



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

## Juegos de percepción: cercanía y lejanía en Riegl, para una relectura de la noción de aura en Benjamin

Mariana Seghezzeo<sup>1</sup>

### Resumen:

El objetivo de la presente ponencia es releer el concepto de aura en Walter Benjamin, en particular en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, a la luz de los desarrollos que el formalista austríaco Alois Riegl despliega en su obra de 1901, *El arte industrial tardorromano*.

Puntualmente, Riegl en su conceptualización de la “voluntad artística” sugiere que el proceso evolutivo del arte antiguo tardorromano implicó un cambio en las formas perceptivas: asistimos al pasaje de lo táctil (prensil) a lo óptico (visual). Este gesto corrió la mirada del observador, ya que si la percepción táctil estaba colonizada por la cercanía, este movimiento del primado de la percepción visual, implicó un nuevo juego de sombras donde la lejanía adquiere un lugar central.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, el desarrollo metodológico de Riegl centrado en los cambios en la percepción, en los juegos de cercanía-lejanía, deviene fundamental para desplegar las diferentes aristas de la noción benjaminiana de aura. Vale decir, si bien es posible reconocer profundas diferencia en los desarrollos conceptuales de ambos autores, la noción benjaminiana de aura es posible ser leída como una torsión específica del par cercanía-lejanía, deudora de la estrategia metodológica reigliana.

Sucintamente, entonces, nuestro intento es problematizar los desarrollos de Riegl a fin de iluminar esta torsión que en la modernidad resulta de una relación de imbricación.

---

<sup>1</sup> Pertenencia Institucional: Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires. Correo Electrónico: [maiseghezzeo@hotmail.com](mailto:maiseghezzeo@hotmail.com)



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

## Juegos de percepción: cercanía y lejanía en Riegl, para una relectura de la noción de aura en Benjamin

“El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”.

**Walter Benjamin, *Tesis sobre la Filosofía de la Historia.***

El presente trabajo se inscribe dentro de un proyecto más amplio orientado a reflexionar en torno a la categoría de aura en la obra de Walter Benjamin, los aspectos metodológicos, estéticos, teológicos y políticos y los emplazamientos con los desarrollos teóricos de Alois Riegl, Henry Bergson y Marcel Proust<sup>2</sup>.

Puntualmente, en esta oportunidad, el objetivo es releer el concepto de aura en Walter Benjamin, en particular en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, a la luz de los desarrollos que el formalista austríaco Alois Riegl despliega en su obra de 1901, *El arte industrial tardorromano*.

Riegl en su conceptualización de la “voluntad artística” sugiere que el proceso evolutivo del arte antiguo tardorromano implicó un cambio en las formas perceptivas: asistimos al pasaje de lo táctil (prensil) a lo óptico (visual). Este gesto corrió la mirada del observador, ya que si la percepción táctil estaba colonizada por la cercanía, este movimiento del primado de la percepción visual implicó un nuevo juego de sombras donde la lejanía adquiere un lugar central.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, el desarrollo metodológico de Riegl centrado en los cambios en la percepción, en los juegos de cercanía-lejanía, deviene fundamental para desplegar las diferentes aristas de la noción benjaminiana de aura. Vale decir que si bien es posible reconocer profundas diferencias en los desarrollos conceptuales de ambos autores, la noción benjaminiana de aura puede ser leída como una torsión específica del binomio cercanía-lejanía, deudora de la estrategia metodológica reigliana.

Sucintamente, entonces, nuestro intento es problematizar los desarrollos de Riegl a fin de

---

<sup>2</sup> Proyecto de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires “La categoría de aura en la obra de Walter Benjamin. Aspectos metodológicos, estéticos, teológicos y políticos”, bajo la dirección del Prof. Diego Gerzovich.



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

iluminar esta torsión que en la modernidad resulta de una relación de imbricación entre lejanía aurática y cercanía técnica, que se evidencia en el retorno de lo visual-pictórico a lo táctil-cinematográfico.

El escrito está organizado de la siguiente manera: la introducción donde presentamos algunos elementos que permiten anudar los postulados de Riegl con la formación metodológica de Benjamin; luego analizaremos los distintos aportes de Riegl a la teoría de la percepción artística y las características generales del cambio de percepción en el período tardorromano, centrándonos en la idea de ritmo. Finalmente comparamos los límites de la teoría artística riegliana, a partir de las transformaciones sociales que hallaron expresión en el desmoronamiento del aura descrito por Benjamin en la modernidad.

## I.

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo  
‘tal y como verdaderamente ha sido’.

Significa adueñarse de un recuerdo  
tal y como relumbra en el instante de un peligro”.

**Walter Benjamin, *Tesis sobre la Filosofía de la Historia.***

En un curriculum enviado en julio de 1934 al *Danke Komitee til Stotte for landsflygtige Aansarbekjdere*, además de manifestar abiertamente el peligro que corría su vida a raíz de la persecución nazi, Benjamin reconoce por primera vez la influencia de un formalista austríaco en sus búsquedas sobre la obra de arte. El nombre era Alois Riegl. Y, la obra, su obra, la de la influencia, *El origen del drama barroco alemán* (1925). Mismo reconocimiento reciben los ensayos de Carl Schmitt, pero por dos motivos serán apartados de nuestra próxima exploración, a saber: los límites reducidos de la ponencia impiden una indagación de tamaña envergadura y, centralmente, porque nuestra búsqueda está orientada a reflexionar entorno a la metodología puesta en juego por Benjamin y no tanto en su deuda con Schmitt vinculada al análisis de las estructuras políticas<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Quizá solo a los fines analíticos pueda realizarse esta distinción (entre exploraciones metodológicas e influencias políticas). Incluso al enunciarla, la separación se vence por su propio peso. En tal sentido, dejamos para una futura investigación la posibilidad de indagar la yuxtaposición de ambas influencias en la obra de Benjamin.



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

En palabras de Benjamín: “Este intento, que emprendí a mayor escala en el mencionado libro *El origen del drama barroco alemán*, enlaza por una parte con las ideas metodológicas de Alois Riegl y su teoría de la voluntad artística, y por otra parte con los actuales ensayos de Carl Schmitt, quien en su análisis de las estructuras políticas efectúa un intento análogo de integración de manifestaciones que solo aparentemente <son> susceptibles de ser aisladas sectorialmente” (1996: 58).

Si de reconocimientos se trata, en la tesis III de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* además Benjamin sostiene la importancia y la originalidad del pensamiento riegliano (y de la escuela vienesa) en postular conclusiones distintas acerca de la organización de la percepción sensorial en el arte (clásico). Según el autor alemán, junto con la existencia humana, a través de los grandes espacios históricos de tiempo se va transformando el modo y la manera en la que los humanos percibimos. Entre otras cosas porque la forma en la que el hombre organiza su percepción está condicionada históricamente<sup>4</sup>.

Contrario a la tradición clásica, dice Benjamin, en 1901 Riegl (de)veló por vez primera que el período de las invasiones bárbaras no sólo trajo aparejado un arte distinto del antiguo<sup>5</sup>, sino que además y, sobre todo, posibilitó una percepción diferente, una percepción en la lejanía: si hasta entonces la mirada táctil, cercana era la regla, con la industria artística del Bajo Imperio, la visión se transformó en óptica, posible sólo desde la distancia.

El recorrido de Benjamin sobre el desmoronamiento del aura en la modernidad es metodológicamente riegliano, aunque inverso en sus consecuencias perceptuales. Vale decir, si los cambios en la percepción en el arte tardorromano transformaron la mirada cercana del observador en una mirada en la lejanía, al derrumbe moderno del aura le corresponde una percepción en la cercanía, dispersa y táctil, cuyo paradigma es el cine de principios del siglo XX. Si el aura se expresa como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2002: 34); en la época de la reproducción técnica de la obra al quitarle la envoltura a cada objeto, se lo corre de la tradición cultural (viva y cambiante) y, de esta manera, la modernidad técnica acerca “espacial y humanamente” las cosas a las masas. También las repite y las hace fugaces.

<sup>4</sup> Es decir, “la historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían si esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva” (Benjamin, 2002: 60).

<sup>5</sup> Conclusión a la que también llegaron los historiadores clásicos, pero a diferencia de Riegl menospreciaron el arte tardorromano por “bárbaro”, producto de una barbarización.



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

Además, en la misma línea que los desarrollos conceptuales de *El arte industrial tardorromano*, Benjamin reconoce que este acercamiento de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso que no sólo se da en la contemplación (desde la óptica del observador), sino que también y, sobre todo, en el pensamiento (tanto del observador como del artista)<sup>6</sup>. Su significación está por encima del ámbito artístico, es decir, condiciona y modifica la percepción artística, lo social, la política; toda la superestructura.

Aunque no fue reconocido abiertamente en ninguna de sus obras, a nuestro entender otra deuda metodológica riegliana es la forma en que Benjamin descubre los cambios en la sensibilidad moderna. Tanto en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como en *El Narrador* (1936), las transformaciones perceptuales supusieron ritmos lentos, discontinuos, pausados. No esgrimen una linealidad y un progreso continuo, sino que más bien se asemejan a los procesos de las estructuras geológicas. Sólo por dar un ejemplo, entre la era Precámbrica y la Paleozoica transcurrieron 1500 millones de años de pequeños cambios imperceptibles en sus detalles, pero que a nivel global produjeron la formación de la estructura actual de los océanos y los continentes.

Según Benjamin, pese a que los inicios de la novela remiten a la antigüedad, sólo cuando sus formas “chocaron” con las formas burguesas de acumulación (que hacen de la inmediatez su “sentido de la vida”) fue cuando el género novelesco tuvo los elementos necesarios para florecer socialmente. Lo mismo puede decirse de la reproductibilidad técnica: en la imprenta, la litografía o la xilografía, se escondían los gérmenes de lo que fueron la fotografía o el cine, pero recién hacia 1900 la reproducción técnica alcanzó un estadio tal en el que “no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas, (...) sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos” (Benjamin, 2002: 29).

No obstante las influencias metodológicas (manifiestas o supuestas), Benjamin se diferencia analíticamente de Riegl. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* postula la limitación que tuvieron el austríaco y la escuela vienesa respecto del cambio perceptual acontecido en la época de la antigüedad tardía. Dice Benjamin: “No intentaron (quizá ni siquiera podían esperarlo) poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron

---

<sup>6</sup> Como se argumentará más adelante, las transformaciones en la percepción durante el periodo tardorromano tienen como consecuencia la intervención de la experiencia subjetiva en la contemplación como en la producción de la obra de arte. Vale decir, por primera vez en la historia del arte, argumenta Riegl, la conciencia y la memoria no objetivas comienzan a mediar entre el sujeto y el objeto artístico.



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

expresión en esos cambios de la sensibilidad” (2002: 33). Sin adelantar nuestras reflexiones finales, el recorrido de Benjamin intenta por doquier traspasar el límite riegliano y, a partir del análisis del cine, pone de manifiesto los condicionamientos sociales que posibilitaron los cambios perceptuales e hicieron posible el uso masivo de la técnica reproductiva en el arte.

## II.

“El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos.

Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa.

Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios”.

. **Walter Benjamin, Tesis sobre la Filosofía de la Historia.**

### Historia de la Investigación

La obra de Riegl fue editada por primera vez en 1901 y tuvo su origen en un plan elaborado por el director Karl Masner para publicar los hallazgos del antiguo arte industrial encontrados en suelo austrohúngaro. De hecho, la investigación se tituló en el inicio *El arte industrial tardorromano según los hallazgos de Austria y Hungría*. Para realizar esta publicación Riegl comenzó a estudiar monumentos de la época posterior a Constantino (siglo III d.c) y del denominado período de las migraciones (siglo IV d.C), es decir, el arte de finales de la antigüedad.

El escrito fue pensado en dos partes, pero la muerte del autor en 1905 impidió concluir la obra. Incluso Riegl hace una referencia sobre la manera en que se pensó originariamente el texto en la Introducción: “La primera parte había de descubrir los vínculos que nos remitían a la antigüedad clásica, mientras que la segunda parte debía determinar los primeros gérmenes del arte medieval y cómo éste se desarrolló a partir del siglo IX en los pueblos romanos y germánicos” (1992: 15).

El objetivo de Riegl (y por eso el cambio de nombre en su texto) no se centró en dar a conocer los monumentos del arte tardorromano sino en definir las leyes dominantes en el arte (industrial) tardorromano. Leyes que son comunes a los distintos géneros del arte y, en consecuencia, las observaciones realizadas dentro de cada ámbito resultarán válidas para 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

otros y se complementarán entre sí.

Sin embargo, argumenta Riegl, hasta entonces no se habían especificado estas reglas ya que se tenía una idea preconcebida de que en la antigüedad más tardía no existieron leyes positivas para el desarrollo artístico posterior. Como las tendencias intelectuales en cada momento histórico marcan la dirección de la ciencia, el historiador del arte no pudo desvincularse de las exigencias artísticas de sus contemporáneos: el tratamiento que recibió el arte paleocristiano (tardorromano) hasta principios del siglo XX fue el de un anticuario más que el de un historiador del arte, entre otras cosas porque los historiadores de la antigüedad no habían esbozado interés por la fase final de su evolución.

Una de las hipótesis de Riegl se enmarca en la idea de que el arte tardorromano estuvo mucho tiempo bajo el anonimato de la investigación como consecuencia de que en la historia del arte (antigua y moderna) se sobrevaloró desproporcionadamente la iconografía y se censuró al arte antiguo más tardío por considerarlo “no clásico”. Por eso, en lo que concierne a la Historia del Arte, durante siglos se creó un abismo irreconciliable entre el tardorromano y el resto del arte de la antigüedad clásica.

Ahora bien, toda la argumentación precedente contradice el principio de evolución reinante en la época<sup>7</sup>. Como en sus desarrollos teóricos los historiadores del arte no pueden concebir la distancia entre la antigüedad clásica y la antigüedad tardía en términos de suspensión de la evolución, recurrieron a otra forma argumentativa que contemplara el principio de evolución. Según esta visión, fueron las invasiones germánicas quienes produjeron una violenta irrupción en el desarrollo evolutivo artístico al que habían llegado los pueblos mediterráneos<sup>8</sup>, y fue recién a partir de Carlomagno cuando se retomó una nueva evolución ascendente. De esta manera, durante la modernidad se mantuvo el principio evolucionista (lineal y progresivo) de la Historia del Arte, al tiempo que se aceptó como argumento en favor de la (in)volución tardorromana la intervención violenta de las catástrofes.

Pero “resulta significativo que nadie se haya propuesto nunca investigar más de cerca el presunto proceso de destrucción violenta del arte clásico por parte de los pueblos germánicos” (Riegl, 1992: 19). Es Riegl quien rompe con la hipótesis hegemónica sobre la decadencia del

<sup>7</sup> Entre finales del siglo XIX y principios del XX.

<sup>8</sup> “El arte figurativo habría sufrido un violento descenso motivado por el carácter destructivo de los pueblos germánicos que invadieron el norte y el este del Imperio romano” (1992: 18).



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

arte tardorromano, al sostener que el objetivo principal de la investigación de *El arte industrial tardorromano* consistió en terminar con el prejuicio sobre la barbarie de la antigüedad tardía. De todas maneras, la indagación riegliana tuvo antecedentes: un texto del propio Riegl (*Stilfragen*)<sup>9</sup> publicado en 1893 y una publicación conjunta de F. Wickhoff y W. Hartel del *Génesis de Viena*<sup>10</sup> (1895).

En *Stilfragen*, Riegl introdujo una nueva conceptualización de la obra de arte, que guiará todos sus desarrollos teóricos posteriores. A diferencia de la interpretación antigua<sup>11</sup> para la que una obra de arte no es otra cosa que el producto mecánico resultante del objetivo utilitario, la materia y la técnica, Riegl propone una concepción teleológica: la obra de arte es el resultado de una voluntad artística determinada y consciente de su objetivo. Por lo tanto, lo utilitario posee un papel negativo en el desarrollo artístico puesto que actúa como un freno de la voluntad artística. Con la conceptualización de la voluntad artística, entonces, se introducía en la evolución por primera vez un factor motriz, dinámico, positivo; motor de las transformaciones del arte.

Pese a que algunos investigadores como Wickhoff estructuraron sus desarrollos por fuera del canon del arte clásico, ninguno hasta Riegl pudo deshacerse del prejuicio que interpretaba inevitablemente al arte tardorromano como producto de la “barbarización” germánica ¿Por qué? Por la crítica subjetiva, que el gusto moderno aplica a los monumentos y manifestaciones artísticas de cualquier época. Según Riegl, el gusto moderno exige de la obra de arte belleza y vivacidad. Ambas condiciones estuvieron presentes en la antigüedad clásica, pero no en el arte tardorromano y, desde el punto de vista moderno, esa falta era impensable para una voluntad artística positiva. No obstante, desde los desarrollos teóricos de Riegl, la voluntad artística puede estar puesta en relación con un tipo de percepción distinta de los objetos, que no contemple la belleza y la vivacidad de los modernos, pero si represente un progreso respecto del arte anterior.

Ahora bien, sólo bajo la limitada óptica de la crítica moderna el arte de la antigüedad tardía aparece como bárbaro y como un período de decadencia del desarrollo evolutivo, que por otro lado jamás (como se argumentó con anterioridad) se da en la historia general. Riegl va mas allá y sostiene que el arte moderno no hubiera sido posible si el arte tardorromano no hubiera abierto nuevas experiencias con “su tendencia no clásica”: “Para que las condiciones modernas

<sup>9</sup> La investigación se limitaban exclusivamente al campo de la decoración y la ornamentación de ramas vegetales.

<sup>10</sup> El *Genesis de Viena* es una glosa poética del Génesis Bíblico, compuesta por un monje austriaco hacia 1070.

<sup>11</sup> Teoría artística de Gottfried Semper, de mediados del Siglo XIX, contraria a la postura romántica inmediatamente anterior. Es decir, es una concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte.





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

podieran arraigar era necesario que las premisas a las que estaba ligada la situación antigua fueran destruidas y que se hiciera sitio a formas transitorias, formas que pueden gustarnos menos que algunas antiguas, pero de cuyo significado propio como pasos previos a las formas modernas no cabe ninguna duda” (Riegl, 1992: 22).

A diferencia del arte antiguo, la Modernidad necesitó que la relación entre las formas individuales pasara del plano (alto-ancho) al espacio (profundidad) y, para ello, fue necesario que se suprimiese la proyección de sombras, el medio que relacionaba la forma con el plano. Justamente, fue el arte tardorromano el que efectuó dicha disociación. Vale decir, mientras la antigüedad clásica desarrolló su arte unitario e infinito en el plano, el arte moderno persiguió ambos en la profundidad del espacio. Entre una y otra, avanzó la concepción tardorromana: desligó la figura individual del plano, pero solo reconoció el espacio como una forma individual cerrada y no como abierto e infinito. Sin más, el paso necesario entre la concepción del plano (de la antigüedad) y la nueva concepción del espacio (de la modernidad), pudo concretarse cuando el arte postconstantiniano aisló la forma individual dentro del plano.

Para Riegl, este proceso evolutivo de las artes plásticas fue extendido y consumado en todo el Imperio romano, tanto de Oriente como de Occidente. Y el límite que abarcó este periodo de transición fundamental para el posterior desarrollo del arte transcurrió entre el Edicto de Milan (313 d. C) y la subida al trono de Carlomagno (758 d. C). Sin embargo, según el autor, la evolución no pudo ser en modo alguno ni homogénea ni armónicamente progresiva. De hecho, debió suceder de modo discontinuo y con persistentes retrocesos<sup>12</sup>.

En pos de llevar a cabo su desarrollo conceptual, Riegl distribuyó el material artístico por género. Aunque destaca que los principios del arte tardorromano (esbozados con anterioridad) no se reconocen con la misma claridad en todos los géneros y donde más se evidencian es en la arquitectura y en el arte industrial: expresan con exactitud los principios dominantes de la voluntad de arte tardorromana. Esto se debe a que el contenido<sup>13</sup> poético, religioso, didáctico que se entreteje con las figuras humanas y distrae al observador (moderno)<sup>14</sup> de lo figurativo de la obra de arte, de la noción de los objetos como forma o color dentro del plano o del espacio.

<sup>12</sup> Como ya se ha argumentado, en *El Narrador* Benjamin propone pensar las transformaciones de las formas épicas (fabula, narración) como los cambios geológicos, de ritmos lentos, discontinuos y muy poco perceptibles en la inmediatez.

<sup>13</sup> Riegl los llama “pensamientos”.

<sup>14</sup> Dice Riegl: “(...) sobre todo al moderno, acostumbrado a operar con conceptos y a contemplar las obras de la naturaleza y el arte de un modo panorámico y con una óptica fugaz” (1992: 27).



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

## Arquitectura

Pese al extravío de la mayoría de las construcciones profanas tardorromanas, el desarrollo evolutivo se puede reconocer con suficiente claridad en la edificación de iglesias cristianas. Las construcciones de templos de la antigüedad tardía obedecen a dos sistemas: la construcción de planta longitudinal (la basílica) y la de planta centralizada (arquitectura bizantina). Aunque ambos sistemas se oponen mutuamente, que una misma comunidad cultural los utilizara al mismo tiempo para acercarlos -proporcionando quietud a la construcción longitudinal y movilidad a la construcción centralizada- denota sus rasgos comunes: lo que distingue a las iglesias tardorromanas respecto de los sistemas constructivos de la antigüedad clásica es la creación del espacio abierto (manifestado en el interior) y la composición de masas (expresada en el exterior).

Sin embargo, la misma concepción que tenía el arquitecto del espacio interior estaba presente en el espacio exterior. En otras palabras, en su diseño los templos tardorromanos mantenían relaciones de reciprocidad entre exterior e interior. Para iluminar las correspondencias entre la creación del espacio y la composición de masas en las construcciones de la antigüedad tardía, Riegl examina su desarrollo evolutivo.

Desde sus orígenes en la creación artística antigua hubo una contradicción latente: resultaba imposible evitar la presencia de elementos subjetivos (esgrimida por la percepción óptica), aunque por principio se buscaba la captación objetiva de las cosas (percepción táctil), que excluía toda idea derivada de la experiencia. Y, es en esta contradicción, donde se apoya la evolución posterior.

En la antigüedad se partió de la idea de que las cosas exteriores eran objetos independientes de los hombres. Por eso, las obras artísticas evitaron cualquier auxilio de la conciencia subjetiva (memoria, reflexión, pensamiento), derivada de las experiencias anteriores del observador, porque era un elemento que distorsionaba la unidad del objeto observado. Es el ojo el órgano sensorial que con mayor frecuencia usamos para captar los objetos exteriores pero, al mismo tiempo, la percepción óptica presenta a los objetos como superficies coloreadas (cromáticas) y no como individuos materiales impenetrables, ordenados, no caóticos, cualidades indispensables en las representaciones antiguas clásicas.



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

No obstante, la antigüedad concibió la tarea de las artes como una forma de presentar los objetos como expresiones individuales dentro del plano y no dentro del espacio, entendido como espacio profundo. En tal sentido, “¿cómo puede hacerse notar la individualidad material dentro del plano sino sobre sale de éste (...)? Con ello estaba dada desde el principio la necesidad de un cierto reconocimiento de la dimensión de la profundidad” (Riegl, 1992: 36). Por eso, es la tensión entre la mano (cercanía, objetividad) y el ojo (lejanía, subjetividad) la que va definir las relaciones perceptuales en la evolución del arte antiguo.

Siguiendo esta contradicción, el desarrollo de las artes en la Antigüedad atravesó tres fases fundamentales respecto de la percepción.

1. Arte egipcio antiguo. En este estadio evolutivo el plano no es óptico, surgido por la vista a cierta distancia de los objetos, sino táctil, surgido por el convencimiento de que individualidad material depende de la certeza sobre su impenetrabilidad palpable. La concepción de las cosas que en el primer estadio de la voluntad de arte antigua es táctil (prensil) y, como necesariamente tiene que ser en algún punto óptica, se caracteriza por la visión cercana. Es decir, las perspectivas y las sombras (indicios del espacio profundo) están omitidas como las manifestaciones de estados de ánimo (indicios de la vida subjetiva).
2. Arte clásico griego. El objetivo del arte sigue siendo causar la percepción de la impenetrabilidad táctil como condición de la individualidad material de los objetos. Es decir presentar a los objetos como superficies ordenadas en el plano. Sin embargo, la vista comienza a percibir la presencia de las partes salientes, que se manifiestan a partir de las sombras solo perceptibles cuando la mirada se aleja un poco de la visión cercana. Pero, la lejanía no es tal que no pueda reconocer claramente la interconexión táctil ininterrumpida entre las partes (visión lejana), sino a una distancia que se sitúa entre la visión cercana y lejana, y que Riegl denomina visión normal. Aparecen semisombras, que a diferencia de las sombras de profundidad, no interrumpen la cohesión táctil de la superficie, y se permiten manifestaciones de estados de ánimo siempre y cuando no compita por el interés del observador con la individualidad material.
3. Arte tardorromano. En la obra se empieza a conceder a los objetos una completa tridimensionalidad, se reconoce entonces la existencia del espacio, pero solo como



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

espacio cerrado impenetrable e inseparable del individuo material. Lo determinante es que los individuos materiales abandonan la relación táctil que mantenían con el plano básico, aislándose del plano aunque permanezcan alineados a él. El plano ya no es percibido por el tacto, puesto que está interrumpido por sombras: es un plano óptico-cromático, en el que los objetos se le aparecen al observador desde una visión lejana y cuando se difuminan con su entorno. La concepción de las cosas es óptica, de visión lejana.

Al final de la última fase, pertenecen las basílicas cristianas y las construcciones centralizadas, ambos tipos de edificaciones tardorromanas: la creación del espacio y la composición de masas son el resultado consecuente del proceso evolutivo dominante en toda la antigüedad.

En las construcciones de la antigüedad tardía, el observador ya no se enfrenta a un edificio como único individuo sino como a una pluralidad de ellos (uno grande y otros más pequeños). Con la aparición de la construcción de masas y la creación de espacios interiores cambia la intención del artista y se produce un efecto distinto sobre el observador. De la construcción de masas se desprende un nicho (o varios) que va al encuentro de la mirada del observador y tiene la función de hacerlo más consciente de la dimensión de profundidad. En realidad, la pluralidad arquitectónica, interrumpida por sombras oscuras, necesita para su acabada visualización que el observador haga uso de la mirada lejana, óptica-cromática: la intención del artista era desplegar del plano de la superficie la tridimensionalidad de los objetos<sup>15</sup>, pero esta nueva intencionalidad (voluntad) produjo en la relación objeto-sujeto de la observación una distancia, un retroceso, una separación en la contemplación.

Es en la arquitectura tardorromana cuando comienzan a aparecer ventanas en las construcciones. La condición previa para su admisión fue la observación desde lejos, que permite el contraste entre las partes oscuras y las claras intercaladas en el muro. Así, se llegó al establecimiento definitivo de las relaciones directas entre interior y exterior. Además, se creó un nuevo sistema decorativo que se basa en el principio óptico de la alternancia regular de huecos oscuros con partes claras de la pared.

---

<sup>15</sup> “En consecuencia, entre el plano de superficie y el individuo (material) se introduce una serie de individuos mas pequeños que hacen que el principal destaque del plano con mayor claridad” (Riegl, 1992: 50).



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

Otra característica de la arquitectura tardorromana es su posición frente al problema del espacio. Reconoce el espacio como magnitud cúbico-material (y se diferencia de la arquitectura clásica) pero no lo reconoce como dimensión infinita e informe (y se diferencia de la arquitectura moderna). Esta apertura al espacio liberó el camino para el desarrollo de los objetivos del arte moderno.

Una de las leyes de la composición decorativa de la voluntad de arte tardorromana fue la del motivo infinito donde se apela a la experiencia mental complementaria que en periodos anteriores habrían resultado inadmisibles.

## Escultura

La voluntad de arte tardorromana alcanzó sus objetivos más bien con materiales claros y duros que con oscuros y blandos: en el aislamiento de la forma individual en el plano lo importante eran los contornos, los que podían realizarse mejor con materiales duros y claros.

En relación a la valoración estética “barbarizante”, el relieve constantiniano es una prueba irrefutable de la decadencia del arte clásico. Sin embargo, según Riegl habría resultado imposible que este juicio desfavorable fuera tan unánime si solo se hubiese emitido desde el punto de vista de la antigüedad clásica y no hubiese estado también basado en el gusto moderno.

En la voluntad de arte tardorromana “lo chocante para el gusto moderno reside en la relación observada con el espacio, que separa duramente las formas unas de otras, en lugar de vincularlas entre sí, como pretende en general todo el arte moderno” (Riegl, 1992: 82). Vale decir, el arte tardorromano continua persiguiendo (como toda la antigüedad), la forma individual puramente material, pero al querer aislar esta forma en relación también a la profundidad necesitó del espacio. En consecuencia, como el arte tardorromano utiliza el mismo medio artístico que la modernidad (el espacio), aunque con objetivos opuestos, Riegl pone de manifiesto la distancia existente entre esta voluntad de forma de la antigüedad tardía y la contemporánea a él<sup>16</sup>.

Asimismo, Riegl marca dos consecuencias inmediatas del paso de la concepción táctil a la óptica: fue durante el periodo tardorromano cuando el declive del relieve y el estrechamiento

---

<sup>16</sup> Pese a la asunción de la potencialidad evolutiva del arte tardorromano que Riegl propone, Benjamin argumenta en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que la falencia del austriaco fue no poner de manifiesto las transformaciones sociales que dieron expresión a estos cambios de sensibilidad. Dicha crítica, será analizada de forma más acabada en el próximo apartado.



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

de la sombra alcanzaron su nivel más bajo y alto respectivamente.

Mientras la composición espacial clásica estuvo orientada a convertir las relaciones espaciales en relaciones en el plano, con la aparición de la sombra el arte tardorromano encontró su lugar un elemento no palpable, puramente óptico. “Ya no es posible ver el fondo de la sombra: lo que percibimos ya no son superficies semisombras táctiles, sino sencillamente manifestaciones sombreadas y oscuras (cromáticas), que en principio una impresión óptica en quien las mira, y que solo indirectamente a través de la experiencia (reflexión) dan cuenta de la existencia de una base táctil” (Riegl, 1992: 93).

En el paso a una percepción óptica de los objetos estaban vinculados dos fenómenos análogos, que fueron fundamentales para los desarrollos posteriores. En primer lugar, el observador retrocedió hasta una distancia donde la materialidad táctil de los objetos paso a un segundo plano, en favor de la manifestación cromática. Este retroceso del espectador es la visión a distancia; distinta a la visión de cerca que solo percibe los planos táctiles. En segundo lugar, se comienza a apelar más intensamente a la experiencia, es decir, a la conciencia intelectual (a la memoria<sup>17</sup>) de quien observa. De esta manera, la actividad intelectual comenzó a aparecer como complemento de la percepción<sup>18</sup>.

Para Riegl, no obstante, realizar un esfuerzo intelectual, subjetivo del observador, para gozar de una obra de arte nunca pudo ser un esfuerzo de todo el pueblo sino solo de las clases cultas: “Un arte como éste, que abandona la base natural y comúnmente aceptada de la materialidad tangible y que cuenta con un esfuerzo intelectual (...), ya no podía recibir el aplauso unánime de todos”. En tal sentido, en este momento se hace evidente la separación entre arte “vulgar” (por ejemplo, el arte religioso todavía aferrado a los modelos clásicos griegos) y arte “de moda” (dirigido a las necesidades refinadas de las clases altas). Ni siquiera, dice Riegl, es un esfuerzo que debió a haber recibido el beneplácito de toda la clase culta de su época<sup>19</sup>. De

<sup>17</sup> El problema de la memoria excede las líneas de esta ponencia, puesto que Benjamin lo trabaja con mayor profundidad en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. De todas maneras y sintéticamente, se podría decir que al igual que Riegl para Benjamin la memoria del observador cumple un papel central en la apropiación del curso de las cosas y, sobre todo, garantiza la posibilidad de la reproducción artística. En *El Narrador*, Benjamin sostiene que “la memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras. Únicamente gracias a una extensa memoria (...) la épica puede (...) reconciliarse con la violencia de la muerte” (2002: 91), a través del recuerdo.

<sup>18</sup> “Ahora comprendemos la frase aparentemente paradójica de que la creciente tridimensionalización y especialización de la figura dentro de la obra de arte coincide con una progresiva desmaterialización” (Riegl, 1992: 104).

<sup>19</sup> Por primera vez comienzan a parecer voces críticas aisladas frente a las obras del arte contemporáneo “de moda”. En periodos anteriores, donde los artistas se habían seguido estrictamente la manifestación objetiva material de los objetos, la actitud negativa era impensable.



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

hecho, la voluntad artística en el periodo tardorromano continuó siendo (en último término) unitaria: vinculante para todos, aunque dentro de sus fronteras ya se había creado un espacio para formas de expresión subjetivas, que podían parecer contradictorias entre sí.

Con la intervención del pensamiento en la percepción de una obra de arte comienza a aparecer series cíclicas de representaciones. De la misma manera que la antigüedad no había conocido segmentos del espacio infinito, tampoco había conocido el tiempo infinito, ambos conceptos que si aparecen en motivos tardorromanos.

En una relación muy estrecha con la concepción óptica, las figuras de las esculturas tardorromanas empezaron a aparecer vestidas, en lugar de desnudas, y, también, comenzó a disminuir durante este periodo el carácter formal (la belleza) de las figuras humanas, que no es otra cosa que la proporcionalidad. En realidad, entre esta visión de lejos y la visión de cerca (de la antigüedad clásica) está la causa de la “falta de vivacidad” en las obras tardorromanas. De todas maneras, según Riegl, “es evidente que el observador de finales de la antigüedad, que no buscaba en la obra de arte ni un espacio aéreo libre ni una iluminación homogénea de éste, no podría percibir nunca tal ‘falta de vivacidad’” (1992: 107), percibida por el moderno<sup>20</sup>.

En realidad, la fealdad y la falta de vivacidad criticadas por los modernos fueron elementos del progreso y del desarrollo ascendente ya que rompieron la antigua negación del espacio y allanaron el camino hacia una nueva representación: la forma artística individual en el espacio infinito. Desde esta perspectiva, el arte tardorromano fue una fase transitoria<sup>21</sup> inevitable del desarrollo evolutivo artístico general y no puede considerarse un producto de la barbarización.

Un ejemplo: las pupilas grabadas introdujeron un lenguaje visual determinado, una comunicación directa del interior hacia el exterior. Este lenguaje visual, argumenta Riegl, quiere dotar a la mirada de una dirección determinada (un movimiento espacial). En palabras del autor, “el arte tardorromano no solo no quería eliminar la importancia del ojo en la tarea de despertar en el observador el recuerdo de la vida interior del hombre, sino que al contrario, resaltarla con más fuerza y énfasis de lo que nunca hubiese podido pensarse en la antigüedad” (1992: 170).

<sup>20</sup> “Por la vía del desarrollo evolutivo normal e inevitable, la antigüedad clásica y bella se ha transformado, según la concepción moderna, en una antigüedad medio y tardorromana que carece tanto de belleza como vivacidad” (Riegl, 1992: 108).

<sup>21</sup> “Junto al innegable avance hacia lo nuevo (tardorromano), habremos de encontrar continuamente la perduración de las intenciones artísticas mediorromanas” (Riegl, 1992: 192). De la misma manera Benjamin entiende la evolución (discontinua y hasta a veces regresiva) de la narración: “La narración comenzó, lentamente, a retraerse a lo arcaico, se apropió en más de un sentido, del nuevo contenido, pero sin llegar a estar realmente determinado por este” (2002: 78).



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

Pero la meta del despertar interior era la plasmación sensible de la vida espiritual en sí, y no de un sentimiento individual cualquiera. Igual intensidad comunicativa presentaba el pelo en las esculturas tardorromanas, puesto que se suprimió lo táctil y se ofreció puras sombras en la superficie del cráneo a partir de las cuales se construye, con ayuda de la experiencia, la idea de un pelo formado en mechones.

En el arte antiguo tardío el aislamiento creciente de las figuras en el espacio corre en paralelo al menosprecio por las proporciones, el que se presenta tanto en las diferencias de tamaño de las figuras como también en las relaciones desproporcionadas en una misma figura.

Uno de los argumentos de Riegl es que el desarrollo evolutivo transicional que se dio en el arte tardorromano no fue exclusivo de ese ámbito, sino que por el contrario, fue acompañado por cambios en la política y la religión, donde el Imperio se asentó sobre bases que eran desde un punto de vista externo, nuevas, aunque se hubiesen gestado internamente tiempo atrás<sup>22</sup>.

Durante el periodo tardorromano el fondo se convirtió en espacio. Puesto que, el mantenimiento de la concepción clásica del fondo era incompatible con la percepción óptica: el fondo es espacio vacío, “del que las formas individuales surgen en aislada y plena individualidad” (Riegl, 1992: 138). Pese a que allanó el camino a toda la evolución posterior<sup>23</sup>, porque situó el espacio universal como lo definitorio y unificador, todavía en el arte de la antigüedad tardía seguía teniendo la significación de un espacio ideal, pensado como objetivo. Así, el espacio quedaba en función de las figuras y no viceversa.

En resumen, la época de Constantino fue un periodo que dedica a los objetos una contemplación óptica y perspectivita, de visión lejana, puesto que dicha forma de contemplación percibe principalmente el conjunto y puede pasar por alto el detalle táctil que la molesta. Es una época que pide a la obra de arte la satisfacción por el contenido (referido a lo trascendente) y no tanto por la materialidad y pasará por alto los detalles de la configuración. Esta tendencia por la preferencia al contenido (vale decir, por el fin externo a la obra de arte) estaba estrechamente unida a un creciente despreocupación por la observación de las conexiones táctiles de las partes entre sí. Para el artista tardorromano, sostiene Riegl, mostrar objetivamente la plena

<sup>22</sup> Nuevamente y, como se desarrollará más adelante, pese a sus declamaciones, en *El arte industrial tardorromano* Riegl no realiza un exhaustivo análisis sobre las transformaciones sociales que hallaron voz en los cambios de la sensibilidad.

<sup>23</sup> “El arte tardorromano eliminó por completo las relaciones de vinculación en el plano entre las cosas (y sus partes) hasta donde le fue posible, y con ello abrió el camino para elevar las relaciones espaciales a la categoría de punto de partida y objetivo unitario de toda la concepción artística” (Riegl, 1992: 152).





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

tridimensionalidad comenzó a ser más importante que la reproducción realista de las relaciones en el plano entre las partes contiguas.

## **Pintura**

Para destacar las leyes del arte tardorromano en la pintura, Riegl analiza los mosaicos, ya que es una especialidad de la última fase perspectivista y de visión lejana del arte antiguo: como está compuesto por partes individuales no permite finos matices de color y, por lo tanto, solo tiene efecto contemplado a la distancia.

Las figuras se destacan del espacio para volverse de frente al observador. Pero si la frontalidad de los egipcios había sido táctil, la del arte de la antigüedad tardía (axialidad) se convirtió en óptica. El objetivo de la axialidad es la especialización de la figura que al girar (bruscamente) hacia el observador y al sobresalir de la profundidad contrasta con el plano visual y pone en relación las figuras entre sí. Según Riegl, esta relación se dejó “al lenguaje de los ojos” (1992: 198), a la vista, a lo óptico porque solo desde la lejanía es que se comprende.

Ahora bien, mientras la antigüedad clásica aspiraba a un realismo natural desde la verdad táctil de los objetos individuales en la visión cercana y en la normal sin consideración del espacio y, por su parte, la modernidad tiene por objeto la verdad (sea táctil u óptica) de las cosas en el espacio, el arte del Imperio romano tardío buscó la verdad óptica de los objetos sin consideración al espacio. Por eso, lo que produce un efecto discordante en el arte tardorromano para el gusto moderno es que la modernidad es capaz de concebir una forma individual sin relación con el espacio cuando se trata de una representación táctil, pero no cuando es óptica y de visión lejana.

## **Arte Industrial**

Para Riegl, la voluntad de arte tardorromano encontró en el arte industrial (creaciones de carácter utilitario) su paradigma. Porque, la hasta entonces ininterrumpida vinculación táctil de todas las partes con el arte industrial de la antigüedad tardía dejó de mantenerse como un postulado artístico absoluto y básico, y comenzó a admitir las interrupciones de las pausas ópticas, donde la experiencia intelectual tendía a mantener la vinculación entre los individuos.

El ritmo fue el procedimiento artístico fundamental del que se valió al arte tardorromano. Por medio de la repetición sucesiva de manifestaciones iguales (ritmo) se mostraba al espectador



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 interrelación de las distintas partes en un todo unitario e individual. No obstante, como argumenta Riegl, el ritmo (como tienen que manifestarse de forma evidente al observador) está en relación con el plano. Si bien tanto en la antigüedad clásica como en la tardía se evitaba así el espacio profundo, la voluntad artística tardorromana ya no se conforma con observar la forma individual en su bidimensionalidad, sino que la quiere ver representada en su individualidad plenamente espacial, extensión tridimensional. En consecuencia, no solo se liberó la forma individual sino que también los intervalos que con anterioridad estaban relacionados con el plano común del fondo.

Dicha nivelación de fondo y forma individual condujo a una composición de masas: algo impensable en el arte clásico y funcionó como etapa previa a la concepción moderna del carácter colectivo de las aparentes formas individuales.

### **Rasgos fundamentales de la voluntad artística tardorromana**

Para probar la exactitud de sus argumentaciones, Riegl recurrió a la comparación con la literatura tardorromana. Para ello, retomó la teoría de la belleza de San Agustín en su relación con el arte de la antigüedad tardía, porque fue “uno de los primeros que reconoció la relatividad de los conceptos de belleza y fealdad” (1992: 302).

Para San Agustín la unidad, vale decir, el carácter concluso de la forma individual de los objetos naturales dentro de la obra es el ritmo. El ritmo es el verdadero principio de la belleza, puesto que la tarea del artista consiste en tratar de destacar el carácter concluso y unitario de la forma individual de un objeto. Así, se define la posición artística tardorromana tanto frente al arte clásico como al moderno: el espacio se emancipó (a diferencia de los clásicos, enemigos del espacio), pero fue conformado en intervalos rítmicos (frente al moderno, que acentúa el espacio infinito). También, la emancipación de los intervalos es uno de los principios fundamentales de la ética y estética agustiniana.

En definitiva, en el arte tardorromano se puso de manifiesto otra forma de vinculación (mágica y química) según la cual el mundo no solo estaba formado por formas mecánicamente cerradas y encontró su expresión en todo el universo tardo antiguo. Para Riegl, el hombre no es pasivo en su percepción sensorial, sino que por el contrario, es un ser con deseos (activos) que interpreta al mundo de la manera en que le resulta más abierto, más cercano a sus propios deseos.



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

Y esta voluntad se engloba en lo que el autor llama una respectiva cosmovisión filosófica, política, religiosa, que varía según el pueblo, el lugar y la época.

En palabras de Riegl, “el cambio de la cosmovisión tardoantigua fue una fase transitoria necesaria del espíritu humano para, a partir de una concepción de la relación de los objetos (en un sentido estricto) puramente mecánica, sucesiva y, en cierto modo, proyectada en el plano llega a la de una relación química que se extiende por doquier que, en cierto modo, recorre el espacio en todas las direcciones” (1992: 309).

### III.

“La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente.  
Al pasado solo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea,  
para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad”.

**Walter Benjamin, Tesis sobre la Filosofía de la Historia.**

Una breve reflexión final. Si bien no se puede comprender de manera acabada el desmoronamiento del aura descrito por Benjamin sin hacer intervenir las transformaciones perceptuales analizadas por Riegl, la influencia metodológica riegliana tiene límites concretos y, al mismo tiempo, literales. Es el mismo Benjamín quien manifiesta la demarcación en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: mientras Riegl se contentó con describir los cambios en la percepción en el periodo tardorromano, el alemán gastó su obra explicando las transformaciones sociales que sostuvieron y condicionaron el retorno de lo visual-pictórico a lo táctil-cinematográfico. Porque ese pasaje en la Modernidad implicó, por sobre todas las cosas, la atrofia del aura.

La explicación parte, entonces, desde el lugar que la fundamenta, que le da sentido: el aura. Puesto que, “si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales” (Benjamin, 2002: 33). Es decir, de la mano de la descripción del concepto de aura (“La manifestación irreplicable de una lejanía -por más cercana que pueda estar”), Benjamin descubre los condicionamientos sociales que en la modernidad posibilitaron el desmoronamiento del aura y el sucesivo cambio de percepción.

Dice el autor, la atrofia aurática es consecuencia de dos condicionamientos que se



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

relacionan con el desmedido crecimiento de las masas: la aspiración de las masas de acercar “espacial y humanamente” las cosas y, asimismo, la tendencia a superar la singularidad de cada hecho por medio de su propia reproducción. En otras palabras, “cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”, lo que conduce a una fuerte sedición de lo transmitido, la tradición y, por lo tanto, a la crisis del arte en la modernidad.

El punto de quiebre aurático se produce porque en la reproducción (a diferencia de la imagen) la fugacidad y la repetición coexisten a tal límite que la percepción solo tiene sentido para “lo igual en el mundo”, y ya no hay espacio para lo irrepetible. Cuando la unicidad se pierde también lo hace su ensamble en la tradición cultural, viva y cambiante<sup>24</sup>. Y el valor cultural de la recepción da lugar al observador-experto y al poder exhibitivo a la obra de arte.

En este contexto, el cine es paradigma. Mientras que el cambio de percepción originado durante el periodo tardorromano el artista era incomprendido o criticado, el actor de cine no solo renuncia al aura<sup>25</sup> sino que además el medio responde con una construcción artificial de la personalidad fuera de los estudios cinematográficos: el culto a la estrellas. Vale decir, refuerza el culto exhibitivo de la obra de arte.

En la modernidad “se trata de mirar más de cerca”, dice Benjamin. Pero cuando la mirada se acerca, choca contra el objeto y se hace colectiva, la atención se dispersa y ya no es posible recogimiento alguno ni contemplación. Así, el cine “no solo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa” (2002: 65). Y la obra de arte, entonces, se convierte en proyectil que choca frente un espectador ansioso por acercarse al objeto.

Sin más, los movimientos de masa modernos fueron las condiciones que posibilitaron el retorno del arte hacia lo táctil y, al mismo tiempo, el derrumbe del aura.

<sup>24</sup> “Una estatua Antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico” (Benjamin, 2002: 35).

<sup>25</sup> Porque del aura no hay copia, solo su aquí y ahora.



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:**

Benjamin, W.: *Escritos autobiográficos*, Editorial Alianza, Madrid, 1996.

Benjamin, W.: “La obra de arte en le época de su reproductibilidad técnica”, “El Narrador” y “Tesis sobre la Filosofía de la Historia”, en *Ensayos (Tomo I)*, Editorial Nacional de Madrid, Madrid, 2002.

Riegl, A: *El arte industrial tardorromano*, Ed. La balsa de Medusa, Madrid, 1992.