

## EN LOS UMBRALES DEL ARCHIVO. DISTANCIAS Y OLVIDOS EN LA TEORIA DE WALTER BENJAMIN

Prof. Cecilia Beatriz Cappannini (FBA - UNLP)

El propósito de este trabajo es analizar cómo Benjamin a través de la noción de imagen dialéctica, pone en el centro del debate la antigua ambigüedad platónica respecto del arte. Considerado por un lado como copia de copia que corrompe el alma al alejarla de la verdad y al intentar representar la realidad ideal (que es precisamente irrepresentable en su totalidad por medios materiales), y por otro lado como vehículo sensible a la contemplación de la Idea de Belleza, que supone también la contemplación de lo bueno y lo verdadero.

Esta ambigüedad sigue caracterizando la problemática actual de la imagen tanto en la esfera del arte como de la enseñanza de la Estética, dado que si adherimos a la imagen como copia de lo real, ésta corre el riesgo de quedar reducida a “mera ilustración” de las ideas abstractas, pero si es entendida en tanto discurso histórica y socialmente construido, la imagen se constituye en vehículo de un saber o conocimiento teórico.

Con la reproducción técnica y masiva de las imágenes, que al decir de Benjamin refunda radicalmente la experiencia humana del mirar, de la creación artística y la de su percepción, la imagen como copia adquiere especialmente con la fotografía la cualidad de “objetividad”, reforzando así la idea de “ventana al mundo” que surge en el renacimiento italiano y se mantiene vigente con el realismo pictórico.

Entonces, si la representación como reproducción de lo real implica pensar una imagen *tautológica* que describe lo que vemos tal cual es; la imagen *creencia* o imagen aurática que implica una cierta lejanía, nos lleva a pensar en aquello que nos mira. Entre lo que vemos y los que nos mira, como dos extremos que conviven en tensión, se genera al decir de Didi-Huberman, una distancia crítica que torna las imágenes potencialmente filosóficas.

Este trabajo busca indagar cómo teoriza Benjamin la relación arte-filosofía, cómo y qué imágenes utiliza al interior de su teoría. El objetivo es entonces, abordar los conceptos mirada, olvido, memoria y distancia como nociones centrales del pensamiento benjaminiano, para poner de manifiesto la constante tensión entre dos tipos de imágenes que han marcado la historia del arte y de la estética.

### Miradas y olvidos

Desde Kant la filosofía se funda en una racionalidad que se guía por la crítica de la “razón pura”. La razón ilustrada no se inclina ni ante lo meramente fáctico ni ante las evidencias de la revelación, los mitos, la tradición o la autoridad, sino que su capacidad autónoma le confiere libertad para fijar su propio destino.

Discutiendo la utilización que hizo el nazismo de la razón kantiana<sup>1</sup>, el concepto de experiencia y la idea de progreso infinito e incesante de toda la humanidad, Benjamin concibe la historia como objeto de una construcción cuyo lugar es el tiempo actual, un tiempo pleno que el autor percibe en el cuadro de Klee *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. Si bien Benjamin no plantea una ontología de la imagen, sí establece puentes de confianza entre las imágenes y la realidad. Por eso, desde un enfoque que concibe la existencia del arte como ente objetivo una vez instalado en la realidad histórica y social; desarrolla la dialéctica de la mirada como lógica de lo concreto. Se sitúa en el mundo

---

<sup>1</sup> Este concepto ha sido cuestionado por la Teoría crítica de la escuela de Frankfurt, especialmente por Horkheimer y Adorno con la noción de razón instrumental que implica el dominio no ya del hombre sobre la naturaleza sino del hombre sobre el hombre, como razón de cálculo que guarda una relación de eficacia entre medios y fines, despojada de su capacidad crítica.

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.

objetual de la sociedad industrial del siglo XIX para analizar la producción de imágenes y los cambios que se generan a partir de la introducción de la técnica en el arte durante las primeras décadas del siglo XX. Analiza la narración, la literatura, la fotografía, el cine, las obras surrealistas y la arquitectura de los pasajes comerciales de París.

En *Conceptos de Filosofía de la Historia*, postula que “sólo en la imagen que relampaguea de una vez para siempre en *el instante de su cognoscibilidad*, se deja fijar el pasado”<sup>2</sup>, que no es algo eterno, ligado a la supuesta “continuidad de la historia” sino que es concebido desde el materialismo histórico, como una experiencia única. El presente no es entonces nuestra transitoria actualidad o la culminación de una continuidad cultural. Es ese ahora desde el cual es posible desatar o hacer saltar el pasado y desde el cual podemos construir el futuro.

Tomando aportes de la teología judía y la línea del marxismo hegeliano que retoma la Escuela de Frankfurt, Benjamin postula que concebir el progreso como infinito e incesante, implica concebir la historia como tiempo vacío y homogéneo en la que una masa de hechos concatenados dejan caer en el *olvido* todo lo que la historia tiene de fallido, de fracasado, de destiempo o de sufrimiento. El olvido implica aquí una catástrofe, ya que “no es nunca algo exclusivamente individual sino que cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente”.<sup>3</sup> La catástrofe es negativa, por eso la salvación implica “adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”: el peligro de ser convertidos en instrumento de la clase dominante.

En este punto, Benjamin discute con Hegel, quien plantea que la catástrofe en la historia universal es positiva y *necesaria* para el despliegue del espíritu (que se enajena en la naturaleza y se realiza a través de la conciencia de los hombres) como devenir dialéctico, en tanto lógica superadora de contraposiciones. El espíritu universal 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 el fin de la Historia. Para eso lo particular en tanto instrumento del espíritu debe sucumbir para lograr la realización de lo universal:

Una gran figura que camina, aplasta muchas flores inocentes, destruye por fuerza muchas cosas a su paso (...) Lo particular tiene su interés propio en la historia universal; es algo finito y como tal debe sucumbir (...) Pero precisamente con la lucha, con la ruina de lo particular se produce lo universal (...) Los individuos son sacrificados y abandonados. La idea no paga por sí el tributo de la existencia y de la caducidad; págalo con las pasiones de los individuos”.<sup>4</sup>

Quedan así justificados en el sistema hegeliano, un Napoleón, una primera Guerra Mundial, una segunda guerra.

En Benjamin encontramos en cambio, una reivindicación de lo particular concreto en la cual la lucha no es por la realización del universal (que en el momento en que Benjamin escribe sería el mundo burgués capitalista), no implica la ruina de lo particular sino la redención de lo oprimido:

Quienquiera que haya conducido la victoria hasta el día de hoy, participa en el cortejo triunfal en el cual los dominadores de hoy (que son los herederos de todos aquellos que han vencido) pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra. La presa es arrastrada en el triunfo. Se la denomina con la expresión: patrimonio cultural. (...) todo 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 los contemporáneos.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Benjamin, Walter: “Sobre el concepto de historia”, en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata, Terramar ediciones, 2007, p.67.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter: “Franz Kafka”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, p.155.

<sup>4</sup> Hegel, George W.: fragmentos de la “Introducción General”, en *De lecciones sobre la filosofía de la historia universal (1822-30)*, Barcelona, Altaya, 1997, pp.96-97.

<sup>5</sup> Benjamin, Walter: “Sobre el concepto de historia”, Op. Cit., pp.68-69.

El peligro ataca a la tradición y a aquellos que reciben el patrimonio, sin embargo si cada época sueña a la siguiente, entonces en una época se halla el germen de su destrucción. De ahí que “con el desmoronamiento de la economía mercantil comenzamos a reconocer como ruinas, antes de que sean demolidas, a los monumentos de la burguesía”.<sup>6</sup>

En la era de la industria cultural donde la conciencia existe en estado mítico, el único antídoto es el conocimiento histórico<sup>7</sup> que consiste en el pensamiento dialéctico, al que no pertenece sólo el movimiento de las ideas sino también su detención. “Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones (...) se cristaliza en una monada” a modo de detención mesiánica (tiempo-ahora o tiempo actual) del acontecer. Ésta es la chance revolucionaria para hacer saltar la continuidad de la historia, para redimir un pasado oprimido. Por eso, Benjamin sostiene que “en la obra de una vida se halla conservada y suprimida la obra, en la obra de una vida *la época*, y en la época el entero curso de la historia. El fruto nutricional de lo históricamente comprendido tiene en su interior el tiempo”.<sup>8</sup>

Ahora bien, en la recepción que el autor hace del *Angelus Novus* media una distancia crítica que torna la imagen potencialmente filosófica, haciendo presente en términos de Klee que “el arte no reproduce lo visible sino que hace visible”.

La noción de imagen dialéctica aparece en Benjamin tanto como imagen de la historia (en este caso el cuadro de Klee); en cuanto categoría de análisis de la historia, siendo lo visible en el dispositivo pintura, lo que se nos presenta como dimensión que va “interrogando” la temporalidad. La imagen es entendida, en este sentido no como mera ilustración sino como discurso histórico y socialmente construido. Pero “la marca histórica de las imágenes no indica solamente que pertenecen a una época determinada (lo que implica tomar en cuenta las condiciones materiales de producción y captación de lo sensible); indica sobre todo que sólo llegan a la legibilidad en un época determinada”.<sup>9</sup> Entonces la forma comprendida o leída supone un “momento esencial de la imagen misma”<sup>10</sup> y no una reducción a lo temático.

Por ende, tanto en la producción como en la lectura, el filósofo, el artista y el público producen una nueva relación del discurso con la obra.

Es precisamente en este sentido que se enmarca el análisis benjaminiano del concepto de aura<sup>11</sup>. Noción que va mucho más allá de un simple “combate” entre el arte “tradicional” o de la modernidad y el surgimiento de la fotografía y el cine.

Desde una lectura estética y política, Benjamin opone al nazismo estetizante<sup>12</sup>, la politización del arte y plantea que si bien con la reproducción técnica aumenta enormemente la difusión de las obras de arte, y eso puede ser en gran medida revolucionario, donde la masa participa existe el peligro del control político.

Sin embargo, la reproducción técnica emancipa por primera vez a la obra de su existencia parasitaria en el ritual, y transforma el mirar. Implica así, una forma de acabar con el patrimonio hegemónico cultural de la burguesía.

El aura como modo histórico de ser de la *mirada*, es una trama singular de espacio y tiempo, una suerte de tiempo pasado en el presente. En este sentido es “la manifestación irreplicable de

---

<sup>6</sup> Benjamin, Walter: “Paris, capital del siglo XIX”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p.138.

<sup>7</sup> Buck-Morss, Susan: “Introducción”, en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1995.

<sup>8</sup> Benjamin, Walter: “Sobre el concepto de historia”, Op. Cit., p.75.

<sup>9</sup> Didi-Huberman, George: “La imagen crítica”, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires Manantial, 1997, p.121.

<sup>10</sup> Ídem, p.121.

<sup>11</sup> La noción de aura remite a las aureolas de los santos, como un halo sacralizante que rodea a las obras de arte. Se suele aplicar el término para las obras consideradas “tradicionalistas” hasta la modernidad.

<sup>12</sup> La estetización de la política es lo que según Benjamin genera el fascismo, como estetización de lo real en cuanto excluye todo tipo de consideración extraartística, impone el culto al caudillo y lleva a petrificar la acción de las masas. “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. La única forma de llevarlo 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 el fascismo.

una lejanía por más cercana que pueda estar”<sup>13</sup>, un aquí y ahora frente a nosotros. La existencia irrepetible, singular y única de la obra de arte en el lugar en que se encuentra es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella: su testificación histórica se funda en su duración material. Está vinculada al ámbito de la tradición, al mundo del culto y de la magia.

La trituración del aura propiciada por la reproducción técnica es la trituración de la irrepetibilidad. Por eso este tipo de reproducción hace tambalear la testificación histórica de la cosa, su autenticidad.

La pérdida progresiva del aura como desritualización modifica la relación del arte con el nuevo actor social: las masas urbanas. Una presencia masiva, fugaz y transitoria que le confiere actualidad a lo reproducido al salirle al encuentro a cada destinatario. Se da entonces un acercamiento espacial y humano de las cosas a las masas y una tendencia a adueñarse de la reproducción de los objetos en su cercanía. “El crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación”, que ya no se fundamenta en el ritual sino en la praxis política.

De este modo, si en la producción artística al servicio del culto donde es más importante que las obras estén presentes a que sean vistas implica un modo de recepción particular de las obras de arte: el valor cultural; a medida que lo artístico se emancipa de lo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición y se modifica la recepción. El valor exhibitivo propio de la fotografía y el cine, aumenta la posibilidad de mostrar las imágenes y por lo tanto masifica su acceso. El paso del valor cultural al valor exhibitivo, determina por un lado el decurso histórico de la recepción artística en general, y por otro lado la naturaleza dual de la obra de arte, como dos polos oscilantes de la misma obra.

En conclusión, la reproducción técnica ha abolido los límites del objeto artístico, poniendo de manifiesto tanto la crisis del objeto literario, como obra tradicional que deja de ser el centro de las reflexiones académicas dentro de la estética filosófica para dar lugar a las nuevas posibilidades de producción y recepción de imágenes (esto se observa claramente en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* publicado en 1936); como la necesidad de ampliar la mirada crítica siendo la cuestión principal según Benjamin, no tanto si la fotografía o el cine son arte, sino cómo sus condiciones particulares de producción han modificado la misma noción de arte.

### **Imagen creencia - imagen tautológica**

Si la reproducción técnica trae aparejado un cambio en la percepción del mundo, debe haber también una modificación en las condiciones materiales de producción y en los códigos de representación. Revisando el concepto de aura, Benjamin sostiene que no es un listado clasificatorio sino un elemento del arte que comienza a ser triturado a fines siglo XIX y que está combinado en tensión con otro elemento artístico: la copia; en cuanto que la obra ha sido siempre susceptible de reproducción: como ejercicio artístico para los alumnos, y como facultad del hombre de imitar lo que otros hombre han hecho.

Experimentar el aura como una determinada modalidad del mirar implica un *cruce de miradas* que remite al paradigma del sueño: “sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos”<sup>14</sup>, así la mirada se devuelve en la capacidad de responder, retomando a Proust “en los objetos queda algo de las miradas que los han rozado”. El cruce es el *instante cognoscible*, que se evapora pasando a formar parte de la llamada *memoria involuntaria*, que es al decir de Benjamin (que lo toma de Proust) propia de una persona completamente aislada, donde los contenidos del pasado individual entran en conjunción con los elementos del pasado colectivo; y se diferencia de la *memoria voluntaria* como aquella que responde al llamado de la atención y del intelecto.

El poder de la mirada es según Didi-Huberman el poder de *la memoria* en una doble distancia entre objeto y sujeto, donde lo aurático implica una constelación desplegada de imágenes que

---

<sup>13</sup> Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 24.

<sup>14</sup> Didi-Huberman, George: Op. Cit., p. 94.

rescatadas por el recuerdo se agrupan como tramas de distintos espacios y tiempos.<sup>15</sup> El concepto de memoria benjaminiano es fundamental para comprender su crítica a la noción de experiencia en Kant, para quien la experiencia es aquello que proviene de los sentidos y sin lo cual no puede haber conceptos ni conocimiento posible.

Benjamin concibe la experiencia como hecho de tradición donde los acontecimientos no están fijados con exactitud en el recuerdo sino como datos acumulados inconscientemente que fluyen en la memoria; y como algo basado en el don de producir y percibir semejanzas.<sup>16</sup>

Entonces, frente al conocimiento por abstracción basado en las categorías del entendimiento, (que son las formas a priori del conocimiento), Benjamin piensa en el contacto directo con la conducta mimética como “saber sentido” que no sólo se nutre de lo que se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido; de esta forma, en lugar de conceptos aparecen imágenes, que al reproducir lo bello lo reevocan desde las profundidades del tiempo. En este sentido, como distancia que nos mira y nos toca, la *imagen cultural o imagen creencia*, en términos de Didi-Huberman, implica un exceso de sentido, es el ojo perfecto de trascendencia o de un más allá, en tanto la imagen está en lugar de algo que supera la instancia de mostración. Recordemos que algunas esculturas de dioses solo podían ser vistas por sacerdotes, manteniéndose ocultas para el público.

Según Entel, podemos hablar del arte aurático-religioso “cuando las practicas y valores artísticos predominantes fueron los de la magia, la religión y el culto”.<sup>17</sup> Con la autonomía del arte en la modernidad, la lejanía se seculariza y personaliza en la figura del artista genial. Ya no se rinde culto a lo sagrado sino al original que “guarda la huella del genio”.

Lo aurático, entonces, se hace visible mostrándose distante, extraño, sin importar cuan próxima se de su aparición. Si la lejanía es lo inaproximable, por más cercana que pueda estar su materia, el poder de la distancia remite al aura en cuanto a su valor cultural, de modo que el ojo jamás se sacia en la obra de arte. Aparece aquí el poder del deseo que al no saciarse, se inquieta.<sup>18</sup> Lo reproducido por un cuadro, por ejemplo, sería precisamente aquello con lo cual el ojo no podrá saciarse nunca. Dar a ver es inquietar el ver. La percepción es entonces tanto anticipación como *recuerdo*.

Aún en este tipo de obra de arte que supuestamente implica la actitud contemplativa del receptor, Benjamin demuestra que la percepción no es un proceso pasivo sino que tiene el valor del síntoma, entendido en términos de Didi-Huberman no en cuanto signo sino como experiencia que trae otras experiencias e imágenes; dado que supone la intervención de supuestos culturales y personales (la memoria involuntaria); y es además el inicio de toda experiencia estética.

Retomando ahora, el valor exhibitivo propio de la fotografía y el cine, podemos señalar que la reproducción técnica ya no es aquí una condición extrínseca de la obra, como sucede en una obra literaria por ejemplo, para su difusión masiva; sino que “la obra de arte reproducida se vuelve reproducción de una obra de arte destinada a la reproductibilidad (...)”<sup>19</sup> para encontrarse con la *imagen tautológica*. Imagen de la semejanza que es perfección de inmanencia, que describe *lo que vemos* tal cual es, e implica un tipo de reproducción: la reproducción por medios técnicos y mecánicos, caracterizada por la constante disponibilidad del recuerdo voluntario discursivo. Esto llevaría a triturar esas representaciones radicadas en la memoria involuntaria (aura) y saciaría el deseo en la costumbre de lo repetido, en su “mayor objetividad”, al reducir el ámbito de la fantasía.

---

<sup>15</sup> Y donde sin embargo las dos memorias pierden su exclusividad reciproca. Cfr. “Sobre algunos temas en Baudelaire.”

<sup>16</sup> Don que se ha ido modificando en la historia del hombre hasta llegar a la capacidad de percibir semejanzas no sensibles a través del lenguaje.

<sup>17</sup> Entel, Alicia y otros: “Mirada, aura y fotografía”, en *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, p.165.

<sup>18</sup> “Aquello sobre lo cual la obra de arte satisface el deseo que se puede proyectar retrospectivamente sobre su origen sería algo que al mismo tiempo nutre en forma continua dicho deseo” Cfr. Benjamin, Walter: “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Méjico, Ediciones Coyoacán, 2001, p.35.

<sup>19</sup> Michaud, Yves: “Hacia la estética de los tiempos del triunfo de la estética”, en *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*, Fondo de Cultura económica, México, 2007, p.95.

Sin embargo, la cámara fotográfica nos lleva a experimentar con sus ampliaciones el *inconsciente óptico*, rescatando los detalles que la óptica cotidiana no nos permite retener. Esto ampliaría la memoria involuntaria en la medida en que con una máquina se puede fijar un acontecimiento en el momento en que se desee. Así, la mirada se dirige hacia la máquina que recoge la imagen del hombre, sin devolverle una mirada “pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige (...) si esta espera se ve satisfecha, la mirada obtiene en plenitud la experiencia del aura”.<sup>20</sup> Ésta consiste en “la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre”, quien es mirado o se cree mirado, levanta los ojos.

Si las imágenes de la memoria involuntaria que se agrupan en torno a un objeto sensible, son el aura de ese objeto; “el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso”.<sup>21</sup>

En Benjamin está presente la conciencia de la imposibilidad de reducir una posibilidad a la otra, un tipo de imagen a la otra. Por eso y siguiendo a Huberman, consideramos que entre lo que vemos y los que nos mira, como dos extremos que conviven en tensión, al igual que los aspectos polares y oscilantes de recepción de las obras; se genera una *distancia*.

## Distancias

El desarrollo de las fuerzas productivas hizo trizas los símbolos de los deseos de los siglos anteriores, antes de que se hubieran derrumbado los monumentos que los exhibían. Ese desarrollo liberó en el siglo XIX a las formas estructurales del arte.(...) El comienzo lo abre la arquitectura como construcción de ingeniería. Lo continúa la reproducción de la naturaleza en la fotografía. La creación imaginaria se preparaba para hacerse práctica como propaganda gráfica. La poesía se arroja, en el folletín, al montaje. Todos estos productos son concebidos para ser arrojados, como mercaderías, al mercado. Pero titubean aún en los umbrales.<sup>22</sup>

Precisamente en el umbral se sitúa la mirada de Benjamin, titubeando en la ambigüedad de su postura: a un lado la homologación en la accesibilidad, al otro lado la pérdida de la experiencia y de la capacidad de mirar, en el umbral: *la distancia*.

Si entendemos la distancia como intervalo de lugar o de tiempo que media entre dos sucesos, podemos pensarla en términos de *lejanía* irrepetible que supone un entrecruzamiento de miradas (aura), pero también como *cercanía* o lejanía desacralizada, propia no solo del arte posaurático sino de los pasajes, aquellos lugares de tránsito, emblemas del progreso de las nuevas ciudades burguesas del siglo XIX.

El ojo se acomoda a la repetición de la distancia burocrática de los pasajes. Recorre los salones de exposición, las estaciones ferroviarias, las construcciones que tienen fines transitorios, esos grandes espacios con techos de vidrio y enlosados de mármol, que atraviesan manzanas de edificios, y concentran en un mismo espacio trabajo, vivienda y entretenimiento, de modo que “un pasaje es una ciudad, un mundo en miniatura”.<sup>23</sup>

La imagen se repite, adopta las mismas vistas, se acomoda a lo siempre igual y lo sigue mostrando, lo busca, lo recrea. Sin embargo, en la constante repetición de lo reproducido, la distancia desacralizada es una cercanía a condición de estar a *una* determinada distancia y en *un* particular ángulo de visión prescritos por una cotidianidad que nos dice que los pasajes “son

---

<sup>20</sup> Benjamin, Walter: “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Op. Cit., p. 36.

<sup>21</sup> Ídem., p. 34.

<sup>22</sup> Benjamin, Walter: “Paris, capital del siglo XIX”, Op. Cit., p.138.

<sup>23</sup> Los pasajes comerciales se construyen en París a fines del siglo XVII. En ese momento era una ciudad de lujos y atracciones, pero con una estructura medieval. El éxito de esta nueva forma arquitectónica se vio disminuido por la Revolución de la Comuna, en la segunda mitad del siglo XIX, que transforma la ciudad con la reforma urbanística del barón Haussman, cerrando casi todos los pasajes y trazando las calles de una ciudad burguesa más moderna.

tanto casas como estrellas”. La contradicción se hace visible y la ambigüedad “es el aspecto figurativo de la dialéctica, la ley de la dialéctica en quietud. Esa quietud es utópica”.<sup>24</sup>

A diferencia de ciertas líneas del posmodernismo, que cree en un pasado de acumulación de citas, Benjamin concibe la tradición como una herencia no acumulable ni patrimonial sino profundamente ambigua en permanente disputa por su *apropiación reinterpretada y reinterpretable*, atravesada y sacudida por los cambios y en conflicto con las inercias de cada época. Allí radica precisamente el carácter revolucionario que a pesar de ciertas contradicciones, Benjamin ve en el arte posaurático, y que de alguna manera ya estaba presente en lo aurático en “aquello de una imagen que se repite, pervive, resuena en otras imágenes”.<sup>25</sup>

La reproducibilidad técnica no implica solamente la cantidad de veces que se imprime o se reproduce una imagen sino los *instantes* en que “el campo artístico se apropia de la obra, atribuyendo su autenticidad en el seno de un régimen de legitimación”.<sup>26</sup> Las fracciones de segundo que la cámara fotográfica congela, detiene, son el ahora de una *determinada cognoscibilidad*, que hace aparecer un espacio elaborado inconscientemente<sup>27</sup>, en lugar de uno que el hombre ha elaborado con conciencia, haciendo presente un pasado que nos desestabiliza, un tipo de imagen como dialéctica en reposo.

### Imagen dialéctica o imagen crítica

La imagen crítica es la instancia superadora de estos dos tipos de imágenes (aurática y posaurática), no es tanto un más allá que inquieta el ver y que remite a su vez al origen, tampoco es la repetida semejanza que calma el deseo en la costumbre, sino un más acá que inquieta el pensar porque vuelve a inquietar el ver, donde el deseo da *lugar* al conocimiento. En este sentido, la imagen dialéctica es tanto forma y transformación como conocimiento y crítica del conocimiento, tiene la capacidad de *tocar lo real*, de inventar nuevas formas, proporcionando según Didi-Huberman<sup>28</sup> “el motor dialéctico de la creación como conocimiento y del conocimiento como creación”<sup>29</sup>, que supera la copia y el elemento onírico.

---

<sup>24</sup> Benjamin, Walter: “Sobre el concepto de historia”, Op. Cit., p.135.

<sup>25</sup> Entrevista con Didi-Huberman por Pedro Romero, [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer), [En línea].

<sup>26</sup> De Rueda, María de los Ángeles: “Arte múltiple/ Imágenes no auráticas. Más acá del linde de la historia”, en Actas Jornadas Arte y Diseño, FBA, UNLP, 2004, p. 6.

<sup>27</sup> Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes, sino acceder al inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo.

<sup>28</sup> En el arte minimalista, que Didi-Huberman reconoce como imagen crítica, se presenta el problema de la forma no figurativa que es la forma no adjetivada que se agota en sí misma. El cubo negro de Tony Smith (1962), obra que figura en la portada del libro *Lo que vemos, lo quien nos mira*, es una obra del minimalismo que se postula en los 60 como estilo escultórico donde diferentes formas geométricas, son reducidas a estados máximos de orden y mínimos de complejidad. La obra se concibe como totalidad indivisible, otorgándole autonomía a su estructura debido a la ausencia de ornamento, el interés por las fases de construcción y el color supeditado a una claridad formal que parece estar diciéndonos: “todo lo que hay que ver es lo que se ve”.

Sin embargo, las grandes dimensiones del cubo (1 metro 83 cm) titulado “Die”, refuerzan el efecto de presencia del minimalismo que tematiza la comparación del cuerpo del espectador con las dimensiones de la obra, produciendo una sensación monumental que al poner de manifiesto un juego entre el volumen y el vacío nos recuerda que muchas obras auráticas-religiosas permanecían ocultas a sus fieles.

Lo aurático no está en el cubo, sino en el aquí y ahora de la relación experimentada entre esa forma particular y un espectador concreto, para quien sólo parece ser posible pensar a partir de lo visible, de aquello que percibe, mientras al mismo tiempo lo visible se enajena totalmente de la imagen cubo. Detrás del cubo, dentro de él algo mira a los espectadores. Hay un más allá, que es un más acá dentro del cubo al que no podemos acceder, que nos resulta inalcanzable pero que genera a su vez un encadenamiento de imágenes. Si el minimal pretende ser despersonalizado, al tematizar el cuerpo del espectador, personaliza la relación que se da entre sujeto-objeto, ligándola, y en esto acuerdo con Didi-Huberman, a la carne.

<sup>29</sup> Didi-Huberman, Georges: Op. Cit., p. 119.

Toda época sueña no sólo con la que le sigue, sino que soñando se aproxima a un despertar: el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico, da *lugar* a repensar, comenzando a reconocer como ruinas a los monumentos de la burguesía.

Esto es lo que sucede en los pasajes, restos de un mundo soñado, espejismos de la fantasmagoría mercantil del siglo XIX. Lo aurático no está en la construcción arquitectónica, sino en el aquí y ahora de la relación experimentada entre esa forma particular de los pasajes y un espectador concreto que los recorre, que anda por sus pasillos o por sus papeles archivados. Aquí tanto para las masas urbanas que visitan los pasajes como para el *flâneur*, que se aparta de la multitud y camina por los bordes, observado lo que sucede; sólo parece ser posible pensar a partir de lo visible, de aquello que perciben, y que les genera a su vez un encadenamiento de imágenes. No es el aura de la novedad, de lo original, sino de la costumbre.

Las edificaciones pueden ser percibidas al decir de Benjamin, de dos maneras: por el uso y por la contemplación. Es decir, que se conjugan una percepción táctil y distraída asociada a la costumbre, tal como sucede en el cine; y una percepción óptica, atenta, propia de las obras auráticas. La experiencia contemplativa frente a la obra de arte única, se suma a la experiencia del shock que desencadenan las imágenes múltiples y en movimiento: “moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de shocks y de colisiones”. En el cine apenas se ha formado una imagen, ésta se sustituye por otra y el ojo debe adaptarse, el shock se afirma allí como principio formal.

Pero aquí no se trata sólo del ojo-mente, sino que está implicado el cuerpo de los paseantes y clientes. Al tematizar el cuerpo del espectador, los pasajes personalizan la relación que se da entre sujeto-objeto, invitándolos como si fueran puertas a recorrer sus arcadas, a observar el interior de sus pasillos y salones. En sus umbrales se acumulan deseos y tentaciones. Las puertas tienen esta posibilidad, son al decir de Bachelard, el cosmos de lo entreabierto.

En el proyecto de los *Pasajes*, Benjamin no trata de “exponer la génesis económica de la cultura (como hace Marx), sino la expresión de la economía en su cultura”, en esos textos desarrolla su “filosofía materialista de la historia” y su teoría del conocimiento. Pero a su vez, este proyecto es una crítica a la cultura académica y a las situaciones y temas que la filosofía solía abordar en ese momento (décadas de los años '20 y '30).

Así presenta en sus escritos la situación de ambigüedad que este proceso genera tanto en la práctica como en la teoría artística y filosófica, utilizando la ironía como metodología de escritura, que pone de manifiesto el hecho de que el autor conciba la existencia como proceso incompleto, materializándola en sus textos<sup>30</sup> y su método de trabajo: el montaje literario. “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profesional. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.” En este sentido, el recorrido cotidiano de los pasajes como estudio de lo concreto, algo de lo que comienza a ocuparse una disciplina que no solía abocarse a esos temas, se relaciona con la necesidad de ampliar la mirada crítica que postula este autor.

Los *Pasajes* conforman un tipo de *archivo* a modo de historia de las imágenes, no como crónica lineal por la simple razón de que una sola imagen, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos, sino también por su estructura asistemática de fragmentos y comentarios. La llamada “constelación” benjaminiana nos lleva a pensar en un conjunto de elementos como significación, que no es única, sino que se abre en dos vías: hacia el significado a través de la palabra (lectura de la imagen) y hacia el pasado por reconstitución de la memoria, en el cual la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia un futuro, en términos de despliegue de sentido.

---

<sup>30</sup> La escritura en Benjamin se desarrolla como una especie de “constelación” como pasajes o fragmentos que se conectan en torno a un tema central. Benjamin comenzó esta obra en 1927, y trabajó en ella hasta 1940, cuando se suicidó en Portbou. Inicialmente el ensayo tendría cincuenta páginas, pero al ser publicado por primera vez en 1982, tenía más de mil, y no sólo analizaba los *Pasajes* comerciales sino toda la ciudad. Estos escritos están conformados por fragmentos de datos históricos recogidos de fuentes del siglo XIX y XX que Benjamin encontró en la Statsbibliothek de Berlín y en la Bibliothèque Nationale de París, y que ordenó cronológicamente en treinta y seis archivos. Sus notas recogen citas de una vasta gama de fuentes históricas y presentan sólo algunas indicaciones generales de una posible manera de ordenar los fragmentos.



Si la mirada histórica no parte del presente para recaer en la historia, sino que parte por anticipado de la historia para recaer en el presente<sup>31</sup>, el conocimiento benjaminiano es un relámpago, “un largo trueno que después retumba” en las imágenes que nos muestran los pasajes, en los ensayos de Benjamin sobre ellos.

Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua. La de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es no arcaica) y el lugar donde se las encuentra es en el lenguaje. Entendido éste último como el estadio supremo del comportamiento mimético, el más perfecto *archivo* de semejanzas inmateriales.<sup>32</sup>

Sin embargo, no es la idea del archivo como obra total que almacena todos los hechos lo que se busca resaltar en este trabajo sino, la ambigüedad del archivo como lugar central para repensar la relación arte-filosofía y como núcleo que refunda la vieja ambigüedad platónica respecto del arte: si los archivos son un conjunto de datos-copia acumulados sobre lo real, por otro lado conducen a la verdad como contenido de belleza, no entendida en el sentido de develamiento platónico sino como “conjunción fulgurante” o “abrasamiento del velo” al decir de Benjamin, una belleza como choque, que hace de la imagen dialéctica una síntesis auténtica.

La síntesis superadora de la tesis y la antítesis, las contiene y por ello posee la capacidad de hacer estallar la continuidad de la historia. En ese sentido, la imagen dialéctica es el despertar de un tiempo histórico y auténtico, de un tiempo verdadero. A esto se debe que los conceptos de aura y el de reproducción técnica no sean “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, tanto al interior del arte aurático, como al interior de las imágenes no auráticas.

Si bien el elemento reproductivo de una obra aurática es su velo, (lo bello en relación con la naturaleza puede ser definido según el autor, como aquello que permanece esencialmente idéntico a sí mismo sólo bajo un velo), entendido como aquello sobre lo cual la obra de arte satisface el deseo pero que al mismo tiempo lo nutre en forma continua, y teniendo en cuenta que el ámbito de lo bello, queda triturado o negado con la reproducción técnica; la imagen dialéctica abrasa el velo, lo levanta para poder ver lo que estaba oculto, por eso es un más acá que inquieta el pensar porque vuelve a inquietar el ver, donde el deseo da *lugar* al conocimiento.

En cuanto al concepto de verdad, Benjamin propone alejarse de la idea de una verdad intemporal, tal como sostenía Platón, pero tampoco acuerda con el marxismo en pensar la verdad como una función temporal del proceso de conocimiento; sino que la define como “núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido que una idea”.

La figura del archivo vuelve a poner de manifiesto como el *Angelus Novus*, un pasado abierto configurado por los hechos y también por lo que queda por hacer, aquello que en su época no encontró terreno adecuado. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir, movilizar, por eso el presente es el “tiempo-ahora”.

Si tenemos en cuenta que el archivo es algo construido y que esa construcción implica ya una interpretación, entonces no hay un estado edénico del documento sino la necesidad de tomar postura acerca de lo real. Una postura que ya no está tan ligada a la veracidad o falsedad sino al problema del *lugar* de la historia, en el sentido de una memoria concebida como “relación dialéctica de las cosas pasadas con su *lugar*”<sup>33</sup> y no como concatenación de cosas.

De este modo, si lo archivado implica un *tener lugar*, podemos plantear la relación arte - filosofía como una revisión de lugares. Si sacamos la imagen del lugar de la imagen y la introducimos al interior de la filosofía, podemos observar cómo esta disciplina no solo problematizó y creó conceptos en función de problemas; sino que construyó imágenes como

---

<sup>31</sup> Benjamin, Walter: “Nota del editor”, en *Libro de los pasajes*.

<sup>32</sup> Benjamin, Walter: “Sobre la facultad mimética”, Op. Cit., p.112.

<sup>33</sup> Didi-Huberman, G.: Op. Cit., p.115.

esquemas o modelos de esos conceptos a modo de metáforas visuales que indagan la reflexión filosófica.

Retomando a Benjamin en cuanto a las condiciones de producción y captación de lo sensible, las diferentes miradas de cada pensador inmerso en su época nos hace pensar en que la enseñanza de la estética filosófica debe “hacernos volver a descubrir a cada uno de estos personajes como hijos de su tiempo”<sup>34</sup>, lo que implica a la vez pensar la imagen como discurso producida por y para alguien. Por lo tanto, lejos de quedar reducida a “mera ilustración” de las ideas abstractas, hay una imagen o una serie de imágenes particulares y no otras, que instauran una situación comunicativa concreta.

La imagen es un hecho creativo y por ende apertura de sentido. No necesita solamente ser contemplada, sino que hace visible una pregunta oculta, capaz de transformar otras obras, otros discursos. Tampoco es algo “que cae por su propio peso” tal como podríamos concebir el archivo o como la mala historia de la filosofía según Deleuze ensarta los conceptos: “como si cayeran por su propio peso, como si no hubieran sido creados, hasta el punto de que hay una ignorancia total de los problemas a los que remiten”.<sup>35</sup>

Ahora bien, si sacáramos la filosofía del lugar de la filosofía, ¿dónde la pondríamos? La relación entre lecturas artísticas y filosóficas formulada por Benjamin sugiere la pregunta por el arte, por la historia, sus lecturas, sus límites, pero también la pregunta acerca del *lugar* de la filosofía.

### Consideraciones finales

Los datos del archivo se repiten, como se repiten las lecturas sobre Benjamin, las explicaciones, las citas, la reproducción de la reproducción en la enseñanza de una teoría despojada de conceptos: memoria, mirada, distancia, despojada de sus imágenes. Sumergidas en el olvido, perecen ante la omnipresencia de un problema simplificado: el aura versus la fotografía y el cine, como si fuera una lucha por la supervivencia del más fuerte, como si todas las categorías como círculos perfectos estuvieran ya resueltas, limpias y bien cerradas.

Sin embargo, todas las informaciones apiladas en el archivo precisamente “porque son falsas, están (...) infinitamente más cerca de lo verdadero”.<sup>36</sup> Hay quienes olvidaron que detrás del “combate” del aura y la reproducción técnica, hay un modo de producir, una forma de percibir, una concepción particular del tiempo.

La relectura de Didi-Huberman hace presente la ambigüedad benjaminiana, destacando su carácter dialéctico en el que la imagen crítica es “una imagen en crisis que critica la imagen y nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos nos obliga a mirarla verdaderamente”.<sup>37</sup> Aparece aquí ese más acá que inquieta el pensar porque vuelve a inquietar el ver, donde el deseo da *lugar* al conocimiento, y el arte no puede prescindir del discurso para su interpretación, porque su lectura es una parte esencial de la imagen. Allí radica precisamente el carácter revolucionario del arte posaurático.

La noción de imagen dialéctica es tanto imagen de la historia (en este caso la pintura de Klee); como categoría de análisis de la historia, siendo lo visible lo que se nos presenta como dimensión que va “interrogando” la temporalidad para hacer estallar la continuidad de la historia, despertando un tiempo histórico y auténtico.

Grandes cantidades de papeles, carpetas, folios invaden el archivo, no solo como modo de armar o de ordenar la historia sino como lugar, en el que los folios perdidos, olvidados están presentes. Pero aún más presente, más evidente que la forma, es el ruido constante de los papeles, el ruido del archivero revisando sus documentos, custodiando el patrimonio, leyendo archivos. ¿Hará de ellos un tiempo inerte o dará un salto de autenticidad como estallido y reconstrucción? Tal vez sea necesario dialectizar las posiciones como sostiene Didi-Huberman,

---

<sup>34</sup> Eco, Umberto: “El oficio de pensar”, en Dallera, Osvaldo, *Temas de Filosofía*, Argentina, Ediciones Don Bosco, 1989, p.23.

<sup>35</sup> Deleuze, Gilles: “El abecedario”, entrevista realizada por Claire Parnet, 1989. “Si uno no ha encontrado el problema no comprende la filosofía que entonces sigue siendo abstracta. (...) Hacer historia de la filosofía consiste en restaurar esos problemas, y de resultados de ello descubrir la novedad de esos conceptos.”

<sup>36</sup> Cfr. Benjamin, Walter: “Sobre algunos temas en Baudelaire”.

<sup>37</sup> Didi-Huberman, G.: Op. Cit., p. 113.

indagar el entre; tal vez nos estemos acercando a los detalles deformados por aquello que se pierde en el recuerdo, tal vez su ruido mecánico y repetido nos despierte.

## Imágenes



Figura 1. *Angelus Novus* de Paul Klee

## Bibliografía

- BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de cultura Económica, 1965.
- BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BENJAMIN, Walter: "Paris, capital del siglo XIX", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- BENJAMIN, Walter: "Franz Kafka" y "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, 1998.
- BENJAMIN, Walter: "Pequeña historia de la fotografía", "Sobre el concepto de historia" y "Sobre la facultad mimética", en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata, Terramar ediciones, 2007.
- BENJAMIN, Walter: "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos escogidos*, Méjico, Ediciones Coyoacán, 2001.
- BENJAMIN, Walter: "Nota del editor" y cap. "Apuntes y materiales. Punto N", en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal Ediciones, 2007.
- BUCHAR, Inés: "Arte autónomo y arte politizado", en *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires, Emecé, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan: "Prefacio" e "Introducción", en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, la balsa de la Medusa, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, George: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DELEUZE, Gilles: "El abecedario", entrevista realizada por Claire Parnet, 1989.
- DE RUEDA, María de los Ángeles: "Arte múltiple/ Imágenes no auráticas. Más acá del linde de la historia", en *Actas Jornadas Arte y Diseño*, FBA, UNLP, 2004.
- ECO, Umberto: "El oficio de pensar", en Dallera, Osvaldo, *Temas de Filosofía*, Argentina, Ediciones Don Bosco, 1989.
- ENTEL, Alicia y otros: cap. IV "Mirada, aura y fotografía", en *Escuela de Frankfurt, razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- FRANZ, Kafka: *El Proceso*, Buenos Aires, Losada, 1966.

GRÜNER, Eduardo: "Arte y terror: una cuestión moderna", en *Revista Confines*, nº 18, FCE, Buenos Aires, 2006, pp. 19-28.

HEGEL, George W.: fragmentos de la "Introducción General", en *De lecciones sobre la filosofía de la historia universal (1822-30)*, Barcelona, Altaya, 1997.

JIMÉNEZ, José: "Los avatares de la belleza", "La determinación social de la experiencia estética" y "Tecnología y cultura," en *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986.

MARCHÁN FIZ, Simón: "El minimal art o estructuras primarias", en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986.

MELAMED, Analía: "Las ciudades, el arte y la cultura: itinerarios modernos y posmodernos", en Moran, Julio (comp.), *Los filósofos y los días, Escritos sobre conocimiento y arte*, Buenos Aires, De la campana, 2005.

MICHAUD, Yves: "Hacia la estética de los tiempos del triunfo de la estética", en *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*, Fondo de Cultura económica, México, 2007.

ROMERO, Pedro: "Un conocimiento por el montaje", entrevista con Georges Didi-Huberman por Pedro Romero,  
[http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer), [En línea].

SOLAS, Silvia: "El problema de la imagen: entre el arte y la filosofía", conferencia inaugural del Seminario: "El problema de la imagen: entre el arte y la filosofía. Posibles proyecciones a la enseñanza filosófica", Fahce, UNLP, 2009.

SCHNAITH, Nelly: "Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual", Ponencia al Primer Congreso de Diseño Gráfico y Comunicación Visual, Barcelona, *Revista TipoGráfica*, Nº 4, 1987.