”. En: *Conceptos de Filosofía de la Historia*. (pp. 65-90) La Plata: Terramar Ediciones.
- (2007b). *Libro de los Pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.). Madrid: Akal.
- (1991). “El autor como productor”. En: *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. España: Taurus.
- Brecht, B. (2008). “Preguntas de un obrero que lee”. En: *80 poemas y canciones*. (pp. 102-103). Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Del Río, V. (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.
- Expósito, M. (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: consonni.
- Galende, F. (2011). *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Jolie, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: Biblioteca de la mirada.
- Martín-Barbero, J.; Herlinghaus, H. (eds.). (2000). *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro con Walter Benjamin*. Madrid: Iberoamericana.
- Pereda, C. (1993). “Lecciones de la bajeza”. En Massuh, G.; Fehrmann, S. (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. (pp. 82-91). Buenos Aires: Alianza.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Thayer, W. (2011). *El barniz del esqueleto*. Santiago de Chile: Palinodia.