



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

La reproducción técnica de la realidad como mediación.

Distancia, cercanía y percepción corporizada

Ana D'Angelo¹

Resumen:

Este trabajo propone reflexionar sobre la función que tiene entre nosotros la reproducción técnica de la realidad por los medios masivos de la imagen. A tal fin me interesa indagar en el carácter de mediación de la cámara, cuyo mecanismo está hoy naturalizado en nuestra recepción de las imágenes del mundo. Resultan especialmente interesantes para ello los paralelismos que Walter Benjamin establece entre mago y pintor y entre cirujano y cámara. La relación de distancia o acercamiento que cada uno de ellos establece con la materia (ya sea el cuerpo, ya sea la realidad), será central aquí para pensar nuestra relación con las imágenes. Si bien esta relación nos puede parecer basada exclusivamente en la visión (en una que en la tradición epistémica occidental supone una distancia con el mundo), no deja de ser de importancia el rol que el cuerpo adquiere en ella. El trabajo de Susan Buck-Morss resulta iluminador al respecto aportando una perspectiva que deconstruye las nociones de estética y anestésica. También nos serviremos del análisis que Michael Taussig realiza desgranando algunos conceptos claves de Benjamin, para considerar el lugar de la experiencia táctil en la percepción.

¹ Lic. en Ciencias Antropológicas – UBA. Becaria Doctoral CONICET por UNMDP/CEHIS
dangelo_ana@yahoo.com.ar



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

La reproducción técnica de la realidad como mediación.

Distancia, cercanía y percepción corporizada

Introducción

La vigencia de las ideas de un pensador original como Walter Benjamin posiblemente surja de esa escritura que sirviéndose de un estilo de montaje cinematográfico pretendía despertar conciencias. Sin embargo, en ese mismo montaje cargado de imágenes e ideas fragmentarias reside el peligro de ser usado, como bien señala Susan Buck-Morss (2005), por una lectura posestructuralista y descontextualizadora para los fines académicos de moda. Pero atribuir su interés actual sólo a esta tentación sería subestimar la utilidad de su pensamiento crítico. La analogía entre su escritura y el cine reside no sólo en su estilo sino principalmente en las potencialidades revolucionarias que atribuía a ambas. Si bien en este trabajo nos ocuparemos de la segunda, es decir de los usos revolucionarios que Benjamin imaginaba para las tecnologías de reproducción de la realidad, pretendemos aportar al debate sobre el legado de su escritura y el alcance actual de sus ideas.

Este trabajo gira en torno del carácter de mediación de las imágenes entre la realidad y los espectadores, considerando que a través de ellas se establece distancia pero también acercamiento. En este ida y vuelta, el sentido de la vista juega un rol central en la percepción, pero siempre en interacción con otros sentidos (en especial el tacto y el oído). Entendida en sus aspectos más corporizados, cuestionamos que la percepción sea un fenómeno exclusivamente visual. También discutimos que la vista sea un sentido exclusivamente de distancia respecto al mundo. Las metáforas del pintor-mago y del cámara-cirujano reflejan un modo más personal y total de relacionarse con el mundo frente a otro despersonalizado y fragmentado respectivamente. Sin embargo, o en razón precisamente de ello, en éste último cobra centralidad el cuerpo tanto del observador y como de lo observado.

En primer lugar, realizaremos un recorrido por la postura de Benjamin ante las potencialidades de las tecnologías de la imagen, considerándola cuanto menos ambivalente: las tecnologías de la reproducción de la realidad nacidas en servicio de la *fantasmagoría* del capitalismo, podían ser también usadas para el despertar revolucionario, y tanto en uno como en otro caso alcanzaban su meta por medio del *shock*. A su vez analizaremos el modo en que la



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

pérdida del *aura* y de la función *cultural* de la obra de arte permite acercar las imágenes a las masas, y alcanzar modos críticos a la vez que frutivos de relacionarse con ellas.

En segundo lugar, veremos de qué manera podría producirse este uso revolucionario en el marco de una nueva educación materialista (la destrucción de los elementos culturales de la burguesía y su reubicación en nuevas constelaciones bajo la forma de *imágenes dialécticas*). La interpretación de Benjamin del juego infantil y del ritual primitivo caracterizados por el modo *óptico-táctil* de percepción-acción y la *mimesis*, serán el punto de inflexión para incluir el uso de las tecnologías de la imagen en su potencial revolucionario. Analizaremos estos conceptos sirviéndonos de la interpretación de Michael Taussig sobre el surgimiento de una nueva forma de visión basada en el conocimiento táctil, necesaria para derivar en violencia perceptiva.

Por último, desarrollaremos el sentido y la intención dados por Benjamin al término *shock*, a la luz de los conceptos de *estética* y *anestésica* desarrollados por Susan Buck-Morss. Estos conceptos permiten profundizar en los modos corporizados de la percepción sobre los que se asienta la tecnología como herramienta (la agudización de los sentidos) y como armadura (la fantasmagoría como engaño de los sentidos). Esto es, la tecnología y el arte al servicio de la revolución pero también del control.

- **De la fantasmagoría al despertar: nuevas imágenes para una nueva relación con lo real**

“La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley parada de la dialéctica. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera” (Benjamin, 1972: 185)

La postura de Benjamin ante las tecnologías de la imagen resulta cuanto menos ambivalente, si no logra ser dialéctica como Adorno le cuestionara en relación a *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Nos detendremos en esta crítica hacia el final de este apartado luego de atravesar algunas de las ambigüedades del pensamiento de Benjamin sobre las nuevas tecnologías de la imagen.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Benjamin veía en ellas herramientas factibles de ser usadas tanto por el capitalismo como por la revolución, es decir, como ensueño y como despertar. En el primer caso constituyen una *fantasmagoría*: reemplazan engañosamente la realidad por medio de la manipulación técnica. Es decir que las imágenes producidas por estos medios están destinadas a distraer, engañar y anestesiar los sentidos. Ingresan en el mundo de la mercancía como entretenimiento y distracción que oculta el descontento y la alienación característicos de los procesos de industrialización y urbanización.

Como imagen de ensueño, la publicidad constituye el principal medio por el cual se venden ilusiones de felicidad al alcance de la mano. En la sonrisa de mujeres, madres, padres, hijos, jóvenes y abuelos -según el sector de los consumidores a que vaya dirigido el producto que se promociona- reside la síntesis de la fórmula publicitaria. Ahora ese placer, ese *goce*, que se presenta como propio del sujeto, lo es en realidad de la mercancía. Es un goce que forma parte del sueño de la burguesía, que es trasladado al proletariado. El entretenimiento proporcionado por los nuevos “medios masivos de comunicación” conforma a la clase trabajadora, cooptando su descontento y sustituyéndolo por el goce de los opresores (Buck-Morss, 2005:30).

Sin embargo, la propuesta de Benjamin no era la de la eliminación del sueño y del placer, eso lo hubiera ubicado en una actitud casi tan reaccionaria como la del fascismo que rechazó todo hedonismo burgués para reemplazarlo por la disciplina corporal y del trabajo (ídem, 32). Por el contrario, consideraba que en el marco de las mismas relaciones de producción, y producidas por ellas, la conciencia colectiva contenía imágenes oníricas en que el futuro se interpenetraba con el pasado (Benjamin, 1972:175). Estas imágenes surgían del contexto de opresión de clase que era su historia social previa, y por medio de su concientización y su reubicación en el presente serviría a transformar el sueño de felicidad en programa revolucionario. El medio para lograrlo lo constituían las imágenes dialécticas: sacudir las ilusiones del sueño por medio de un shock y colocar esos impulsos al servicio de la revolución (Buck-Morss, 2005:32).

El carácter revolucionario del arte constituía también un medio para producir ese despertar por medio del shock en un contexto en que la industrialización tuvo sobre la comunicación el efecto de reemplazar el debate político activo por el consumo pasivo de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

información a través de los periódicos. La mediación de la prensa impedía la experiencia de la realidad aún cuando los lectores parecían expuestos permanentemente a ella.

Sin embargo, y a diferencia de otros miembros del Instituto de Frankfurt, Benjamin hallaba precisamente en la industrialización técnica del arte la condición necesaria para su socialización y la de la cultura, permitiendo eliminar las distinciones de valor de uso y valor estético. Tampoco resultarían ya válidas las oposiciones entre artista y público ni entre artista y técnico: el artista como técnico debía liberar sus propios medios de producción y abandonar la clase burguesa para producir un arte que fuera crítico de la misma. El desarrollo tecnológico permitiría acercar la obra de arte a las masas (espacial y humanamente) en el marco de un proceso ilimitado de orientación de la realidad a las masas y viceversa (Benjamin, 1973:25), en que éstas podían adueñarse de los objetos por medio de su repetición y establecer una actitud de observación crítica ante ellos. De tal forma, la relación de las masas con el arte se convierte en progresiva: hay un gusto por mirar y por opinar.

El fin del carácter aurático y cultural de la obra de arte implica que ésta deje de ser singular y de perdurar para pasar a ser repetible y fugaz, pero también para recuperar su lugar en la memoria colectiva:

Si llamamos aura a las representaciones que asentadas en la memoria involuntaria pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita sobre un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia. (Benjamin, 1972:161).

La memoria colectiva en que Benjamin estaba pensando no era la de un sujeto trascendental sino la de la clase oprimida, es decir que se trataba de imágenes social e históricamente específicas. De modo que la obra de arte burguesa (así como la decadencia de los Pasajes) ahora accesible a esta clase podía alcanzar otros significados: los del sueño incumplido como motores para alcanzar una sociedad más humana (Buck-Morss, 2005:48-49).

Al liberarse de su función social previa, la obra de arte debía alcanzar una función de praxis política. El carácter revolucionario de la fotografía proviene entonces del cambio en la percepción habilitado por las nuevas condiciones de producción. Benjamin propone una tesis



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

acerca de las tendencias evolutivas del arte considerando que la transformación de la superestructura ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura (Benjamin, 1973: 18). Sugiere que a un modo de producción como el socialismo corresponde la secularización del arte.

Ahora bien, este nuevo modo de percepción (masivo, crítico, repetible y fugaz) debía combinarse con los modos fragmentarios de relación con el mundo también habilitados por las condiciones sociales de producción previas. El principal factor revolucionario de las nuevas tecnologías de reproducción residía en tomar prestado el efecto de *shock* producido por la vida urbana e industrial y usarlo a su favor para despertar las conciencias sumidas hasta entonces en la distracción. La imagen fragmentada ofrecida por la cámara, en especial la del cine, podía producir un shock similar a los anteriores que contrarrestara sus efectos. En cambio la imagen obtenida por el pintor era una imagen total incapaz de producir dicho shock, de ahí que no tuviera potencial revolucionario alguno.

Al igual que Adorno, Benjamin consideraba que las masas buscaban distracción en el cine, evadirse de las preocupaciones de la vida laboral y urbana. Pero los diferenciaban sus juicios sobre esta distracción: mientras Adorno sólo veía la decadencia del arte en su masificación bajo la forma de mercancía, Benjamin encontraba que en el cine coincidían la actitud crítica con el goce, permitiendo el surgimiento de un público que “hace test”. El cine permite una recepción colectiva y simultánea que la pintura no ofreció ni por medio de su reproducción. Al recogimiento frente a la pintura, se opone la distracción del cine. A su público retrógrado, uno más progresista.

La oposición entre pintura y cámara se corresponde con la dicotomía entre magia y ciencia. Mientras el pintor es como el mago, quien mantiene una relación personal con su paciente, en la que hay sin embargo una distancia natural y necesaria para el culto, basada en su autoridad; el cámara es equiparado al cirujano quien se acerca al paciente hasta intervenir en su cuerpo, manteniendo la distancia mínima necesaria para operar:

El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de sus datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. (Benjamin, 1973:43-44)



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Llegados a este punto, nos enfrentamos a los cuestionamientos de Adorno sobre la falta de dialéctica en la relación entre magia y técnica. En su crítica de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, considera que Benjamin traslada “ahora sin más el concepto de aura mágica a la “obra de arte autónoma” y le atribuye lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria” (Adorno, 1995:140). En cambio, Adorno considera que la “autonomía, es decir la forma objetual de la obra de arte, no es idéntica con lo que de mágico hay en ella” (ídem, 141) y que no se ha perdido del todo este carácter mágico (presente en el cine y aún en la obra de arte). Para Adorno, “el centro de la obra de arte no está en la parte mítica sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad (...) ha espantado usted el arte de los ángulos de su tabú, pero es como si temiera la barbarie que se abre paso con ello (...) y se aliviara alzando lo temido a una especie de tabuización inversa” (ídem, 140-142). Adorno reclama un “*plus* de dialéctica. Por una parte dialectización de la obra de Arte “autónoma”, que trasciende lo planeado por su propia tecnología; por otra, una dialectización aún mayor del arte de uso en su negatividad (...) Subestima usted la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente” (ídem, 143)

De modo que a los ojos de Adorno, Benjamin no es dialéctico por no ver esta coexistencia entre magia y técnica. Sin embargo, tanto en “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” en lo referido a los usos artísticos y técnicos del cine, como en la “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin sostiene que “se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros. (...) el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen” (Benjamin, 1973:66-67). Aquí Benjamin sugiere que el modo en que el carácter inconsciente de la visión de la cámara, guarda un potencial para crear imágenes dialécticas: “encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que mirando hacia atrás podemos descubrirlo” (ídem, 67). Continúa afirmando que “la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicas de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

vigilia, pero que ahora al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica” (ídem, 67).

Reconocer este carácter de inconsciente óptico (que desarrollaremos en el próximo apartado) no equivale sin embargo a otorgarle valor aurático a la fotografía: “¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía por cerca que ésta pueda estar (...) Hacer las cosas más *próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas (...) Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable” (ídem, 75). Como sostiene Martín-Barbero, no se trata de ingenuo optimismo tecnológico, sino de abolición de las diferencias y los privilegios (1987:59).

Concluir a favor de un pensamiento dialéctico en los escritos de Benjamin sobre la fotografía y el cine, no sólo se sustenta en el carácter ambiguo de algunas de sus afirmaciones, sino en su tesis sobre las transformaciones en la experiencia social y el *sensorium* de la percepción como consecuencias de los cambios en los modos de producción. Para seguir profundizando en estas ideas nos referiremos a los aspectos miméticos de la reproducción técnica y al carácter óptico-táctil que esta nueva percepción supone.

- **Jugando a la revolución: mimesis y conocimiento táctil.**

La interpretación de Benjamin del ritual primitivo y del juego infantil caracterizados por la *mimesis* y el modo *óptico-táctil* de percepción-acción, serán el punto de inflexión para considerar el uso de las tecnologías de la imagen en su potencial revolucionario. “La naturaleza produce semejanzas” sostiene Benjamin, pero enfatiza que la *facultad mimética* es específica del hombre. Se hace especialmente evidente en el juego infantil como en el ritual primitivo en donde la imitación habilita la alteridad, donde imitar es devenir y comportarse como Otro.

La destrucción del aparato cultural burgués debía comenzar por el reemplazo de su educación por una nueva. Esta educación se inspiraba en gran medida en estimular modos óptico-táctiles de relacionarse con los objetos, tal como Benjamin había observado para el



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

juego infantil. Este modo depende de la intervención sobre el mundo, es decir por una combinación sin interrupciones entre percepción y acción, y por establecer correspondencias y semejanzas entre objetos por medio de la fantasía espontánea. El carácter cognitivo del juego infantil reside en adquirir un conocimiento de los objetos tocándolos, utilizándolos y descubriendo otros usos y significados que los dados socialmente. Es decir que es en su aspecto táctil que reside su potencia revolucionaria, aspecto trasladado por la educación burguesa -que prioriza la repetición, la pasividad y el ejercicio mental- al reino separado de la estética.

Según Buck-Morss la importancia de recuperar esta facultad mimética y este modo óptico-táctil para la creación de una conciencia revolucionaria residía en la reapropiación de la subjetividad:

“En la cognición mimética el sujeto se apropiaba del objeto asemejándosele de manera tal que, dialécticamente, embecía al objeto de subjetividad. Los niños instintivamente imitaban objetos como medio para dominar su mundo. (...) Benjamin estaba sugiriendo que, en el plano colectivo, social, era posible emplear la capacidad mimética como defensa contra el trauma de la industrialización y como medio para la reapropiación de la subjetividad que había sido alienada por el progreso” (Buck-Morss, 2005:75-76).

Benjamin veía en los niños la esperanza de la revolución. La educación materialista debía entonces recuperar esa facultad mimética en la conciencia adulta y la praxis revolucionaria. Esta capacidad había estado presente en las danzas rituales primitivas y había sido transformada a lo largo de la historia.

Siguiendo esta línea, Michael Taussig encuentra en la facultad mimética la supervivencia de lo primitivo en la modernidad, como un resultado directo de la misma. Es decir como un punto más en que convergen lo viejo y lo nuevo no por continuidad, sino por resurgimiento. Y esta convergencia se produce especialmente por el montaje y el shock que el inconsciente óptico de la maquinaria mimética permite.

Lo crucial en el resurgimiento de la facultad mimética es aprehender, captar, agarrar algo por medio de su parecido. Taussig sostiene que en la noción de mimesis se yuxtaponen y confunden dos sentidos: el de copia e imitación por un lado, y el de contacto, conexión entre el cuerpo del perceptor y lo percibido por otro. Ambas surgen como diferentes momentos en el proceso de la percepción. Sin embargo, su distinción no deja de ser fundamental, y la



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

naturaleza de su interrelación permanece oscura y compleja aún hoy bajo el uso de términos como identificación, representación, expresión, etc.

Para aclarar esta distinción, Taussig recurre a la analogía de los rayos de luz y la retina con que Marx se refirió (no casualmente podríamos decir) a la fetichización de la mercancía. El proceso por el cual el producto de la relación social del trabajo que se le presenta a los hombres como algo misterioso y ajeno, como una característica objetiva del producto, se asemeja al proceso por el cual el contacto de la luz en la retina es confundido con la copia de algo externo y objetivo ahí fuera. Si como dijimos para la fantasmagoría el contacto entre las personas se traslada al contacto entre los objetos, el contacto entre el perceptor y lo percibido es igualmente obliterado en la copia.

Taussig identifica esta fetichización de la mercancía con lo que Benjamin denomina aura. Su destrucción lleva a un nuevo modo secularizado de relacionarse con lo maravilloso. “...es precisamente propiedad de dicha maquinaria [mimética] jugar con, e incluso restablecer este sentido eliminado de la particularidad del contacto-sensorial que anima el fetiche” (Taussig, 1992:17 t/n). Como sostuvimos en relación al carácter dialéctico del pensamiento de Benjamin, su tesis sobre la mimesis es parte de un argumento mayor sobre la historia de la representación. Las máquinas miméticas “crearían un nuevo sensorium envolviendo una nueva relación sujeto-objeto y en consecuencia una nueva persona” (ídem, t/n).

El punto central del argumento de Benjamin está en su consideración de la cámara como un *inconsciente óptico*: “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en un lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia” (Benjamin, 1973:67). La reproducción técnica de la realidad constituía un modo más científico y menos mágico de la capacidad mimética. El cine muestra detalles de la vida cotidiana de una manera nueva: por medio del fraccionamiento del tiempo y el ensanchamiento del espacio, de modo que los gestos más sutiles se vuelven observables científicamente, y ya no sólo replicados mágicamente (Buck-Morss, 2005:68).

Pero al mismo tiempo, la función revolucionaria del cine residía en demostrar que sus utilidades científica y artística iban juntas. La forma artística que la cámara adopta para



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

mostrar la realidad queda definida por su cualidad técnica, y es bajo esta forma que nos abre un nuevo campo de acción: como escape del mundo opresivo de la ciudad, la vivienda y el trabajo.

Algunas formas de lograrlo residían en la representación de manera novedosa de aquellas experiencias que se habían vuelto naturales para el ojo del hombre de la ciudad: las manchas de la pintura impresionista desnaturalizaban la multitud urbana, la gestualidad de Chaplin ridiculizaba al transeúnte, las imágenes del surrealismo inervaban al espectador... Estas formas artísticas buscaban convertir la experiencia subjetiva del colectivo en objeto de alerta consciente. Pero lo hacían actuando sobre la mente corporizada: “Cuerpo e imagen tienen que *interpenetrarse* para que la tensión revolucionaria se convierta en innervación física” (Taussig, 1992:17 t/n).

Taussig se pregunta entonces, si estas formas artísticas constituyen un tipo de magia en clave revolucionaria modernista y marxista. En la tecnología mimética conviven ciencia y arte para lograr una defetichización y reencantamiento moderno a partir del conocimiento corporizado. El inconsciente óptico disuelve tanto la ciencia como el arte en un nuevo modo de acceder a la verdad y de testear la realidad.

La tarea revolucionaria reside en cambiar los hábitos sustentados en disposiciones corporizadas, en conocimiento táctil. En la urbanización encuentra Benjamin un claro ejemplo: el conocimiento espacial está definido por aspectos sociales y físicos más que visuales (en el sentido no táctil del término). El hombre conoce la ciudad y su arquitectura por medio de su relación con ella, circula por sus calles, habita sus edificios, usa sus espacios. De tal forma que para Benjamin “...las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil)” (Benjamin, 1973:54)

De manera que esta nueva experiencia sensorial, centrada en la distracción, cobraba características óptico-táctiles. Si el hombre de ciudad y el trabajador industrial se relacionaban con su ambiente por medio del uso y la circulación, no de modo contemplativo sino táctil, entonces la ciencia de la mimesis no sólo era posible sino imperativa. Como resultado de la industrialización y la urbanización se había producido una crisis en la percepción en que



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

reinaban la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio. Como veremos, el cine venía a satisfacer esta necesidad táctil y de distracción. En palabras de Benjamin:

La técnica ha sometido al sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja. Llegó el día en que el film ha correspondido a una nueva y urgente necesidad de incentivos. La percepción a modo de shock cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de producción es en el film base de la recepción.

(Benjamin, 1972:147)

Con la ampliación de la comprensión científica que el film produce, surge también una nueva violencia perceptiva: “Como nueva forma de visión, el conocimiento táctil, es como la mano del cirujano cortando e ingresando en el cuerpo de la realidad para palpar las palpitantes masas” (Taussig, 1992:21). El efecto del cine perpetúa el de la obra de arte surrealista chocando contra el espectador como una bala. Pero a diferencia de la pintura que se presta a la contemplación, la sucesión constante de imágenes del cine (como una línea de montaje sin fin) impide el pensamiento (Benjamin, 1973).

- **Estética del shock y anestesia: el cirujano, el cuerpo intervenido y el observador.**

El cine corresponde a cambios en el aparato perceptivo, “es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponernos a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan” (Benjamin, 1973:52).

Nace entonces una nueva forma de visión sustentada en el conocimiento táctil: el objeto de la percepción ya no es el ojo del espectador, sino su propio cuerpo. Tanto el cine como la publicidad re-enseñan la facultad mimética: “gente a la que nada mueve o toca más son enseñados a llorar nuevamente por el cine” (Benjamin citado en Taussig, 1992:20 t/n). Las inmensas publicidades colgando de los edificios no golpean *en* sino *entre* los ojos. El conocimiento corporal no es tanto producido por lo que vemos como por el modo en que somos golpeados por las imágenes.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Las nuevas imágenes reemplazarán con su shock al producido por las imágenes de la multitud y la línea de montaje. Las imágenes miméticas quieren despertar al sujeto colectivo (y es en este sentido que podría decirse que constituyen imágenes dialécticas). Este sujeto estaba distraído por el shock de la vida en la ciudad. La industrialización de la percepción era evidente en la aceleración del tiempo y la fragmentación del espacio. Para Buck-Morss “La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana, era una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y estímulos similares al *shock*. La conciencia, en un estado de distracción constante, actuaba como una esponja de *shocks*, registrando estas impresiones sin experimentarlas realmente: los *shocks* eran “apresados, atajados de tal modo por la conciencia” para impedir un efecto traumático” (Buck-Morss, 2005:69)

Lo interesante del planteo de Buck-Morss es su análisis del ensayo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* a la luz de las transformaciones de la percepción social del cuerpo y del sensorium con el industrialismo primero y el fascismo después. Y para ello la clave reside en el concepto de estética. Recordando su concepción original como *aisthisis*, y siguiendo a T. Eagleton, Buck-Morss recupera la naturaleza corpórea, material, real de lo estético como experiencia sensorial de la percepción. Esto es como forma de conocimiento basada en todos los sentidos (el tacto, el gusto, el olfato, el oído y la vista). Luego de un recorrido por la filosofía y la neurobiología, Buck-Morss se detiene en el sistema nervioso para concluir que el circuito sensorial de la experiencia no reside en el cerebro sino en el cuerpo, y que con él queda eliminada la distinción clásica entre sujeto y objeto. Llama *sinestésico* al sistema sensorial en que se produce la mediación estética: las percepciones externas de los sentidos y las imágenes internas de la memoria y la anticipación.

Siguiendo esta línea, Benjamin comprende la experiencia moderna en términos neurológicos. Basado en la idea de Freud de la conciencia como escudo protector frente a los estímulos externos, Benjamin encuentra en el shock el centro de la experiencia moderna. A la repercusión traumática que producen los shocks cotidianos del mundo moderno, la supervivencia reside en responder a los estímulos sin pensar. “El efecto sobre el sistema sinestésico es embrutecedor. Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una inervación, se utilizan las capacidades miméticas para desviarlo” (Buck-Morss, 2005:189). El automatismo de los gestos en la circulación urbana, de los



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

movimientos en la cinta fabril, funcionan como amortiguadores de shocks. La percepción deja de convertirse en experiencia cuando no se conecta con recuerdos sensoriales del pasado, cuando no interviene la imaginación. “Como resultado el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema *anestésico*” (Buck-Morss, 2005 190).

La propuesta de Benjamin es la de usar las maquinas miméticas para restaurar la capacidad de mirar, como inconsciente óptico. Pero la función de esta tecnología es doble: como herramienta agudiza la percepción, como armadura se repliega sobre los sentidos bajo la forma de ilusión (ídem, 196). Si bien Benjamin le atribuye la primer función, no puede deshacerse de la segunda. Esta es característica de la fantasmagoría: “Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos” (ídem, 197). Los ejemplos de la época los constituyen los pasajes de Paris con sus hileras de vidrieras llenas de mercancías en exhibición, los panoramas y dioramas cuyos efectos era el de ambiente totales en miniatura y las Ferias Universales cual ciudades pequeñas. Antecedentes de los shoppings, parques temáticos, y ambientes controlados de los gimnasios y aviones en la actualidad.

Como resultado de que la vista sea el sentido más sobreestimulado (aunque no es el único), se produce un adormecimiento de los demás. Ahora bien, este efecto de anestesia se diferencia del uso de narcóticos en que, experimentado colectivamente, es vivido como la realidad misma: “La adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social” (ídem, 198)

La cirugía y la anestesia fueron centrales durante el desarrollo del industrialismo para atender sus secuelas, a la vez que manifestaban cambios en la percepción social del cuerpo. La propia sociedad era considerada un cuerpo bajo las metáforas organicistas: la población urbano-industrial era considerada una masa peligrosa que debía ser controlada. La manera de lograrlo era volviéndola insensible ante su propio dolor (la exclusión, la alienación). Es en ese proceso de autoalienación que la percepción se habría dividido en tres dimensiones: la del cirujano que actúa sobre el cuerpo, la del cuerpo del paciente como objeto y la aparición del público observador de tal operación. De esta forma también queda dividida la experiencia *sinestésica*: la experiencia del agente (el cirujano) se distancia de la corporal (del paciente) y también de la



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

cognitiva (del observador). La distancia quedó exacerbada cuando el observador quedó separado por una ventana de vidrio de la sala de operaciones a resguardo de gérmenes e infecciones.

La analogía entre la pantalla del cine y la ventana del quirófano resulta evidente en lo que refiere a la construcción de una distancia entre observador y cuerpo intervenido (sea el del paciente, sea el de la realidad). Sin embargo, las razones por las que Benjamin le otorga al cámara la categoría de cirujano, interviniendo hondo en la textura de los datos, requieren otro tipo de explicaciones. Estas son del orden del optimismo revolucionario que el giro de la historia le exige.

Cuando Benjamin rompe con la separación de la esfera estética (como vimos respecto al carácter cultural de la obra de arte y la educación mimética), está otorgándole potencial revolucionario contra la industrialización, pero también contra el fascismo. Hacia el final de su ensayo, deja en claro su preocupación por el goce que la humanidad encuentra en su destrucción como espectáculo: “Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 1973:57). La propaganda fascista, basada en otorgar a las masas tanto el papel de cuerpo moldeable como de observador, logra por medio de su esteticismo anestesiarse la recepción de su mensaje: su preparación para la muerte.

Buck-Morss concluye que el efecto anestésico de la experiencia moderna, es la vía por la que se abrió paso el fascismo, y podría volver a hacerlo si no tomamos conciencia ante la fantasmagoría de la cultura de masas. De modo que Benjamin no se equivoca cuando en *La Obra de Arte...* “Le exige al arte la tarea (...) de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías, sino *atravesándolas*” (Buck-Morss, 2005:171)

A modo de cierre

Lo que Benjamin llamaba “reproducción mecánica de la realidad” producía en ese entonces un shock similar al que producen en nosotros los “medios masivos de comunicación”.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Sin embargo, resulta un tanto llamativo el uso de términos como shock para referirnos a actividades cotidianas producto de procesos de tan larga evolución como el de las imágenes, la urbanización y la industrialización. Aunque tal vez sea precisamente porque estos procesos todavía están produciéndose que sus ideas resuenan entre nosotros.

Vivimos en un régimen de circulación de imágenes que es el fruto de un aumento progresivo en su cantidad así como de cambios en sus características técnicas (incidiendo tanto en su producción y circulación como en su percepción). Como Benjamin dialécticamente sostiene: para que se produzcan cambios en las imágenes debieron producirse previamente cambios en la técnica y el arte pero centralmente cambios sociales para su recepción (Benjamin, 1973:49).

Este proceso se viene produciendo a lo largo de siglos, sin embargo el efecto que causa en cada época es el de lo novedoso y sin precedentes, o eventualmente el de la culminación. En nuestra constante adaptación a las nuevas formas que estos cambios adquieren, tal vez resida el carácter explicativo del término shock. Éste tiene un sentido ligado a la irrupción sorpresiva en nuestra vida de hechos que la alteran y trastocan completamente. A su vez remite al carácter tanto subjetivo como colectivo de adaptación ante estos cambios. Tanto hoy como entonces, nos adaptamos a una sobreestimulación visual y agregaría auditiva (música por doquier, ruidos de tránsito, gente hablando por celular) por medio del adormecimiento de nuestros sentidos. Si el modo en que nuestros cuerpos están involucrados en la percepción ha sido olvidado es precisamente por esta historia de la percepción en que las sociedades occidentales modernas han priorizado la estimulación de la vista por sobre los demás sentidos.

Esto deja en evidencia que, como se argumenta desde múltiples perspectivas (los estudios visuales, la fenomenología de la percepción, el paradigma de la corporalidad en antropología, etc.), no existe un modo exclusivamente visual de captar las imágenes del mundo. Pero también, que la vista no construye necesariamente, o no exclusivamente, una distancia respecto al mundo y los otros. Si como señaló Buck-Morss la experiencia se aloja en el cuerpo, en la relación de mediación estética entre las percepciones externas y las imágenes internas, la vista es parte constituyente de esa relación.

Como vimos, la inquietud que provoca la analogía que Benjamin expresara en apenas unas oraciones entre cámara y cirujano, ha sido profundizada en busca de explicaciones tanto



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

por Taussig como por Buck-Morss. Sus aportes nos permiten recuperar el carácter ambiguo de la cámara como mediación entre el cuerpo de la realidad y nuestros cuerpos.

Una ambigüedad más en el pensamiento de Benjamin, que tal vez responda a lo que tan bien observó Taussig sobre la yuxtaposición de los sentidos de copia y de contacto en la noción de mimesis. Mientras el primero nos resulta más evidente, ya que pensamos las imágenes como imitación de la realidad, el sentido de contacto nos resulta más oscuro: tan desacostumbrados a pensar la conexión entre los cuerpos del perceptor y lo percibido como partes de un todo.

La cámara al intermediar nuestra relación con la realidad, establece en un mismo proceso una distancia y un acercamiento entre ella y nosotros como espectadores. Distancia en lo referente al proceso de construcción sobre la realidad. La cámara se introduce entre la realidad y nosotros como un vidrio (una ventana, o un lente). Pero éste no es transparente, sino que produce por su propia tecnología la fragmentación de la realidad y ésta deja de sernos accesible sin su intermediación. “Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso de sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.” (Benjamin, 1973:43).

Cercanía en el sentido precisamente de la naturalización del mecanismo: “La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte” (Benjamin, 1973:44). Es decir, la representación de la realidad en su aspecto puro no es más que el resultado de un procedimiento técnico. Pero es gracias al mismo que las masas accedemos (espacial y humanamente) a adueñarnos del mundo por medio de su repetición.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Bibliografía:

- Adorno, T. “Sobre *La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica*” En: Adorno, T. *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 138 a 145.
- Martín-Barbero, J. “Industria cultural: capitalismo y legitimación”, en Martín-Barbero, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli, Barcelona 1987. pp. 48 a 71
- Benjamin, W. “Sobre la facultad mimética” en *Ensayos escogidos*, Traductor H. A. Murena, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967. pp. 167 a 170.
 - *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Traductor Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1972.
 - *Discursos interrumpidos I*. Traductor Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973
- Buck-Morss, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traductor Mariano Lopez Seoane. Interzona Editora, Bs. As. 2005
- Taussig, M. “Physiognomic aspects of visual worlds” En: *Visual Anthropology Review*, vol. 8, n°1, Primavera 1992, pp. 15 a 28.
- Weigel, S. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* . Traductor José Amicola. Paidós, Bs. As., 1999.