

HISTORIA CULTURAL Y REPRESENTACIONES



Eugène Atget, *Marché des Carmes, Place Maubert*, 1911, Biblioteca histórica de la Villa de Paris

María Isabel Zapata V.

Walter Benjamin, historia cultural y fotografía.¹

Abstract

In this article we will see that Walter Benjamin's construction of a concept of history is not based only on thinkers like Marx, Freud or Nietzsche. For Benjamin, certain works of art were sources of great inspiration. Besides pointing out this wide range of sources, my interest is in highlighting Benjamin's interest in images as sources. Benjamin considers iconography, mass production of art and technical aspects of photographic reproduction.

Resumen

A lo largo de este artículo veremos cómo Walter Benjamin no se basará únicamente en pensadores como Marx, Freud y Nietzsche para construir su concepción de la historia. Para él serán también fuentes de inspiración fundamental algunas obras artísticas. Además de destacar esta amplia gama de fuentes mi interés es resaltar su acercamiento a estas últimas, principalmente con relación a las imágenes. Para referirse a ellas Benjamin considerará: La interpretación de lo iconográfico, la consideración del arte de masas y el estudio de la técnica reproductiva.

Key Words

Cultural History, Technical Reproduction, Cultural Industry, New Research Approaches.

Palabras Claves

Historia cultural, arte de masas, reproducción técnica, industria cultural, descentramiento de la investigación.

1. Introducción

Como nos lo muestra Peter Burke², existen un sin número de acercamientos a la historia cultural que se remontan a finales del siglo XVIII. Mi interés con el siguiente escrito es exponer la propuesta que surge desde el pensamiento benjaminiano sobre la historia de la cultura. No es un secreto que para la mayoría de los historiadores dicho pensamiento no es muy difundido, aunque en la actualidad Walter Benjamin sea considerado como uno de los pensadores del siglo XX que más centralidad ha adquirido de una forma multidisciplinar. Su nombre cada vez es más citado por algunos historiadores. Por ejemplo, su pensamiento fue recomendado como camino posible por Joseph Fontana³, desde los estudios históricos inspirados en las distintas interpretaciones del pensamiento de Carlos Marx,

especialmente en aquellos que proponían un materialismo desmitificador de la idea de progreso. Igualmente vemos aparecer su nombre en el último párrafo del prólogo del texto *El queso y los Gusanos* de Carlo Ginzburg⁴, en cuanto a que Menocchio por relaciones oscuras, como las propuestas por Benjamin, puede conectarse con nuestro presente; en un estallido del tiempo ahora, cuyo principal objetivo de la historia es la redención, la liberación, de la humanidad.

Aunque Walter Benjamin no escribió un libro de historia, su obra giró en torno a una nueva propuesta, que no llegó a publicarse, conocida como "el proyecto de los Pasajes". Ésta pretendía ser una "filosofía materialista de la historia construida con la máxima concreción a partir del

* Profesora del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana.

material histórico mismo, esos anacrónicos resabios de aquellos edificios, tecnologías y mercancías del siglo XIX que fueron precursores de su propia era”⁵

2. ESCRITURA Y MOSAICO

Para trabajar cualquier texto de la obra de Walter Benjamin, es importante que comprendamos la forma de escribir del autor, sus fuentes y los objetos en que centra su atención. En esta medida nos acogemos a textos de teóricos escritos sobre el pensamiento del autor, y a su propia obra. En este aparte y en el siguiente, expondré la compleja estructura que conforma la manera de escribir de Benjamin y las diversas influencias y debates que subyacen a sus escritos.

La forma de escribir de Benjamin a partir de 1926 y de algunos de la escuela de Frankfurt, de la que formó parte, tuvo su origen en el ambiente intelectual Vienes de 1910, cuando este estaba impregnado de: “considerar al lenguaje, al simbolismo y a los medios de expresión de todo tipo como proporcionando “representaciones” (Darstellungen) o “imágenes” (Bilder)”⁶

Benjamin trabaja constantemente en el límite del pensar en imágenes y de las imágenes del pensamiento. Y es precisamente allí donde está la centralidad de Benjamin cuando las imágenes no son un objeto, sino un medio o matriz de su concepción teórica.⁷ Las imágenes son su interés, pero no temático sino metodológico e investigativo.

En los textos de Benjamin todas las imágenes contenían su contrario, cada imagen tenía un polo estático y otro dinámico. Para lograr una comprensión crítica del mundo atizaba conceptos dialécticamente contrarios, ya que la misma realidad para él era contradictoria.⁸ El ejemplo de las imágenes dialécticas es la famosa expresión:son los dos lados de una misma moneda. Para Benjamin la prostituta era mercancía y vendedor al mismo tiempo. Baudelaire era poeta y vendedor a la vez.

Jesús Aguirre va a decir que los temas de interés de Benjamin los vivía él mismo. Por ejemplo, la proletarización la experimentaba en carne propia al no haber podido lograr un puesto estable dentro del gremio intelectual alemán, pues dependía de los artículos que lograba vender. Afirma que el mismo Benjamin vivía estas imágenes dialécticas, ya que su camino a Marx no era unidireccional.

El mismo Benjamin decía que las iglesias lo atraían, ya que solo dentro de ellas se podía ser hereje.⁹

Otro caso de sus imágenes dialécticas, lo vemos en su texto el autor como productor.¹⁰ En él Benjamin nos profundiza la propuesta sobre cómo la prensa había ido difuminando la frontera entre el lector y el escritor, y cómo los periódicos en busca de público habían abierto sus columnas para que los lectores satisficieran su impaciencia; lectores de todos lados, tanto políticos como excluidos que buscaban hablar en la prensa en nombre de sus propios intereses. Es así como para Benjamin el contenido de los periódicos era impuesto únicamente por la impaciencia de los lectores. En esto veía como se ha dado el paso de los consumidores a los productores. El lector estaba siempre dispuesto a pasar a ser un escritor y la frontera entre escritor y lector se diluía. Aquí vemos como se propone la construcción de sentido de una forma bidireccional.

De su forma de pensar en imágenes, una de las cosas más llamativas de Benjamin era su forma enigmática de escribir, cuestión que como nos lo cuenta Hannah Arendt¹¹, le presentó muchos problemas. Para Arendt era algo normal que luego de que el trabajo de Benjamin *El origen de la civilización alemana*, presentado para obtener un cupo en la Universidad como maestro, fuera rechazado. El mismo grupo de personajes que lo leyeron argumentaban que no entendían ni una palabra del escrito, ya que según Arendt, el orgullo de Benjamin radicaba en que para él escribir se basaba en juntar citas -la técnica de mosaico más alucinante e imaginable-¹² Su propuesta era que el narrador se liberara de toda intención, en una práctica de montaje donde no se dice, sólo se muestra¹³. En realidad la forma de escritura de Benjamin no es sencilla. Su obra como su vida, es fragmentaria e interrumpida. Pero igualmente sus textos contruidos como los mosaicos, como la ciudad, como constelaciones que se unen, tienen párrafos que en realidad conectan unos ensayos con otros. Las repeticiones no se dan con el interés de ser repetitivo o reiterativo, sino con la intención de proporcionarle pasajes al lector, conexiones entre el laberinto, así como él lo veía en el caminar del flaneur por los pasajes de París. “Benjamin quiere que la mirada del lector sea asociativa, creadora. Que busque pasadizos entre las palabras, como hacen los niños en sus juegos.”¹⁴ Por esta forma de escritura, es imposible concentrarse en un texto sin dejarse llevar por el flujo de las ideas que recorren su obra en conjunto, ya que como veremos más adelante, todo su trabajo se

encaminaba a un solo proyecto donde todo confluía hacia una unidad. Estas características igualmente son resaltadas en la pintura de Paul Klee, donde el ensueño fantástico, ingenio e imaginación proviene de los efectos que asemejaban mosaicos. Esto lo veremos más adelante en la obra que inspira la novena “Tesis de filosofía de la historia”.

Para Jesús Martín-Barbero la importancia de Benjamin es su método de investigación, basado en el descentramiento. Un ejemplo de este método precisamente es el texto sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en el cual busca las transformaciones de la obra de arte no en la obra misma, sino en la técnica y en la nueva forma de percepción social, como veremos más adelante. Benjamin no pensaba desde un punto fijo, ya que para él la realidad era algo discontinuo, fragmentado. De allí el interés por los límites, las fronteras.

3. OBRAS Y TEMAS

La “Obra de los pasajes”, su proyecto central, es un texto fragmentario el cual tuvo varios caminos. George Bataille lo salvó ocultándolo en la Biblioteca Nacional de París luego de la muerte de Benjamin. Las *Tesis sobre filosofía de la Historia*, fueron el último texto escrito por Benjamin antes de suicidarse el 27 de septiembre de 1940 esquivando la persecución nazi; estas serían la introducción teórica a su trabajo inconcluso del *Passagenarbeit (Obra de los pasajes)*, en el que trabajó durante la década del 30. La obra fragmentaria del *Passagenarbeit* debía ser un panorama de imágenes dialécticas extraídas de las figuras del coleccionista, la prostituta, el flaneur, el conspirador, así como del tramposo y del fenómeno histórico de la moda, la fotografía, la construcción en acero, la arquitectura de vidrio y el interior burgués. “El fragmentario *Passagenarbeit* anticipa entonces claramente la *Dialektik der Aufklärung* de Adorno y Horkheimer. Su crítica de la historia del iluminismo, el argumento de que la razón se había revertido transformándose en una nueva forma de mito, estaban basados precisamente en una interpretación de lo moderno como arcaico.”¹⁵

En París, para Benjamin la ciudad de los pasajes y los espejos, reconoció la realidad como fragmentaria, en el bazar seductor de las vidrieras: “Una librería expone manuales eróticos junto a estampas de Epinal, y Napoleón cabalga en Marengo cerca de las memorias de una camarera;”¹⁶ Las vitrinas para Benjamin son el arte

al servicio del tendero.¹⁷

Por último Hannah Arendt comenta que el interés que perseguía Benjamin en sus ensayos era “captar el aspecto de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, como si dijéramos en sus desperdicios”¹⁸. Según Arendt él tenía especial interés por las cosas pequeñas incluso diminutas; según ella esto se relacionaba con su creencia en que el tamaño tenía una relación inversamente proporcional con su significado.¹⁹ Pero además esta posición de Benjamin frente a la historia está relacionada con la crítica al historicismo²⁰. Estos temas eran tratados por Benjamin desde las obras artísticas, tanto desde el lado de las artes mayores como de las menores, como se dividían en su época. Sus principales inspiradores y fuentes de reflexión lejos de ser en especial los filósofos contemporáneos, fueron precisamente obras de arte. Entre ellas se encuentran los cuadros de Paul Klee, la obra de Marcel Proust reflejada en sus tesis sobre la filosofía de la historia, los poemas de Charles Baudelaire, los escritos de Edgar Allan Poe y la colección de arte costumbrista de Fuchs entre otros.

4. EL DEBATE BENJAMIN Y ADORNO.

Benjamin se vio afectado por las críticas que le hicieron a sus estudios. Una de las principales quejas de Theodor Adorno contra Benjamin era su cercanía con Bertold Brecht, quien influyó en muchas de sus obras. Pero en cuya amistad Adorno no veía sino la vulgarización del marxismo de los ensayos de Benjamin. Las relaciones de Brecht con los de la escuela de Frankfurt, no sólo con Adorno, no eran muy familiares. En una carta escrita a Benjamin, Brecht dice: “Horkheimer es millonario y así pudo en cada lugar en que residió comprarse una cátedra para, dice él, cubrir la actividad revolucionaria de su Instituto. Esta vez ha sido en Columbia, pero desde que ha comenzado la gran caza de rojos, Horkheimer ha perdido las ganas de vender su alma; lo cual ocurre siempre más o menos en una Universidad... ¡Oh, las palmas académicas! Con su dinero mantienen a flote a algo así como una docena de intelectuales, que tienen, a cambio, que entregar todos sus trabajos sin la garantía de que la Revista llegue un día a publicarlos”²¹

Para Susan Buck-Morss lo maravilloso de Benjamin fue mantener una amistad continua con un triunvirato inconcebible ya que Bertolt Brecht, Theodor Adorno y Gershom Scholem desconfiaban el uno del otro.²² Entre ese mundo de tensiones

estaba la discusión sobre las diversas posiciones intelectuales referentes a ciertos temas. Habermas dice: "En ningún otro lugar se opuso tan enérgicamente Adorno a Benjamin como en éste. Adorno entiende el arte de masas que nace con las nuevas técnicas de reproducción como una degeneración del arte."²³ Pero así como Benjamin pudo mantener amistades tan disímiles, igualmente lo hizo con sus fuentes. Para emprender el viaje hacia Marx no dejó su misticismo sino intentó transformar las cosas. Como sus compañeros de la Escuela crítica de Frankfurt, se inspiró en Marx, Freud y Nietzsche.

Pero a este clima de tensión se le sumó otro; el de la época en la cual la obra de Benjamin tuvo mayor difusión y recepción. Según Andreas Huyssen,²⁴ fue luego de 1968 cuando el movimiento estudiantil buscó un camino más allá del simple ir contra el sistema, que se despertó el interés por la obra de Benjamin. Dentro de este interés, según él, se generó el debate entre los seguidores de Benjamin, de Adorno y sus editores; debate que en algunos casos resultó en el rechazo absoluto de Adorno y Marcuse, por la censura efectuada a los textos de Benjamin. Como nos comenta Jesús Aguirre en la nota del traductor al artículo,²⁵ en carta escrita a Horkheimer, Benjamin ya le había anunciado el 16 de octubre de 1935 que había escrito algo actual sobre "la signatura de la hora fatal de la obra de arte." En octubre de ese mismo año confía a Werner Kraft su terminación. El traductor habla de sus apreciaciones sobre las distorsiones que sufrieron las obras de Benjamin en sus últimos años de exilio. Y es esta obra precisamente uno de estos textos. Anota que en la primera edición de 1936 no se le incluyó el prólogo. Solo se incluyó a partir de las publicaciones alemanas luego de 1955. Para Horkheimer había algunas categorías materialistas que encontraba insuficientes. Según el traductor hay benjaminianos de izquierda que reclaman la publicación original, mientras que los oficialistas ven esto como innecesario.

En este ambiente fueron resaltados los textos de Benjamin de mediados de la década del treinta, en especial "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y el "Autor como productor". Para Huyssen es necesario que en el debate se reconozcan las limitaciones de los dos análisis según sus contextos. Según él la obra de Adorno está completamente inmersa en su experiencia norteamericana de los años cuarenta y en su posibilidad de superar su eterna desconfianza frente a todo lo norteamericano. Mientras el optimismo de Benjamin frente a la técnica se basaba en su admiración por el cine

soviético de la década de los veinte. Para Huyssen la solución es totalmente benjaminiana, hay que transformar las afirmaciones y no abandonar ninguna, porque ninguna por sí sola es suficiente:

Y sin embargo, si la crítica de Adorno a la industria cultural capitalista se articula con las teorías de Brecht y Benjamin puede resultar todavía válida. Únicamente a partir de esa antítesis es posible desarrollar una teoría y una praxis que conduzcan a esa integración del arte y el proceso de la vida material que reclamaba Marcuse²⁶.

Jesús Martín-Barbero en su texto *De los medios a las mediaciones* afirma que para Adorno, la técnica hace que el arte se vuelva accesible al público tanto como lo eran los parques. Esa nueva condición hacía que el hombre gozara el arte y para él eso solo podía ocurrirle al hombre trivial. La peor degradación para Adorno, es el empeño en desaparecer la distancia entre la obra de arte y el observador. Para Horkheimer y Adorno la rápida sucesión de imágenes no permiten que ni en la fantasía, ni en el pensar de la masa se desarrolle independencia alguna, sino que adiestra a los espectadores para relacionar lo visto con la realidad. En esto Jesús Martín-Barbero percibe cierto dejo de aristocraticismo cultural, del cual sufren aún la mayoría de los colombianos en los sectores más alfabetizados de la sociedad. En cuanto a Benjamin y a la cultura de masas, Martín-Barbero nos concluye: "Pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, la clave esta en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso."²⁷ Para Martín-Barbero Benjamin encontró en la muerte del aura no la caída del arte, sino la aparición de un nuevo sensorium, donde las cosas y no sólo el arte, se acercan al hombre. Y ese es el papel que juega la técnica, pone a disposición de cualquier hombre el uso y el disfrute de las cosas, hasta las más sagradas. Martín-Barbero dice que Benjamin fue el pionero en desbloquear el análisis de la industria cultural: Descubrir desde la experiencia del oprimido esas formas de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas.²⁸

Por sus necesidades materiales inmediatas, Benjamin tuvo que aguantar cambios en los conceptos de sus textos y retrasos en la publicación de sus escritos, ya que las ideas allí consignadas no estaban acorde con las de sus dos compañeros, o porque ellos consideraban que atentaban contra su seguridad en Estados Unidos. Un ejemplo de ello nos lo muestra lo ocurrido con la publicación de la obra de los pasajes. La obra de los pasajes tuvo que ser corregida.

5. HISTORIA Y TIEMPO

Luego de analizar la forma de escritura de Benjamin, sus influencias y los debates que generó, me interesa aquí ver la manera en que él concibe la historia. Para Benjamin el historiador no trabaja desde un tiempo vacío lo hace desde una época, una vida y una obra que debe hacer estallar el continuum de la historia²⁹. Muy parecida a ésta es la idea que propone Nietzsche en su obra *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*³⁰ con respecto a la historia crítica. Allí Nietzsche expone que la historia tiene tres formas de relacionarse con la vida. La primera es la historia monumental, donde los grandes hombres y modelos a seguir no están en el presente y se buscan en el pasado. La historia anticuaria donde el pasado tiene la función de veneración y contemplación. Y por último la historia crítica donde se busca el fin del sufrimiento y la liberación se da por medio de un estallido.

En Benjamin veremos cómo el presente es el director de la obra pero, el pasado es la matriz del porvenir. Para él el retorno es una forma de continuidad, solo se introduce el cambio en apariencia y en realidad es únicamente el mismo. Benjamin describe la eternidad como tema de las tiendas de novedades; para él la moda siempre muestra lo nuevo de lo mismo.³¹ Para Benjamin, pensar que existe la historia del progreso de la humanidad, está unido a pensar la historia desde un tiempo vacío y homogéneo; y es precisamente la función de la crítica a la elaboración de la historia de esta forma, lo que nos lleva a la base de la crítica de la historia del progreso de la humanidad. El historiador se piensa desde el estallido del "Tiempo-ahora", el presente desde la unión del pasado en el presente. No desde una transición entre pasado y futuro, sino desde una detención en la cual obtiene una experiencia única. Así la historia no será la sucesión de hechos de que se ha encargado el historicismo, sino la constelación construida por el historiador, desde su "Tiempo-ahora". En esta medida la historia crítica se alimenta de los antecesores esclavizados y de su sufrimiento, y no del ideal de los descendientes que vivirán la libertad; en esa medida el estallido de la historia se dará desde el retorno del pasado al "Tiempo-ahora", constituyéndose en presente.³²

Según lo anterior, lo peor que le pudo pasar a la clase obrera alemana, fue pensar que iba con la corriente de la época. No era necesario para Benjamin desmitificar la apariencia estática de la

realidad, sino la apariencia del progreso histórico,³³ por esto sugiere:

En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerarse sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.³⁴

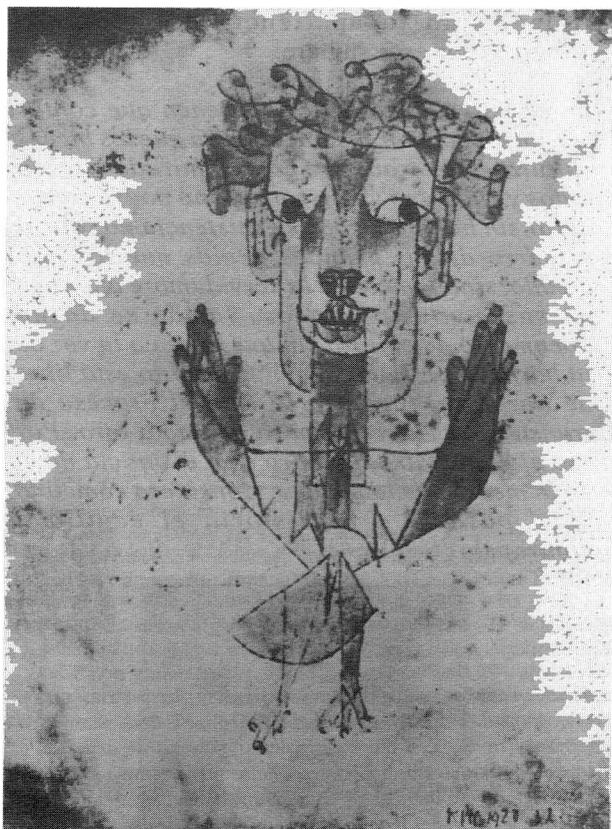


6. HISTORIA Y TECNICA

Benjamin tenía el interés por desmitificar la apariencia del progreso que experimentaban las sociedades durante el siglo XX debido a los avances técnicos. Planteaba un tiempo no lineal, incluso yendo en contravía de los postulados del materialismo histórico, pero no en contra de su método como lo vemos en el prólogo de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Para entender este planteamiento del tiempo como retorno, es relevante leer la tesis número 9³⁵, a la cual ya nos hemos referido:

*Tengo las alas prontas para alzarme,
Con gusto vuelvo atrás,
Porque de seguir siendo tiempo vivo
Tendría poca suerte.*

GERHARD SCHOLEM: *Gruss Vom Angelus.*



Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediamente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Así vemos cómo el optimismo en Benjamin no es por la técnica, ni por el progreso del género humano que nos impide levantar las ruinas del pasado, sino por la transformación en la experiencia social. Veremos que la muerte del aura no habla de arte, sino de un nuevo *sensorium*. La técnica pone al alcance del hombre todas las cosas.

Además de las artes menores coleccionadas por Eduard Fuchs y de los cuadros de Paul Klee, Benjamin tuvo como inspiración de su concepción de tiempo, la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust³⁶. En la obra de Proust, citada por Benjamin, el literato hizo una descripción del momento en el cual el narrador decide comenzar a escribir una historia que acaba de leer, es el relato del momento entre el tiempo vivido y su traducción a representación literaria. En este punto se cierra el ciclo, el encuentro entre el pasado y el presente, desde el “Tiempo –ahora”, como ya dije desde una vida, una obra y una época.

7. LA OBRA DE ARTE EN LA EPOCA DE SE REPRODUCTIBILIDAD TECNICA.

Benjamin aclara que tanto la recepción como la producción de la obra de arte se iban convirtiendo en algo más social, cada vez más colectivas y menos individuales; e incluso afirma que cada vez son más igualitarias.

Con respecto a la imagen, Benjamin trae a cuento una cita de Paul Valéry donde dice que las imágenes en esa época llegaban igual como llegaban los servicios públicos, el agua, el gas etc. Ya no es necesario buscar las imágenes para rendirles culto, ellas nos buscan incesantemente. Una de las cosas con que se ve restringido el original con respecto a la copia en el arte, con la aparición de la reproducción técnica, es con el ir al encuentro de su destinatario en forma de fotografía o de disco.³⁷

8. NUEVA SENSIBILIDAD

Benjamin reconoce que en la periodización de la historia de la humanidad existen distintas características de las formas de percepción sensorial en las sociedades. Este encuentro que surge con la reproducción técnica de la obra de arte, Benjamin lo ve como una demostración de que el sentido de igualdad en el mundo ha crecido tanto que se gana hasta en el terreno de lo irrepetible.³⁸

La percepción en ese sentido esta relacionada con dos énfasis ubicados de forma extrema, el valor cultural y el valor exhibitivo. De lo anterior es digno ejemplo la fotografía. Principalmente lo son los primeros retratos que aún guardaban cierto ambiente cultural. El refugio al culto a los seres queridos, lejanos y desaparecidos. En las primeras fotografías es la última vez que vibra el aura en

los rostros humanos. Es cuando el hombre se retira de la fotografía cuando el nivel pasa del valor cultural al exhibitivo de lo que son ejemplo las fotografías tomadas por Eugene Atget. En las fotografías de la París de 1900 de Atget, el aspecto exhibitivo supera al cultural. Sus fotografías según Benjamin parecen el lugar del crimen, refiriéndose a que las placas fotográficas comienzan a ser pruebas del proceso histórico, contienen los indicios de lo sucedido allí. También pasa lo mismo con los periódicos ilustrados, y en sus fotografías cada vez son más necesarios los pies de páginas. Estos cumplen la función de dirigir la "lectura" de la fotografía, esta función la cumple en el cine las imágenes precedentes.

Para poder comprender el cambio del *sensorium*, Benjamin nos ilustra con la imagen del cirujano y el mago, donde nos muestra la diferencia de la pérdida del aura entre el pintor y la cámara. El mago para curar realiza una imposición de manos manteniendo la distancia entre él y su paciente, sólo la disminuye por su autoridad. Mientras el médico procede al revés, cuando hace su intervención aminora la distancia cuando penetra en el paciente y la aumenta por la cautela con que se mueven sus manos dentro del paciente. Mientras uno mantiene la distancia el otro se adentra en los datos.

El acceso masivo al arte es posible por la reproducción técnica y esta fue producida por la crisis que comenzó a sufrir el arte no solamente de la mano de la fotografía, sino también por la pretensión de la misma obra de arte de llegar a la masa.³⁹ Pero la pintura no está en posibilidad de ofrecer una recepción simultánea y colectiva. Por el contrario siempre estuvo en capacidad de esto la arquitectura. En la edad media y la moderna, la recepción de la pintura fue mediada por los grados jerárquicos en que estuvo separada la sociedad. Para Benjamin el pretender que la cosa suceda de otro modo, resalta el conflicto en que ha quedado atrapada la pintura por la reproductibilidad técnica de la imagen. A pesar de que los guiones museográficos y museológicos tratan de controlar la presentación de la pintura a la masa en los museos y exposiciones, ha sido difícil organizar y controlar su recepción. Por esto es imposible lograr que los grados de goce y crítica cambien frente a la pintura.

Para Benjamin como ya lo anuncié antes, la arquitectura ha hecho las veces de obra de arte que se recepciona en la disipación y de forma colectiva, así las leyes de esta recepción nos dan pistas para entender la del cine en la masa. La forma de

recepcionar el arte de la edificación es estable, diferente a lo que sucede con el surgimiento y decaimiento de muchas obras artísticas. La arquitectura tiene dos formas de recibirse, por el uso y por su contemplación, lo que respectivamente se relacionan con lo táctil y lo óptico, a su vez las dos quedan relacionadas con la costumbre. La ciudad tiene menos que ver con el saber de los expertos que muestran un rompecabezas irreconciliable con el arte mosaico de habitar.⁴⁰

Benjamin expone tres puntos cruciales de evolución en los cuales se ubica toda nueva elaboración artística, como en este caso el cine o la fotografía. El primero es la técnica, el segundo las formas tradicionales que le abren el camino, y el tercero las modificaciones sociales que permiten un cambio en las formas de percepción. Así para Benjamin era claro que antes de que apareciera el cine, ya existía su público.

9. HISTORIA DE LA CULTURA.

Para Jesús Martín Barbero⁴¹ es en el texto escrito por Benjamin sobre Eduard Fuchs donde se encuentran las claves sobre el descentramiento de la investigación. Fuchs era el único coleccionista en su época de caricatura, arte erótico y cuadros de costumbre, los que eran considerados artes menores. Pero no solo fue pionero por esto, también lo fue por considerar el arte de una forma materialista. Para Fuchs en la historia del pensamiento todo dogma nuevo no era desarrollo de uno anterior. No concebía la historia como un correr continuo de hechos históricos encadenados por relaciones de causa y efecto; posición que compartía Benjamin, como lo expusimos anteriormente.

Benjamin en el texto *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*⁴², comienza a trabajar las consideraciones sobre el tiempo, que como he dicho anteriormente va a desarrollar en su texto sobre *Tesis de Filosofía de la Historia*, escrito tres años después del que nos estamos refiriendo en este aparte. Me interesa resaltar de nuevo aquí como vuelve a proponer que el historiador dialéctico debe hacerse consciente de la constelación crítica en la que el fragmento del pasado se encuentra con el presente. En esa medida el historiador debe dejar el concepto épico de la historia, el concepto nietzscheano de la historia monumento y considerarla desde su época, desde su vida y su obra.⁴³ Aquí Benjamin nos hace

una comparación entre la visión que nos muestra el historicismo y el materialismo histórico. La idea de que la historia es una concatenación de cosas, en este caso los hechos del pasado, se desmorona. Igualmente es importantísimo resaltar que si la propuesta es que el historiador no está en un tiempo vacío, sino se relaciona con el pasado desde una época, una obra y una vida, la imagen eterna del pasado se desvanece y es reemplazada por una experiencia única con él.

En este texto el interés a que más apunta Benjamin, es a definir el objeto descentrado, como dijimos al principio de la historia de la cultura, pero claro, desde el materialismo dialéctico. Dentro de las imágenes dialécticas también se encuentra Fuchs. Él adopta una concepción de la recepción antigua y dogmática, y otra nueva y crítica. Lo primero es tener en cuenta la recepción de sus contemporáneos, y lo completamente nuevo es llamar la atención sobre el éxito de la obra. Según Benjamin, el verdadero historiador de la cultura es aquel que escribe para la masa.

Aquí Benjamin define el materialismo histórico, como la historia de la cultura, y la define diciendo: "¿No tendrá el estudio de las disciplinas particulares, privadas ya de su apariencia cerrada, que confluir en la historia de la cultura como un inventario de lo que la humanidad se ha estado asegurando?"⁴⁴ Según él ésta estará comprendida por la historia de la literatura, del derecho, del arte, de la religión, etc. Aquí vuelve y pone la reserva que debe tener el materialista histórico frente a los bienes de la cultura:

*Todo lo que abarca en el arte y en la ciencia tiene una procedencia que no podrá considerar sin horror. Debe su existencia no solo al esfuerzo de los grandes genios que lo han creado, sino en mayor o menor grado a la prestación anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de barbarie. Ninguna historia de la cultura ha dado cuenta de este estado fundamental de cosas y tampoco tiene perspectivas fáciles para poder hacerlo.*⁴⁵

La historia de la cultura que se hace por lo general, para Benjamin, es un avance aparente, porque le falta el momento destructivo que garantiza la autenticidad del pensamiento dialéctico y la experiencia del dialéctico mismo. Es Fuchs quién rompe esta idea de la historia de la cultura, dentro de las teorías clasicistas, las cuales para Benjamin todavía estaban impresas en Marx. La trama de los hilos de la historia se da de manera dialéctica,

de tal forma que hay hilos que pueden estar perdidos, desconectados durante siglos, y es función del historiador de la cultura establecer esas posibles relaciones entre las iluminaciones del pensamiento, construyendo constelaciones. Redes que en apariencia no tienen relación.

El logro de Fuchs es devolverle a la obra de arte su lugar en la sociedad y liberarla del mercado en que había caído. Fue el pionero en estudiar el arte de masas y acercarlo a la cuestión de la reproducción técnica de la obra artística. La caricatura para Fuchs es un arte de masas y para él no había caricatura sin difusión barata.

Quisiera terminar con una cita de Benjamin, para resaltar la propuesta de descentramiento en la investigación del estudio de la historia cultural, en la cual se deben considerar tres elementos fundamentales: La interpretación de lo iconográfico, la consideración del arte de masas y el estudio de la técnica reproductiva. Aquí consideramos tanto la forma de producción, de transmisión y de recepción.

*Ocuparse de la técnica reproductiva abre, como apenas otra orientación investigadora, la significación decisiva de la reproducción. Permite así corregir a ciertos límites el proceso de cosificación que tiene lugar en la obra artística. La consideración del arte de masas lleva a revisar el concepto de genio; hace posible no pasar por alto, aparte la inspiración que participa en el devenir de cada obra, la única factura que le permite ser fecunda. Por último, la interpretación iconográfica no se comprueba sólo imprescindible para el estudio de la recepción del arte de masas; protege sobre todo de los abusos a los que en seguida induce todo formalismo.*⁴⁶



ANEXO I

	<i>Passagen - Werk</i>		Obras relacionadas
		1923	Traducciones de Baudelaire «La tarea del traductor»
		1923	«Nápoles»
		1925	Traducción de Proust
		1926	
	«Passages»	1927	«Moscú»
	«Paris passages» (serie A)	1928	<i>Calle de dirección única</i>
Etapa I		<i>El origen del drama barroco alemán</i>	
	«Paris passages II» (serie A)		
	«El anillo de Saturno o algo sobre la construcción en hierro»	1929	«Surrealismo»
			«Sobre la imagen de Proust»
		1930	Experimentos con Hashish
		1931	«Karl Kraus»
			«Breve historia de la fotografía»
		1932	«Crónica de Berlín»
			«Infancia en Berlín en 1900»
		1933	«Sobre la facultad mimética»
	Konvolut Etapa I	1934	«El autor como productor»
			«Kafka»
	Notas para la exposé de 1935		
	Exposé de 1935	1935	«La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica» (publicada en 1936)
Etapa II	Konvolut Etapa II	1936	«El Narrador»
		1937	«Eduard Fuchs, Coleccionista e Historiador»
	Konvolut Etapa III	1938	«El París del Segundo Imperio de Baudelaire» («Central Park»)
Etapa III	Exposé de 1939	1939	«Sobre algunos motivos en Baudelaire»
		1940	«Tesis sobre Filosofía de la Historia»

1. Este artículo hace parte de la investigación que adelanto para obtener el título de Magistra en Comunicación Social de la Pontificia Universidad Javeriana.
2. Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial. Barcelona. 2000. Pág. 15.
3. Fontana, Joseph. *La historia después del fin de la historia*. Crítica. Barcelona. 1992. Pág. 143.
4. Ginzburg, Carlo. *El queso y los Gusanos*. Muchnik Ed. Barcelona. 2001.
5. Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Edición A. Machado Libros, S.A. Madrid. 2001. Pág. 19.
6. Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Siglo XXI editores. México 1981. Pág. 43.
7. Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1999. Pág. 14.
8. Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 130.
9. Benjamin, Walter. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Ediciones Taurus. Madrid. 1991.
10. Benjamin, Walter. *Iluminaciones III*. Pág. 115-134.
11. Arendt, Hanna. *Walter Benjamin; Bertold Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*. Ediciones Anagrama. Barcelona. 1971. Pág. 16.
12. Arendt, Hanna. *Walter Benjamin*; Pág. 16.
13. Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos Editorial. Barcelona. 2003. Pág. 54.
14. Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Pág. 58.
15. Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 223-224.
16. Benjamin, Walter. "Moda y ciudad". En: Martín-Barbero, Jesús y Silva, Armando. (Compiladores) *Proyectar la comunicación*. Tercer Mundo Ed. Bogotá. 1997. Pág. 49
17. Missac, Pierre. *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1988. Pág. 156
18. Arendt, Hanna. *Walter Benjamin*; Pág. 20
19. Arendt, Hanna. *Walter Benjamin*; Pág. 20
20. Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Pág. 55.
21. Benjamin, Walter. *Iluminaciones III*. Pág. 13.
22. Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 65.
23. Habermas, Jürgen. *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus Ediciones. 1975. Pág. 309-310.
24. Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora S.A. Buenos Aires. 2002. Pág. 265
25. Benjamin, Walter. "La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica", pp. 15-60. En: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus Ediciones. Madrid. 1982. Pág. 59.
26. Huyssen, Andreas. *Después de la gran división*. Pág. 272.
27. Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las mediaciones*. Pág. 57.
28. Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las mediaciones*. Pág. 63.
29. Benjamin, Walter. "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs" Pág. 89-139 En: *Discursos interrumpidos I*.
30. Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. (II Intempestiva). Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 1999.
31. Benjamin, Walter. "Moda y ciudad". En: Martín-Barbero, Jesús y Silva, Armando. (Compiladores) *Proyectar la comunicación*. Tercer Mundo Ed. Bogotá. 1997.
32. Benjamin. "Tesis de filosofía de la historia" En: *Discursos interrumpidos I*. Pág. 186-191.
33. Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 134.
34. Benjamin. "Tesis de filosofía de la historia" En: *Discursos interrumpidos I*. Pág. 182.
35. Benjamin. "Tesis de filosofía de la historia" En: *Discursos interrumpidos I*. Pág. 183.
36. Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Ed. Taurus. Madrid. 2001. Pág. 126-128.
37. Benjamin, Walter. "La obra de arte en su época". Pág. 22.
38. Benjamin, Walter. "La obra de arte en su época." Pág. 25.
39. Benjamin, Walter. "La obra de arte en su época." Pág. 45.
40. Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de Cartógrafo. Travestías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de cultura Económica. Chile. 2002. Pág. 275.
41. Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las mediaciones*. Pág. 57.
42. Benjamin, Walter. "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs" Pág. 89-139
43. Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs." Pág. 91.
44. Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs." Pág. 100.
45. Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs." Pág. 101.
46. Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs." Pág. 104-105.

Bibliografía

- Arendt, Hanna. *Walter Benjamin; Bertold Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*. Ediciones Anagrama. Barcelona. 1971.
- Benjamin, Walter. "Moda y ciudad". En: Martín-Barbero, Jesús y Silva, Armando. (Compiladores) *Proyectar la comunicación*. Tercer Mundo Ed. Bogotá. 1997.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Ediciones Taurus. Madrid. 2001.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica". pp. 15-60. En: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus Ediciones. Madrid. 1982.
- Benjamin, Walter. "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs" Pág. 89-139 En: *Discursos interrumpidos I*.
- Benjamin, Walter. Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht. Ediciones Taurus. Madrid. 1991.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Siglo XXI editores. México 1981.
- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial. Barcelona. 2000.
- Fontana, Joseph. La historia de los hombres. Ed. Crítica. Barcelona. 2001.
- Fontana, Joseph. *La historia después del fin de la historia*. Crítica. Barcelona. 1992.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los Gusanos*. Muchnik Ed. Barcelona. 2001.
- Habermas, Jurgen. Perfiles filosófico-políticos. Taurus Ediciones. 1975.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora S.A. Buenos Aires. 2002.
- Martín-Barbero, Jesús. Contemporaneidad Latinoamericana y análisis cultural. *Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Ed Iberoamericana. Barcelona. 2000.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili. Barcelona. 2001.
- Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de Cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de cultura Económica. Chile. 2002.
- Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos Editorial. Barcelona. 2003.
- Missac, Pierre. *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. (II Intempestiva). Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 1999.
- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1999.

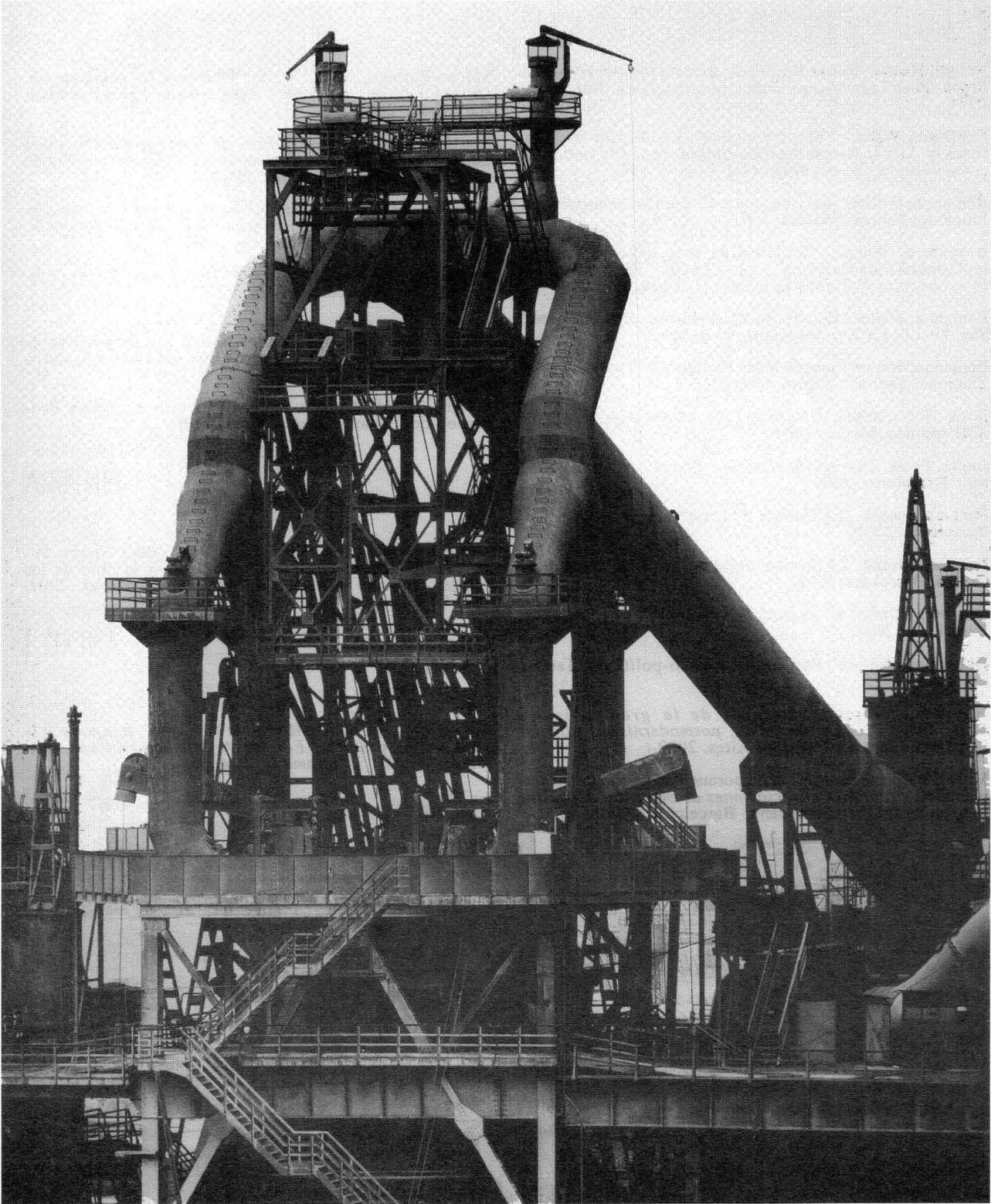
PINTURA

"Angelus Novus. Paul Klee. 1920." En: Buck-Morss, Susan. Dialéctica de la mirada. Benjamin y la obra de los pasajes. Edición A. Machado Libros, S.A. Madrid. 2001. Pág. 110.

ANEXO I

Buck-Morss, Susan. Dialéctica de la mirada. Benjamin y la obra de los pasajes. Edición A. Machado Libros, S.A. Madrid. 2001. Diagrama B. Pág. 66.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2004
 Fecha de aprobación: 28 de abril de 2004



Bernd and hilla Becher, *Haut-fourneau*, 1969, artists' collection.