

Dialéctica artística como dialéctica histórica

comunicación

Luis Antonio Cifuentes Q.

110

Resumen

La penetración y actualización del pasado, tal como éste conecta con el presente, es la prueba de la verdad de la acción presente (Benjamin). ¿Qué significa esta dialéctica cuando tratamos el problema de la obra artística? Para Walter Benjamin las nuevas formas de producir arte —fotografía y cine— recogen, a su manera, las contradicciones del desarrollo capitalista. La dialéctica en las artes conecta con la dialéctica histórica: su análisis no es económico, sino que, más bien, consiste en una filosofía de la *experiencia histórica*, que se plantea la cuestión de la relación entre pasado y presente. Benjamin desecha la causalidad determinista del historicismo, para asumir dicha relación como una experiencia del presente con el pasado, que supone la discontinuidad histórica.

Abstract

The penetration and actualization of the past, the way it connects with the present, is the proof of the truth of the present action (Benjamin). ¿What does such a dialectic mean when we deal with the problem of a work of art? For Walter Benjamin, the new ways of producing art —photography and films— collect, in their own specificities, the contradictions proper of capitalist development. The dialectics of the arts connects with the historical one: its analysis is not an economic one; it is rather a philosophy of historical experience, which posits the question of the relationship between the past and the present. Benjamin rejects the deterministic causality of historicism, only to assume said relation as an experience of the present with the past, which supposes the historical discontinuity.

ABANICO. Todo el mundo habrá tenido la experiencia siguiente: cuando se ama a una persona, incluso cuando sólo se piensa intensamente en ella, casi no hay libro en el que no se descubra su retrato. Y hasta se presenta como protagonista o antagonista. En los relatos, novelas y cuentos reaparece en metamorfosis siempre nuevas. Y de esto se deduce: la capacidad de la fantasía es el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, de inventarle una plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión; en pocas palabras, de considerar cada imagen como si fuera la de un abanico cerrado que sólo toma aliento al desplegarse, y, en su nueva dimensión, exhibe los rasgos de la persona amada que oculta en su interior.
Walter Benjamin, Dirección única.

Apoderarse del pasado puede ser un objetivo político de los más importantes, porque le ayuda a legitimar la acción presente a los que dominan. El pasado es un botón político para cualquier acción que reivindique una incidencia dentro de la historia. Sin embargo, habría dos formas opuestas de esta apropiación. Una, concibe las acciones pasadas como algo que podemos conocer, a la manera de un objeto bien delimitado, pero muerto, en el sentido de la influencia que ejercerían sobre el presente. Así, el pasado se haría citable o, más bien, manipulable ideológicamente en la forma de un estandarte para exhibir y para demostrar el *desarrollo* histórico que lleva hasta el presente: el presente sería el efecto necesario del pasado y el pasado sólo el blasón que lo anuncia. En el caso de la historia de las realizaciones culturales, en esta perspectiva, éstas estarían clausuradas en sectores bien delimitados y ordenados en una diacronía, dotadas de un sentido ascendente y progresivo. Este tipo de poder sobre el pasado puede ser característico del fascismo y también de la modernidad capitalista.

Pero, es posible otra forma de citar el pasado, que entraña lo que llamaríamos una *experiencia histórica*: La penetración y actualización dialéctica del pasado, tal como éste conecta con el presente, es la prueba de la verdad de la acción presente. En esta cita de Walter Benjamin, llama la atención la relación con la verdad, resultante de la conexión que se establece entre el pasado y una acción posible en el presente, de tal forma que la verdad viene a ser la capacidad de mantener vivo al primero en el instante en que se realiza la segunda. Este contacto vivo y práctico del presente con el pasado es de carácter *dialéctico*, es decir, de *tensión*, de *confrontación* o de *oposición*. En tal sentido, al historiador materialista, en el modelo benjaminiano, le corresponde buscar una *penetración* y una *actualización* del pasado, en términos de práctica revolucionaria o transformadora.

Nuestro problema, aquí, consiste en saber *qué significa esa dialéctica cuando tratamos el problema del arte*. Es el mismo asunto planteado en el epígrafe de Valery, puesto por Benjamin al inicio de su texto *La obra de arte*: las hondas modificaciones en la técnica producidas desde finales del siglo XIX, llevaron a transformaciones cualitativas en la noción de arte y, en últimas, interfirieron en nuestra noción de realidad, hasta el punto de cambiarla. La tensión entre pasado y presente se evidencia en las nuevas formas de hacer arte — en especial, la fotografía y el cine, para el caso del texto de Benjamin —, donde los cambios técnicos se hacen más notorios. ¿Llevan ellas o pervive en ellas algo de lo que era el arte anterior? o ¿son formas del todo novedosas y cerradas, sin ningún tipo de subsistencia de lo pasado? La dialéctica de las artes puede ser expresión de la dialéctica histórica y están implicadas una en otra, por ejemplo, en la intervención política de las masas en la construcción de la noción de realidad. Tal parece ser uno de los alcances últimos del texto de Walter Benjamin sobre la obra de arte.

Aura e imagen

Miradas con una óptica dialéctico-materialista, las obras de arte constituyen, ellas mismas, como vinculadas a los contextos prácticos y socio-históricos correspondientes, una relación de tensión y enfrentamiento con el resto de la historia del arte y las realizaciones culturales. Así, ellas

Le enseñan [al historiador materialista] que su función sobrevive a su creador; también le enseñan cómo dar la espalda a sus intenciones; cómo la acogida por parte de sus contemporáneos es un componente de la repercusión que la obra artística tiene sobre nosotros; y cómo este efecto se funda no sólo en el encuentro con ella, sino además con la historia que le ha permitido llegar hasta nuestros días .

Pensadas así, las obras se le abren a una mente dialéctica, pues rehúsan ser manipuladas ideológicamente, porque se inscriben dentro de una *constelación* crítica. En el fondo de esta concepción histórico-crítica hallamos una noción de *origen*, según la cual, en la obra particular se produce una integración rítmica entre su prehistoria y su poshistoria, de tal manera que la prehistoria no es algo quieto, rígido y cerrado, sino lo implicado en la historia sucesiva y, por tanto, se halla en una *transformación constante*.

En el prólogo a *La obra de arte*, Benjamin se distancia de la dialéctica marxista, que diferencia dinámicamente la infraestructura económica de la superestructura jurídica y mental. Para nuestro filósofo, las transformaciones de la superestructura ocurren mucho *más lentamente* que las de la infraestructura; el impacto de la tecnología industrial, el cambio de las condiciones de producción, que ya ve Marx en la segunda mitad del siglo XIX, ha tardado en hacerse vigente en todos los campos de la cultura. El pronóstico histórico adquiere una nueva configuración, porque se puede describir una dialéctica *más o menos* independiente de las formas de conciencia respecto de la infraestructura económica, aunque sin desconocerla. Preguntarse por las *tendencias* evolutivas del arte bajo las actuales condi-

ciones de producción , es posible gracias a que podemos describir una dialéctica *independiente* en la superestructura de la sociedad. Benjamin no está de acuerdo con concebir la relación entre la infraestructura social y la superestructura al nivel de la mera *analogía*.

Lo que se encuentra en el fondo de esta concepción de la dialéctica propia de la superestructura es la condición misma de la crítica benjaminiana, pues su punto mira no consiste tanto en el análisis económico, sino, más allá, en una filosofía de *la experiencia histórica*, donde las formas que adquiere la imagen artística, en las actuales condiciones de producción, vienen a constituirse en elementos activos dentro de la dialéctica social, en tanto que determinan nuevas percepciones de la realidad, nuevos comportamientos sociales y, por qué no, *crean* otras realidades e influyen en los cambios histórico-sociales. Así, la crítica de Benjamin extiende el análisis marxista más lejos de pensar la mercancía como valor de uso y valor de cambio, bases de las restantes relaciones económicas, hasta el análisis del *valor representacional* (también llamado *valor exhibitivo*) de la imagen, que influiría en las profundas transformaciones en la noción de realidad que se da en la transición del siglo XIX al siglo XX, como también del valor que adquiere la imagen en la dialéctica social, es decir, en el terreno político de los movimientos sociales.

Por eso, en el texto sobre la obra de arte se habla del valor de *pronóstico* de la teoría marxista de la historia. El materialista histórico, según Benjamin, concibe la comprensión histórica como un *bacer* , porque la vida social es en esencia práctica. La labor histórica no es solamente el despliegue de una ciencia, es, mejor, un *bacer*, en la forma de una *reminiscencia*. En este último sentido, hablaríamos de la *revitalización* del pasado, por parte de una época revolucionaria que no se contenta con dejar a merced del fascismo (los vencedores) la historia del arte, y,

por lo mismo, la historia cultural entera. Un presente realmente revolucionario, es decir, el capaz de crear un verdadero estado de excepción, *se encuentra* con el pasado en una relación dialéctica o de tensión. Cuando Benjamin dice esto, está pensando en la ambigüedad con la que el Futurismo asume su papel de vanguardia en el arte, al servicio de los intereses fascistas de la Italia de principios del siglo xx.

Amplíemos, ahora, esta noción de la historia con otro texto:

Aquello que la ciencia ha establecido, la remembranza puede modificarlo. La remembranza puede volver completo lo incompleto (la felicidad) e incompleto lo completo (el sufrimiento). Esto es teología, pero en la remembranza tenemos una experiencia que nos impide concebir a la historia sin la teología, así como nos impide escribirla en conceptos inmediatamente teológicos.

El materialismo histórico de Benjamin, de acuerdo con esta cita, se mueve, por lo menos, entre tres variantes: 1a) Principal: la relación entre el pasado y el presente se da en función de la *acción* (futuro). 2a) Completa la anterior variante: esa relación entre pasado y futuro se da a través de lo que Benjamin denomina *remembranza*. 3a) La relación *problemática* de la labor del historiador materialista con la teología.

Iniciemos por lo último. El concepto de *aura* de la obra de arte es un concepto histórico para establecer el *origen* del arte moderno. Es decir, es una experiencia con la que el arte moderno se vincula o, mejor, entra en una confrontación dialéctica. La famosa definición de aura nos muestra su raíz religiosa: es la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Cuando usamos aquí la palabra manifestación, establecemos que algo se deja sentir y que es objeto de experiencia, pero ese algo permanece lejano como cualquier misterio. Lo que se manifiesta mantiene su distancia.

Esa distancia, en el caso del arte, corresponde al *origen* y al original de una obra, es decir, a una especie de figura en una constelación donde confluyen su

prehistoria y su poshistoria. Es la pertenencia de la obra a la tradición, y, por esta razón, es susceptible de una experiencia no sólo sensorial, porque la tradición es aquello que puede ser transmitido desde su origen, como experiencia histórica colectiva y no puramente individual del artista. La obra es apertura a la historia, en la medida en que puede entrar en contacto problemático con obras anteriores y obras posteriores. El aura es *imagen*. Su concepto viene de la experiencia religiosa pero adquiere un significado materialista.

El opuesto dialéctico de aura es *trituration del aura*, o efecto de choque, que es lo que caracteriza a la obra de arte moderna. Ésta no posee original y su apertura histórica se vuelve problemática, porque al no haber original no está claro qué puede ser objeto de una experiencia en ella. Este tipo de obra es *reproducción*. En ello consiste la novedad del arte moderno. La reproducción es fugacidad y posibilidad de repetición, no mantiene distancia, se acerca, mientras su opuesto dialéctico, la imagen, se caracteriza por la singularidad, la perduración y la capacidad de mantener una distancia perceptiva.

La obra de arte abre un espacio *mental-artístico*, que es lo que se transmite, lo citable; su experiencia originaria no puede ser reproducida. En este último sentido, el original sigue aconteciendo en la historia, modifica la historia del arte, pues ésta comienza en cada obra y transforma, además, la experiencia perceptiva e histórica y la realidad del espectador. Esto es lo que queda oscurecido con las obras donde se tritura el aura.

El aura nombra una *lejanía* irreductible de lo artístico que se manifiesta en la obra, además de una distancia perceptiva. Ahora sí afirmamos que ella es una trama muy particular de espacio y tiempo, es decir, lo que en sentido estricto llamamos *imagen*. Esa trama es una especie de respiración: un acercarse y alejarse donde aparecen o se liberan imágenes, que conservan su distancia espacio-temporal originante.

La imagen se produce en el intervalo (muerte) producido por la lejanía, donde el espacio se retrama en el tiempo, comportando, de esa manera, un poder de memoria, más allá de lo puramente visual, porque lo originante del intervalo de la imagen, que se distancia, procede de la experiencia que lo produce, y porque tiene el poder de templar el ánimo, de pulsarlo como una nota en una cuerda. Lo presente se va al fondo, pues, en tanto histórico, el objeto apela a una lejanía, inquieta la mirada, deja de ser el objeto de una posesión y el trabajo de la memoria reorienta el pasado en destino, en futuro, es decir, en deseo. Este último dota al objeto del poder de alzar la mirada. Se liberan imágenes, decíamos, en un presente naciente y anacrónico. El poder de deseo libera en el fenómeno aurático un ámbito de imágenes que es, a la vez, ámbito corporal y no contemplativo. Cuerpo e imagen se interpenetran, hasta el punto de que toda excitación corporal se hace colectiva. Y la excitación corporal colectiva se vuelve descarga revolucionaria, libera la potencialidad práctica del pasado. En tal sentido, afirmábamos, se abre un espacio mental-artístico, procedente de la experiencia histórico-aurática *anacrónica*. Entonces, experimentar el aura de un fenómeno significa dotarlo de la capacidad de mirarnos desde la *memoria orginante*, aquella que crea en el sentido proustiano obra de arte y, por ello, hace posible la transmisión de lo artístico.

En lo que se refiere a la dialéctica del arte moderno, éste entra en oposición dialéctica con el aura de la obra tradicional, es decir, en una constelación crítica, cuyo problema se formularía de la siguiente forma: ¿en qué medida la obra de arte reproducida es capaz de citar una experiencia aurática? y, también, ¿cómo pervive el pasado en la realización presente del arte? ¿Cuál es el valor de imagen que tiene la mercancía como valor representacional? ¿La mercancía en el capitalismo es capaz de recoger la experiencia de la tradición? No vamos a responder estas preguntas ahora, pero propondremos una filosofía de la historia aplicable al arte, como guía para lograrlo.

Historia e imagen

Este problema es también el de una filosofía de la historia. Ya habíamos establecido que la comprensión histórica es más un hacer, una práctica, que una simple contemplación científica. Lo primero que queda cuestionado, en este contexto, es la noción de una historia cuyo tiempo es un *continuum*, regido por la ley de desarrollo de la causalidad determinista, que producen una pseudoimagen objetiva y eterna del pasado, volviéndolo dominable.

Por el contrario, el materialismo histórico de corte benjaminiano supone una *experiencia* única con el pasado. Ello implica romper con el *continuum* vacío de la historia, porque en el presente se puede dar un salto voluntario hacia el pasado salto de tigre. En este sentido, se parte del supuesto de que al pasado no se lo puede determinar, porque es algo vivo que amenaza con desaparecer a cada instante, en la medida en que el presente no se encuentre mentado en él, o se haga merecedor de él. Así, la historia es objeto de una construcción: el historiador materialista, actor de la historia, le da cita al pasado, en una experiencia única con él. Tal construcción es en favor de un tiempo-ahora, de un momento que también está vivo como el pasado.

Benjamin sintetiza su concepción materialista de la historia, enunciando:

El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia. En ella se liberan las fuerzas poderosas que en el *érase-una-vez* del historicismo permanecen atadas. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente. El materialismo se vuelve a una conciencia del presente que hace saltar el *continuum* de la historia.

El momento *constructivo*, en palabras del mismo Benjamin, consiste en que el pensamiento detiene la continuidad histórica en una constelación saturada de tensiones, es decir, libera las fuerzas históricas allí donde se encuentran, como en una cita,

el pasado y el presente. Este golpe asestado al *continuum* histórico cristaliza en mónada, es decir, se descubre en una obra un punto de vista de la historia entera y se libera en cada presente el pasado oprimido por una historia que lo eterniza y le quita vida:

[Hace] que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida *en* la obra, *en* la obra de una vida la época y *en* la época el decurso completo de la historia .

De esa manera, la imagen viene a ser imagen dialéctica, constelación construida por el materialista histórico, que libera las tensiones, pero que no las resuelve, porque integra elementos heterogéneos que permanecen *opuestos*, en una disimultaneidad. El modelo histórico benjaminiano es, entonces, *anacrónico*.

Para finalizar, afirmamos que esta forma de hacer historia es una *remembranza*. Lo comprendido históricamente, en el caso que venimos desarrollando, lleva en su interior, a la manera de un fruto con su semilla, un tiempo más originario que el tiempo sucesivo. Es un tiempo creador, tiempo en estado puro , como lo llamaría Proust, que es capaz de conducir a una experiencia de ser extratemporal y de pérdida del yo; él provoca una *anamnesis*, es decir, guía a quien lo experimenta por lo desconocido que adviene por el acontecimiento. El tiempo perdido originario, y originante, por qué no, crea la escena en que aparece el acontecimiento. Sólo hay que disponerse en el sentido de una pasibilidad perlaboración freudiana, en palabras de Lyotard en la escucha del sentimiento-afecto, para liberar la constelación en que entra el presente con el pasado que se merece; a esto Benjamin lo llama un tiempo pleno, tiempo-ahora , donde el pasado se abre para el deseo presente y lo despliega en abanico.

Bibliografía:

- Benjamin, Walter, *Dirección única*, Buenos Aires, Madrid, Buenos Aires, 1988.
- _____, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
- _____, *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*.
- _____, *Tesis de filosofía de la historia*.
- _____, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, en *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Poesía y Capitalismo*, Madrid, Taurus, 1988.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1995.
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Lyotard, Jean-François, *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Mosés, Stéphane, *El ángel de la historia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Rochlitz, Rainer, *The disenchantment of art*, New York, The Guilford Press, 1996.
- Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Argentina, Paidós, 1999.

