

# LAS REPRODUCCIONES O POR QUÉ CON ELLAS NO SE ACABA EL AURA. CONSIDERACIONES SOBRE WALTER BENJAMIN.

Cecilia Cappannini.  
Facultad de Bellas Artes – UNLP.

Una de las cosas que podemos buscar en un filósofo no es tanto si estamos de acuerdo con todo lo que dijo sino cuánto nos desafía a pensar incluso contra él mismo. Este desafío puede consistir en buscar aquellas imágenes, conceptos y preguntas que el autor utiliza, para elaborar comprensiones de nuestra realidad. Entonces podemos aceptarla tal cual es, rechazarla en su totalidad o cuestionarla en algunos de sus aspectos. Pero a su vez podemos construirla.

Elaborar un modo de comprender lo real y la historia, sin adecuarnos por eso a las reproducciones de las teorías que las despojan de sus contextos de producción, de sus explicaciones y sus errores; y que intentan además abordar la realidad, encorsetándola e imponiendo *una* definición determinada.

Podemos así establecer relaciones y diferencias entre los escritos de un autor y las lecturas que otros (contemporáneos o posteriores) han producido sobre el primero.

O tal vez indagar las relaciones de conflicto existentes entre los conceptos que aparentemente no evidencian dificultades en su definición y aquellas categorías que siempre presentan algo irresuelto, algo que nos desafía a seguir pensando, a releer, a debatir.

En cualquier caso, ¿cuáles son las categorías irresueltas en Benjamin, o al menos cuáles son los conceptos que la reproducción en la enseñanza de esta teoría ha simplificado? ¿Qué es aquello que no se consume en la exactitud de la reproducción técnica? ¿El aura define solo un período histórico determinado, o por el contrario es un componente inherente a cualquier obra de arte? ¿Por qué se suele decir que la fotografía y el cine (como dispositivos propios de la reproducción técnica de imágenes) acaban con el aura?

Empecemos por la última pregunta. No pueden la fotografía y el cine acabar con el aura porque si así fuera, Benjamin no desarrollaría un pensamiento dialéctico como disposición metodológica. Pero entonces cabe la pregunta: ¿Qué dialéctica usa? La del marxismo hegeliano.

Esto es: para conocer la realidad, según Hegel (1770-1831) debemos conocer su devenir. El mundo no puede concebirse como un conjunto de objetos dados y fijos sino como un conjunto de procesos y cambios donde el conflicto y su resolución son los motores de la historia.

El devenir es la lógica de la realidad, y la realidad es razón. Por lo tanto su movimiento no puede ser otro que el movimiento del pensamiento. El devenir dialéctico es fundamentalmente una lógica superadora de contraposiciones. Contiene un conflicto y logra superarlo (resolverlo). Cualquiera sea la determinación o *afirmación* que tomemos como punto de partida, como por ejemplo “ser niño”, el devenir consiste en el pasaje de estar en *una* determinación a ya no estar en esa determinación sino en otra: es decir, ya no ser niño sino adolescente.

Contraponer es un modo de negar, esto no significa que uno de los elementos contrapuestos sea falso o irreal, ni que sean opuestos irreductibles, sino que se implican ineludiblemente. Es necesaria una afirmación o tesis y su negación o antítesis, para llegar al tercer momento de la dialéctica: la síntesis (negación de la negación). Ésta contiene las determinaciones anteriores y las supera, no las reemplaza ni las desecha. Al superar y contener lo anterior, la síntesis se vuelve tesis de un nuevo proceso dialéctico.

Si en el idealismo hegeliano<sup>1</sup> la dialéctica es el autodesarrollo de la razón universal preexistente a lo material, la idea

“no sólo existe desde toda una eternidad -sin que sepamos dónde-, sino que es, además, la verdadera alma viva de todo el mundo existente (...) Nosotros [Engels se refiere aquí al marxismo] retornamos a las posiciones materialistas y volvimos a ver en los conceptos de nuestro cerebro las imágenes de los objetos reales, en vez de considerar a éstos como tal o cual fase del concepto absoluto.”<sup>2</sup>

El marxismo invierte la dialéctica hegeliana y la pone *sobre los pies*. La primera determinación o afirmación deja de ser la razón universal y pasa a ser la vida material del hombre en sociedad. *El hombre piensa como vive* y no vive como piensa como sostenía Hegel.

Benjamin, desde la perspectiva del marxismo crítico que desarrolla la Escuela de Frankfurt en el siglo XX, toma la inversión de la dialéctica hegeliana que propone el marxismo en el siglo XIX, y plantea que una de las características del pensamiento dialéctico es no sólo el movimiento de las ideas sino también su detención.

Sin embargo, la dialéctica benjaminiana no culmina en una síntesis que resuelve el conflicto, sino que pone de manifiesto la contradicción, la hace visible. Y precisamente por eso, nos deja entrever la tensión constante entre las reproducciones y el aura. Para ser dialéctico, el pensamiento necesita las dos instancias, por ende no son “enemigos irreconciliables”, ni solamente dos modos diferentes de producción y recepción de obras que podemos localizar en momentos históricos distintos, sino dos elementos que conviven en tensión en la obra misma.

La contradicción se da por lo menos en dos niveles: en el concepto de historia que Benjamin toma del marxismo y en el modo en que concebimos las imágenes. La síntesis es superadora pero no disipa el conflicto y justamente por eso, es una síntesis auténtica que posee la capacidad de hacer estallar la continuidad de la historia: esto es la *imagen dialéctica*. Detiene el pensamiento, un instante que nos permite ver y despertar, para construir un tiempo histórico y auténtico, un tiempo verdadero.

“Cuando el pensamiento es constelación saturada de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura del movimiento del pensamiento. Su ubicación no es por supuesto, arbitraria. En una palabra, debe ser buscada en el punto donde es mayor la tensión entre las oposiciones dialécticas.”<sup>3</sup>

Recordemos que Walter Benjamin (1892-1940) es un filósofo alemán, marxista y judío, que perteneció a la Escuela de Frankfurt y adscribió al marxismo crítico, pero también se nutrió de otras fuentes como el romanticismo alemán y el mesianismo judío. Según Löwy “Su reflexión constituye un todo en el cual arte, historia, cultura, política, literatura y teología son inseparables”<sup>4</sup>, y se caracteriza además por tres aspectos principales:

---

<sup>1</sup> En la filosofía idealista, la razón es la realidad, todo lo que existe incluido el hombre, es producto del desarrollo de la razón universal que debe desplegarse para autoconocerse. No se trata de una razón que trasciende al hombre sino que lo incorpora como instrumento para realizarse. Es así que el despliegue del espíritu universal (que se enajena en la naturaleza y se realiza a través de la conciencia de los hombres) implica un devenir dialéctico, una lógica superadora de contraposiciones en la que el espíritu se va conociendo a sí mismo hasta alcanzar el máximo conocimiento de sí y por lo tanto la realización universal de la conciencia de libertad, que significa para Hegel el fin de la Historia.

<sup>2</sup> Engels, Friedrich. *Ludwing Feurbach y el fin de la Filosofía Clásica Alemana*, 1969

<sup>3</sup> Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes* “Apuntes y materiales. Punto N”, 2007, p. 478.

<sup>4</sup> Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, 2005, p.12.

- La fragmentariedad de las fuentes teóricas que utiliza.
- El análisis de lo marginal, aquello que los centros filosóficos y literarios de entreguerras no tomaban como objetos de estudio, a saber: el mundo objetual de la sociedad industrial en el siglo XIX, las condiciones materiales de producción y recepción de imágenes, los cambios que se generan en la percepción con la introducción de la técnica en el arte durante las primeras décadas del siglo xx, principalmente en la literatura, la fotografía, el cine, las obras surrealistas.
- La noción de interrupción del discurso basada en una forma de escritura que no responde a un sistema filosófico sino al montaje literario. En forma de pasajes o fragmentos que se conectan en torno a un tema central, estableciendo *constelaciones*.

### Una experiencia de clase

Pensar cómo abordar las reproducciones según Benjamin en una clase de Estética de la Facultad de Bellas Artes, sin analizarlo desde un pensamiento dicotómico sino dialéctico, implica revisar y contradecir muchas de las lecturas que han hecho algunos autores del postmodernismo y de la contemporaneidad.

Lecturas cuyas tendencias más comunes han dejado a un lado por lo menos dos cuestiones centrales de la teoría benjaminiana: la primera consiste en que a cada época le corresponden técnicas reproductivas que están ligadas al desarrollo y a las necesidades de ese momento histórico.

“Razón por la cual no es un fenómeno sorprendente que cada gran revolución histórica, que lleva el poder a clases distintas de las que dominaron hasta entonces, de también como resultado regular una modificación de las técnicas de la reproducción plástica”<sup>5</sup>

La segunda, está referida a que en uno de sus artículos más estudiados *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (1936)*, Benjamín no aborda como problema central la pérdida del aura que supone la reproducción técnica de la obra de arte; sino la transformación de la superestructura en el desarrollo industrial y cómo eso involucra la modificación de la naturaleza del arte. Esto supone que la incorporación de las técnicas de reproducción (fotografía y cine especialmente) establecen una nueva forma de construir la realidad y de percibirla, marcando la nueva función social del arte: aspirar a las masas.

Es por eso que se propuso como experiencia de clase en la Cátedra Fundamentos de Estética (materia dictada para las carreras de Historia de las Artes Visuales, Artes Plásticas, Producción Multimedial, Artes Audiovisuales, Música Popular y Muralismo y Arte Público Monumental); trabajar a partir del video *Ways of seeing* de John Berger, coproducido con Michael Dibb en la BBC, en el año 1972. Este video es el primero de una serie de cuatro films, y está realizado en base al escrito de Walter Benjamin anteriormente mencionado: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

La actividad se planteó como cierre de la Unidad 2: Estética, tecnología y nuevos medios de producción visual, haciendo hincapié en dos de sus ejes temáticos:

- El rol de la tecnología en la configuración de la experiencia estética.
- El “descentramiento del arte” como espacio institucional de circulación exclusiva de las imágenes estéticas.

Se seleccionaron los siguientes puntos de análisis desarrollados en el video para el debate:

---

<sup>5</sup> Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, 1990, p.132.

- Los modos de ver las obras de arte, entendidos como convención y las transformaciones del mirar que implica el desarrollo técnico.
- La transmisión de los objetos culturales.
- La mistificación del arte creada por el mercado.
- Los usos que hacemos de las reproducciones.

Berger, dice en el film:

“Hay que despojar al arte de ese falso misterio, de esa falsa religiosidad, que tiene que ver con el valor del mercado, y es siempre puesta en nombre de la civilización y la cultura pero que es, de hecho, un sustituto de lo que las obras perdieron cuando la cámara las hizo reproducibles.”<sup>6</sup>

En este sentido la obra de arte aurática si bien 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”<sup>7</sup>, un aquí y ahora único frente a nosotros, cuya manifestación se asocia muchas veces con una experiencia de ensueño.

La obra mantiene el valor mágico del aura, pero éste deja de estar centrado en la experiencia mística como sucede por ejemplo con un icono religioso situado en una iglesia, para encontrarse personalizado en la figura del artista, concebido como genio creador. El halo de misterio que rodea a las obras de arte, se traslada junto con ellas al interior de los museos. Concebidas ahora como creación única y espiritual de los artistas que han sido inspirados por un don divino.

Siguiendo el film, la obra también se vuelve misteriosa en este momento, por su valor de mercado. Éste depende de que se trate de una pieza auténtica y de que los expertos determinen esa autenticidad. Si para Benjamin ese concepto refiere a la existencia irreplicable del original en el lugar en que se encuentra, como testificación histórica que se funda en su duración material, Berger nos muestra en su video cómo las reproducciones gradúan la autenticidad y ponen de manifiesto que este término, invocado generalmente “en nombre de la civilización y la cultura”, es una convención.

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

No obstante, es la misma burguesía la que genera el desarrollo necesario que permite el surgimiento de la fotografía y el cine, como técnicas industriales de reproducción. La cámara cambia lo que vemos y cómo lo vemos, instaura la experiencia del shock, las imágenes vienen a nosotros, en lugar de ir nosotros hacia ellas. Se vuelven transmisibles: no las encontramos en un único lugar sino en muchos lugares al mismo tiempo.

Las reproducciones le que *quitan su envoltura a cada objeto*, trituran el aura al desvincular las obras de su tradición y de este modo *emancipan por primera vez el arte de su existencia parasitaria en el ritual*.

Triturar el aura es una forma de acabar con el patrimonio hegemónico cultural de la burguesía, por eso las reproducciones contienen un rasgo revolucionario, y pueden ser usadas en forma crítica. Benjamin concibe la historia de la cultura como una invención burguesa, tendiente a mostrar el proceso de transmisión como una herencia de *tesoros culturales*, que cosifica la cultura al pensarla como una propiedad, como algo a

<sup>6</sup> Berger, John, *Ways of seeing*.<s.a>

<sup>7</sup> Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p.24.

poseer: “En tanto cifra de hechuras a las que se consideran independientes no del proceso de producción en el que surgieron, pero si de aquel en el que perduran.”<sup>8</sup>

La reproducción tritura el aura, pero aún quedan los fragmentos. Y si sostenemos que el aura muere, hasta la muerte tiene vida para este autor, porque es la condición que posibilita la experiencia. Precisamente la experiencia del aura se prolonga en los usos que hacemos de las reproducciones, porque sigue siendo en cierta forma un uso ritual. En *Pequeña Historia de la Fotografía*, sostiene que hasta la técnica más exacta

“puede dar a sus productos un valor mágico (...) a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora.”<sup>9</sup>

Si el valor mágico de la pintura está ligado a la idea del artista creador y su firma, en la fotografía, con los trucajes que se utilizan especialmente en los daguerrotipos<sup>10</sup> aparece el condicionamiento técnico del fenómeno aurático, que debe ser construido artificialmente luego de haber sido desvinculado de su tradición.

A la vez que el artificio o carácter constructivo funda el aura de los objetos burgueses, genera el desmoronamiento. En su ruina la cámara nos permite ver una ruptura: el inconciente óptico.

“Es corriente que alguien se de cuenta, aunque solo sea a grandes rasgos, de las maneras de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso (...) la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica.”<sup>11</sup>

La naturaleza que le habla a la cámara es diferente de la que le habla al ojo humano. El inconciente óptico hace visible la ruptura porque materializa los sueños. Los vuelve visibles y formulables por el lenguaje. Los enuncia. Los exhibe en un espacio construido inconscientemente. Ya no solo la imagen, sino la realidad misma se manifiesta como construcción. La técnica y la magia aparecen así como dos caras de una misma moneda.

Pero de acuerdo al pensamiento dialéctico, toda construcción presupone una destrucción. A pesar de que la invención de la cámara fotográfica marca uno de los desarrollos técnicos que plasma la voluntad inquisitiva y cognitiva del positivismo en expansión entre la burguesía, su técnica y su pretendido valor de objetividad no están exentos de un valor mágico, misterioso, aurático. Esto se debe a que las reproducciones y el aura conviven en tensión al interior de cada imagen, como dos componentes que toman más preponderancia uno sobre otro, dependiendo del momento histórico. La superación de la construcción-destrucción del aura nos hace ver la contradicción: *la imagen dialéctica*.

Al tiempo que aumenta el peso de los *tesoros* amontonados por la historia cultural, en las espaldas de la humanidad, este tipo de imagen les da a los hombres la fuerza para

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos Interrumpidos I*, 1990, p. 101

<sup>9</sup> Benjamín, Walter, *Conceptos de Filosofía de la Historia*, “Pequeña Historia de la fotografía”, 2007, p.186.

<sup>10</sup> “A causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que se quedasen quietos”. La toma fotográfica se encuentra en este sentido al decir de Benjamin “a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón de trono.” Cfr. Benjamin, Walter. “Pequeña Historia de la fotografía”.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. “Pequeña Historia de la fotografía”, p, 187.

sacudirlos y tenerlos en las manos. Si el aura es la *huella del trabajo humano olvidado en la cosa*, solo en su ruina podemos ver la dimensión del artificio.

### Los usos de la reproducción

“La reproducción vuelve ambiguo el significado de las obras de arte, lo que no es negativo si nos damos cuenta de lo que pasa: la reproducción puede ser usada por cualquiera con cualquier propósito.”<sup>12</sup>

Según Berger, en tanto lenguaje que multiplica los significados posibles de las obras de arte, la reproducción debería hacer más fácil la relación directa de la experiencia del arte con la propia experiencia, debería poder expresarla. Pero si las obras se convierten en mercancías en una primera etapa de desarrollo del capitalismo burgués, sus reproducciones no dejan de serlo. Son 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.

Con lo cual, la transformación de la naturaleza de la obra de arte puede ser usada en forma crítica o por el contrario implicar el peligro del control político. Mientras el carácter revolucionario, Benjamin lo observa fundamentalmente en la arquitectura de *Los pasajes de París* del siglo XIX. En el siglo XX lo encuentra tanto en la fotografía francesa y alemana, como en el cine ruso; siendo el fascismo imperante en Europa su contratara.

“Si lo foto y el cine llevan a las masas elementos que se hurtaban antes a su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es (...) en renovarlo según la moda”.<sup>13</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, como estetización de lo real en cuanto excluye todo tipo de consideración extraartística. Impone de esta forma, el culto al caudillo, construye monumentos e ídolos (con lo cual apela al carácter aurático y ritual de la obra de arte) llevando con esto a petrificar la acción de las masas.

En este sentido, “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 única forma de llevar esto a cabo es con la guerra, allí la humanidad goza con la imagen de su autodestrucción.

Frente a la instrumentalización del arte como propaganda política, difundida y captada por la cámara, Benjamin propone la politización del arte que llevará a cabo el comunismo en tanto *movilización de la experiencia histórica* de los hombres por y en el arte, contra su “monumentalización” estética y estática, propiciada al decir de Grüner por las ideologías fascistas.

Cuando el desarrollo técnico crece tanto que va más allá del umbral de las necesidades de los hombres, éste se manifiesta en su carácter más destructivo. El siglo XX lo vivió con las guerras y la publicidad. En *Aviso de incendio*, autor enuncia una suerte de premonición histórica de las amenazas del progreso. Si el derrocamiento de la burguesía por el proletariado “no se cumple antes de un momento casi calculable de la evolución técnica y científica (indicado por la inflación y la guerra química), todo se habrá perdido. Es preciso cortar la mecha que arde antes de que la chispa alcance la dinamita”<sup>14</sup>

La revolución no es entonces el resultado natural del progreso económico y técnico como lo era en Marx, sino la interrupción de una evolución histórica que lleva a la catástrofe y que amenaza por tanto a la humanidad.

<sup>12</sup> Berger, John, coproducido con Michael Dibb en la BBC, año 1972.

<sup>13</sup> Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, “El autor como productor”, 1991, p.126

<sup>14</sup> Benjamin, Walter. *Dirección única*, “Aviso de incendio” 1987, p. 64.

“En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias”<sup>15</sup>

### Algunas consideraciones sobre la imagen dialéctica

Las interferencias son las detenciones en el movimiento del devenir histórico, la imagen es la dialéctica en reposo. “Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes”, y muestran su verdad en un destello.

Si bien es una de las categorías fundamentales de la teoría benjaminiana y tal vez la más debatida debido a que no existe un significado claramente definido en los escritos del autor, hay por lo menos dos acepciones principales: una más antigua, que la concibe como *imagen de la historia* en tanto sueño del que hay que despertar, y luego como *categoría de análisis de la historia* que replantea las formas de escribir la historia y las posturas teórico-ideológicas que el historiador adopta. Si la primera atiende a la convivencia ambigua de lo arcaico y lo moderno, de lo viejo y de lo nuevo situando la tensión dialéctica en el pasado obsoleto; la segunda define el presente como tiempo-ahora desde el cual es posible hacer saltar el pasado y construir el futuro.

Debemos aclarar que si bien Benjamin presentó el cuadro *Angelus Novus* de Klee como ángel de la historia e imagen dialéctica, este concepto no implica necesariamente pensar en un conjunto de pinturas u obras determinadas, sino en un tipo de categoría analítica que hace que nos replanteemos los modos en que vemos y comprendemos las imágenes. Como instancia que condensa todas las destrucciones, la imagen dialéctica es al decir de Didi-Huberman “una imagen en crisis que critica la imagen y nuestras maneras de verla.”<sup>16</sup>

### Consideraciones finales

El *Angelus Novus* es el ángel de la historia que de espaldas al futuro mira al pasado y ve, donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, “una catástrofe única que acumula sin cesar ruina sobre ruina”. Pero cuando intenta detenerse el huracán del progreso no se lo permite. Solo en la destrucción de la codificación cultural burguesa, podemos percibir la contradicción, la interrupción del relato histórico. Cada detención, cada fragmento se reúne en torno a una constelación crítica que nos hace volver a mirar, y comprender que es el hombre en sociedad quien construye la historia y sus imágenes. No son tanto las estrellas lo importante aquí, sino las líneas imaginarias que trazamos para recorrerlas. Entre la detención y el dinamismo, estas líneas pueden permanecer perdidas durante siglos y el actual curso de la historia volver a tomarlas en sus manos.

Benjamin hace un análisis que no está tan ligado a la cuestión del aura y su posible muerte, sino al problema del *lugar* de la historia, y de la postura que adoptemos frente a lo real, de las comprensiones que elaboremos.

Para eso es necesario sacudir los *tesoros culturales* del contexto burgués en el que están imbuidos y dejar que aparezcan las leyendas, remitiendo la técnica a nuestras propias experiencias. Esto es: volver a ponerlas en un contexto que atienda las relaciones sociales y permita divisar el conflicto.

---

<sup>15</sup> Benjamin, Walter. “Apuntes y materiales. Punto N”, p.476.

<sup>16</sup> Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, Lo que nos mira*, 1971, p.113.

Debemos volver entonces a mirar los usos que hacemos de la técnica y de las reproducciones, tanto de las imágenes reproducidas como de las teorías que las indagan, para poder entonces cuestionarlas, releerlas, debatirlas.

## Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs" y "Experiencia y Pobreza", en: *Discursos Interrumpidos I*. España, Taurus., 1990.
- ----- . "Pequeña Historia de la fotografía" y "Tesis de la filosofía de la historia", en: *Conceptos de Filosofía de la Historia*. La Plata, Terramar ediciones, 2007
- ----- . "Nota del editor" y capítulo "Apuntes y materiales. Punto N", en: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal Ediciones, 2007.
- ----- "Introducción" y "Sobre el programa de la filosofía futura", en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991
- ----- "El autor como productor", en: *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991
- ----- . "Aviso de incendio", en: *Dirección única*. Alfaguara, Madrid, 1987
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona, 2005
- DIDI-HUBERMAN, George. *Lo que vemos, Lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 2010
- ENGELS, Friedrich, *Ludwing Feurbach y el fin de la Filosofía Clásica Alemana*. Aguilera, 1969
- GRÜNER, Eduardo. "Arte y terror: una cuestión moderna", en: *Revista Confines* nº 18, Buenos Aires, FCE, 2006
- HEGEL, George W. Fragmentos de la "Introducción General", en: *De lecciones sobre la filosofía de la historia universal (1822-30)*, Barcelona, Atalaya, 1997
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires, FCE, 2005
- BERGER, John. *Ways of seeing*. Video coproducido con Michael Dibb en la BBC, año 1972.