

# **WALTER BENJAMIN I LA PRODUCCIÓ ARTÍSTICA EN UN MÓN TÈCNICAMENT REPRODUÏBLE**

Reflexions estètiques al voltant de la politització de l'art i l'ús de les tècniques de reproducció en el procés de creació de l'obra

Autor: Santi Turon Bosch  
Tutor: Antoni Defez Martin  
Grau de Filosofia  
Curs 2023/24

## ÍNDEX

<b>INTRODUCCIÓ: la reproductibilitat tècnica i el mètode històric benjaminià .....</b>	<b>4</b>
--	----------

### PRIMERA PART

<b>1. Polaritat d'aparença i joc en la mimesi.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Valor de culte i valor d'exhibició .....</b>	<b>11</b>
<b>3. Primera i segona tècnica .....</b>	<b>15</b>
3.1. <i>Primera i segona tècnica en relació a la polaritat de la mimesi.....</i>	<i>15</i>
3.2. <i>Autopoesi de la segona tècnica quant a segona naturalesa .....</i>	<i>18</i>
3.3. <i>Cos col·lectiu .....</i>	<i>21</i>
<b>4. El règim de percepció i les masses .....</b>	<b>22</b>
4.1. <i>Característiques del nou règim de percepció .....</i>	<i>22</i>
4.2. <i>L'estetització de la política i el culte del públic .....</i>	<i>23</i>
4.3. <i>Distinció entre massa compacta i massa fosa .....</i>	<i>24</i>
4.4. <i>Recepció en la distracció i percepció tàtil.....</i>	<i>26</i>
4.5. <i>Innervació col·lectiva en la revolució.....</i>	<i>26</i>
4.6. <i>Models d'acció tècnics i l'exhibició dels "tests de prestacions" .....</i>	<i>27</i>

### SEGONA PART

<b>1. L'obra d'art com a recepció crítica de la realitat tècnicament mediada.....</b>	<b>31</b>
<b>2. Reinvençió de l'experiència perceptiva: al·legoria, muntatge i inconscient òptic.....</b>	<b>34</b>
2.1. <i>L'al·legoria barroca i el símbol classicista. La naturalesa vista com a ruïnes .....</i>	<i>34</i>
2.2. <i>El cinema com a al·legoria de la mala adaptació tecnològica i com a forma artística de la repetició.....</i>	<i>36</i>
2.3. <i>El muntatge i l'acció política en tant que reinvençió de l'experiència.....</i>	<i>38</i>
2.4. <i>L'inconscient òptic, la percepció onírica i el kitsch .....</i>	<i>40</i>
<b>3. La col·lectivització dels procediments artístics a <i>El Autor como Productor</i> .....</b>	<b>44</b>
3.1. <i>Tendència literària i política, forma i contingut de l'obra .....</i>	<i>44</i>
3.2. <i>Refosa de les formes literàries .....</i>	<i>45</i>
3.3. <i>Literaturització de les condicions de vida i pèrdua de la distinció entre autor i públic .....</i>	<i>47</i>
3.4. <i>Producció de l'obra com a combinació de rendiments artístics.....</i>	<i>50</i>
<b>4. Similituds no sensorials i el sorgiment d'un nou llenguatge visual.....</b>	<b>52</b>
4.1. <i>Similituds no sensorials i el llenguatge tradicional .....</i>	<i>52</i>
4.2. <i>Indexicalitat fotogràfica en relació a la representació al·legòrica i l'inconscient òptic.....</i>	<i>54</i>
4.3. <i>Llenguatge visual i escriptura pictogràfica en base a la reproducció tècnica.....</i>	<i>55</i>

<b>CONCLUSIONS .....</b>	<b>58</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CITADA .....</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>63</b>

## **INTRODUCCIÓ: la reproductibilitat tècnica i el mètode històric benjaminianà**

«Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente» (Benjamin, 2003, p. 39): amb aquestes paraules, Walter Benjamin descriu al principi del seu assaig sobre l'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica el sorgiment gradual però discontinu d'una tendència històrica que arriba al seu clímax al moment de l'escriptura del text. Segons diu, els mitjans de reproducció tècnica arriben a la dècada de 1930 a tal nivell d'accessibilitat i maduresa funcional que el seu ús massiu acaba per efectuar un canvi paradigmàtic en la història de les societats, prefigurant ja en les reflexions estètiques de Benjamin al voltant de l'al·legoria barroca o el concepte de crítica en el romanticisme alemany. L'abast polític que adquireixen les seves consideracions sobre l'obra d'art en aquest nou context tecnològic, llavors, és indissociable d'aquestes si prenem consciència del rerefons històric que busquen delinear: els efectes de la reproductibilitat tècnica sobre la funció de l'art únicament descriurien el correlat estètic d'un fet més ampli, concretament, la inauguració d'un nou règim de percepció lligat a l'aparició de les masses socials.

Com sovint trobem en l'obra de Benjamin, l'art suposa l'àmbit on podem albirar anticipadament els canvis històrics en procés de desenvolupament. En altres paraules, l'art és el centre privilegiat de la reflexió historicofilosòfica, donat que, pel pensador, tota dialèctica que puguem elaborar a partir dels fenòmens sociopolítics del present roman amagada a l'interior de les tendències estètiques del passat, a vegades al llarg de centenars d'anys. És per això que, ja en l'al·legoria barroca, possibilitada per la invenció de la impremta, podíem observar la llavor del canvi paradigmàtic que materialitza amb l'arribada de les possibilitats de reproducció tècnica segles més tard. A "La obra y sus efectos. El concepto de obra de arte de Benjamin y su significado para una estética de la recepción postclásica", Jörg Zimmer identifica la connexió que Benjamin estableix entre l'obra d'art al·legòrica, les avantguardes estètiques del segle XX (quant a formes artístiques experimentals que prefiguren els efectes de la reproducció tècnica sobre l'art), i el mateix mètode historiogràfic benjaminianà en la seva crítica a la idea de progrés que subjau l'historicisme: «Entre la obra de arte alegórica y la vanguardista, ambas expresiones de tiempos de decadencia, existe una correspondencia estructural fundamental [...] Benjamin no circunscribe la obra de arte alegórica al horizonte histórico del Barroco, sino que subraya su actualidad, que permite identificarla como estructura general del arte y expresión del sufrimiento histórico y del fracaso del presente» (Zimmer, 2019, pp. 24-25). L'estructura estètica compartida que menciona estaria marcada per la forma polisèmica i fragmentària que obtenen els continguts de l'obra, que va de la mà dels "temps de decadència" i el "fracàs del present": és en aquest últim punt que entronca

amb la tesi de la filosofia de la història de Benjamin segons la qual «el progreso no está, en su elemento, en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias» (Zimmer, 2019, p. 29).

En contraposició a l'historicisme, la construcció històrica benjaminiana no pretén reconstruir el passat establint connexions causals entre fets empírics, sinó que arranca del passat els seus aspectes significatius de cara a la nostra comprensió del present, n'actualitza certs fragments en una disposició artificial de fets que trenca amb l'aparença de continuïtat històrica. El progrés, llavors, no seria un procés lineal sinó que s'esdevindria en la irrupció, la interrupció i el reinici subseqüent de tendències històriques: és en aquest sentit que les èpoques de decadència poden ser especialment fructíferes, en proveir un context idoni per la transició cap a quelcom vertaderament nou en la recuperació del passat oblidat. Com indicàvem, aquesta comprensió tan singular de la història, que «reúne simultáneamente la ruptura (cronológica) y la continuidad (formal)» (Rojo, 2015, pp. 59-60), segueix una lògica que es correspon a la de l'estructura estètica desenvolupada primer per l'al·legoria barroca, després per les avantguardes històriques, i que, finalment, es convertirà en la norma que regeix tota producció artística amb l'arribada de les tècniques de reproducció.

Seguint aquesta línia, en aquest treball em proposo exposar com l'època de la reproductibilitat tècnica incideix sobre l'estètica heretada, posant èmfasi no en les possibilitats polítiques revolucionàries que es desprenen de la funció i el tipus de recepció que adopta l'art a partir d'aquest moment (la urgència de les quals motivà Benjamin a escriure l'assaig), sinó més aviat en la manera com la producció artística s'adequa al règim de percepció instaurat per aquest nou escenari tecnològic. En altres paraules, busco descriure la influència que els mitjans de reproducció tècnica tenen sobre el mateix procés de creació de l'obra a nivell formal, en establir unes noves condicions per la producció artística que, segons defensaré, sedimenten el pas cap a l'estètica postclàssica formulada per Benjamin en els seus primers escrits. La dificultat d'aquest exercici recau en redefinir en termes estètics la funció social que Benjamin atribueix a l'art en el context històric de l'època, de manera que la famosa "polítització de l'art" per la qual advocà pugui ser pensada més enllà de la lluita política entre feixisme i comunisme; tot això, és clar, evitant retrocedir cap a un esteticisme que mantingui separades l'esfera pública i l'artística, amb la possible conseqüència fatal d'una estetització de la política, de la qual ja advertí Benjamin. Com veurem, a altres textos de Benjamin, com poden ser *El Autor como Productor*, trobem certes indicacions sobre com entendre aquesta deriva política en connexió als fenòmens característics d'una estètica postclàssica com poden ser la dissolució entre autor i públic, que ens porten a considerar la nova funció social de l'art en clau d'una col·lectivització dels seus procediments.

# PRIMERA PART

## 1. Polaritat d'aparença i joc en la mimesi

A l'hora de llegir el propi assaig sobre la reproductibilitat tècnica amb vista als canvis en el procés de creació de l'obra d'art que m'ocupen, prendré com a eix interpretatiu una de les múltiples dialèctiques que s'hi exposen, específicament, aquella conformada per la polaritat entre aparença i joc que «se encuentra en la mimesis como hecho originario de toda ocupación artística» (Benjamin, 2003, p. 105). En comparació amb altres dialèctiques presents a l'assaig com les que Benjamin estableix entre valor de culte i valor d'exhibició, actitud contemplativa i actitud distreta, o primera i segona tècnica, la polaritat d'aparença i joc en la mimesi sovint ha estat relegada a segon pla, donat que tan sols apareix a la segona versió de l'assaig, i a part, tan sols és tractada directament per Benjamin en una nota extensa de la secció sisena (cinquena a les versions posteriors). Malgrat que aquesta segona versió del text era la més completa, i també la més propera al pensament del mateix Benjamin tal com apareix en el primer manuscrit provisional, així com en els apunts que guien la seva escriptura, durant molt de temps va romandre a l'arxiu de Max Horkheimer sense publicar-se. Com a conseqüència d'aquest fet, ha gaudit de menys difusió que la tercera versió traduïda al francès, i sobretot que la quarta versió modificada per Theodor Adorno, sovint vista com la versió canònica de l'assaig. No és sorprenent, doncs, que avui en dia trobem tanta literatura centrada en la connexió entre el tipus de recepció artística, en termes de valor de culte o d'exhibició, i la relació de l'home amb la tecnologia, en termes de primera o segona tècnica, però en canvi el lligam d'aquestes a la polaritat entre aparença i joc, en tant que origen mimètic de la producció artística, hagi estat més ignorada en els estudis benjaminians. En qualsevol cas, per poder interpretar l'assaig de cara als meus propòsits, m'ajudaré principalment de dos articles acadèmics que sí que han emfatitzat aquest punt, concretament, "Apariencia y juego. La teoría de la imitación de Walter Benjamin", de José Luis Delgado Rojo, i "Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema", de Miriam Bratu Hansen.

A la nota de la sisena secció ja mencionada Benjamin (2003) afirma que «en la mimesis duermen, dobladas estrechamente la una en la otra, como las hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia y juego» (p. 105), i en base a això entén que tota obra d'art, quant a representació de quelcom extern a ella, oscil·la entre aquestes dues lògiques contraposades que participen en la facultat mimètica de l'home, tal com ja apunta abans al text central de la secció: «Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes» (Benjamin, 2003, p. 56). Tal com passa amb la resta d'oposicions que apareixen a l'assaig, però, Benjamin únicament pren interès en ella de cara a la dialectització de certs fenòmens històrics, de manera que acaba per lligar la decadència de l'aura en l'obra d'art amb la fi de l'estètica clàssica, centrada al voltant de l'aparença, i l'aparició dels mitjans de reproducció

tècnica amb el pas definitiu cap a una estètica postclàssica regida per la lògica del joc: «lo que resulta del marchitarse de la apariencia, de la decadencia del aura, es un inmenso acrecentamiento del campo de acción» (Benjamin, 2003, p. 106) (aquest “camp d’acció” és traduït del terme alemany *spielraum*, que reuneix el seu vincle amb el joc, *spiel*). El pensador, doncs, posa en marxa els conceptes d’aparença i joc per l’elaboració d’una genealogia de l’art occidental d’acord amb les idees desenvolupades al llarg de la seva obra.

Malgrat això, cal tenir present que Benjamin parla en tot moment d’una polaritat, i no una dicotomia, cosa que també s’aplica a la resta d’oposicions que apareixen a l’assaig, que sovint han sigut enteses com a binomis irreconciliables donat el to d’urgència que assumeix l’assaig a causa de la situació política del moment. Hem d’anar més enllà d’interpretacions reduccionistes d’aquesta índole i prendre consciència que, en la filosofia de Benjamin, sovint es contraposen certs conceptes que a la pràctica s’entremesclen en diferents graus, amb l’objectiu d’establir dialèctiques que ens permetin identificar els moviments històrics en curs de desenvolupament: de nou, cal recordar que això tan sols forma part del funcionament del dispositiu historiogràfic de la construcció, el qual mai pretén precisar les relacions causals efectives entre els fets històrics, sinó comprendre el seu significat quant a motor del canvi. Llavors, la lògica mimètica que segueix el joc haurà de ser entesa com a cànon per una refuncionalització exitosa de la producció artística en el nou context de reproductibilitat tècnica; en canvi, l’enteniment de la mimesi que regeix l’aparença propiciaria una mala adaptació als nous mitjans tecnològics, caracteritzada per un impuls de regressió a l’estètica clàssica. En resum, segons Benjamin caldrà recalibrar el pes que es dona a cada pol en base a les necessitats històriques de cada època, però, donat que aparença i joc estan presents per igual en tota relació mimètica, és crucial assenyalar que aquesta afirmació no equival a entendre l’aparença com a fonament d’un estadi originari de representació mimètica del món a ser superat pel joc.

Havent posat sobre la taula totes les consideracions necessàries per no caure en cap error d’interpretació, podem començar a desglossar l’esquema mimètic rere els conceptes d’aparença i joc dels quals venim parlant. En un fragment del primer manuscrit de l’assaig, Benjamin (2003) ens diu el següent sobre la mimesi: «el que imita hace que una cosa se vuelva aparente. El imitar más primitivo conoce un único material con el que crea sus formas: el propio cuerpo del que imita», però també, «el que imita hace que una cosa se vuelva presente. Se puede decir también que él juega [*spielt*] a ser la cosa» (p. 123). En base a això, Rojo (2015) conclourà que «con los dos polos de la mimesis Benjamin distingue dos modos distintos de relación entre una copia sensible y un modelo inteligible: la unidad inmediata y la relativa separación» (p. 61); també afirma que aquests modes alternatius de la representació



mimètica resultarien d'una dialèctica entre expressió i convenció que ja era present en l'al·legoria barroca, amb l'única diferència que «en el ensayo sobre la obra de arte los términos involucrados son ahora copia y modelo, y no signo y significado – como en la alegoría» (p. 63). En l'aparença, per tant, els trets externs d'un objecte són vistos com a manifestació sensible d'un principi espiritual, de tal manera que la seva imitació estableix de forma immediata la plena coincidència entre model i còpia, atribuint una transcendència expressiva a aquesta última; en canvi, en el joc, s'assumeix una relativa separació entre el principi espiritual intern de l'objecte i la seva superfície externa, cosa que destaca l'alteritat de significat en tota representació mimètica respecte del seu model, en fer necessària una interpretació convencional dels trets externs imitats que introdueix certa distància entre aquest i la còpia. Una altra manera de veure la dialèctica entre expressió i convenció, que ens permet entendre més profundament en quin sentit la imitació en el joc recull la convencionalitat intrínseca de tot model per així poder modificar-la en la interpretació, la trobem en la formulació que Michael Rosen (2004) fa del concepte d'al·legoria benjaminiana: «allegory was not conventional in expression, but the expression of convention» (p. 50).

Rojo identifica la mateixa dialèctica entre expressió i convenció en dos fenòmens claus que defineixen el segle XIX com a escenari previ a l'arribada de la reproductibilitat tècnica. Per una banda, el fetixisme de la mercaderia que va descriure Marx, donat que «las cosas se espiritualizan con nuevos significados y valores en la misma medida en que se vacían como resultado del desarrollo capitalista» (Rojo, 2015, p. 62); per l'altra, l'experiència urbana tal com apareix en l'obra de Baudelaire, definida per «la oposición entre la fragmentación de la experiencia y la aspiración a una unidad orgánica (*spleen* e ideal)» (Rojo, 2015, p. 63). Llavors, cal entendre que la dialèctica entre expressió i convenció en què es mouen els pols oposats de la mimesi comporta dues maneres alternatives de representar-nos el món, és també la dialèctica entre la reconciliació amb la transcendència i el desencant profà: la unitat immediata de model i còpia en l'aparença va lligada a l'impuls de recuperar la totalitat simbòlica perduda, mentre que la relativa separació de model i còpia en el joc s'adapta a la fragmentació moderna de l'experiència donat que «introduce una distancia pero no con el mundo profano sino con la trascendencia que lo trasfigura» (Rojo, 2015, p. 78). Així doncs, si la còpia resultant de la mimesi en el joc posa sobre la taula el caràcter convencional del model, això és perquè la seva forma d'expressió és immanent, en contraposició a la transcendència expressiva de la còpia en la imitació aparent: en aquest fet radica el potencial de resignificació que atorga a la mimesi.

A partir d'aquesta comprensió de la polaritat d'aparença i joc en la mimesi, i la manera com Benjamin l'empra dialècticament per pensar el context històric de la reproductibilitat

tècnica, procedim a mostrar com el funcionament característic de cada pol entra en contacte amb les altres dues oposicions que Benjamin exposa a la secció sisena de l'assaig, establint una correspondència tripartida entre totes elles. Em refereixo a la polaritat entre valor de culte i valor d'exhibició, que mostraria com la polaritat d'aparença i joc es reflecteix a la superestructura pel que fa la recepció de l'obra d'art, i la polaritat entre primera i segona tècnica, lligada als fenòmens de la base pel que fa la relació productiva entre home i naturalesa. Començarem per la primera d'aquestes, remarcant el correlat que Benjamin estableix entre ella i el que anomena la "decadència de l'aura", així com la refuncionalització social de l'art que se'n deriva.

## 2. Valor de culte i valor d'exhibició

«El aura que está alrededor de Macbeth sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo. Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone al sistema de aparatos en el lugar del público. Se anula de esta manera el aura que está alrededor del intérprete, y con ella al mismo tiempo la que está alrededor de lo interpretado» (Benjamin, 2003, p. 70): amb aquestes paraules, Benjamin contraposa el teatre, entès com a forma artística auràtica, al cinema. En fer ús dels mitjans de reproducció tècnica en el mateix procés de producció artística, aquest últim donaria lloc a un tipus de representació no auràtica, que destrueix la unió entre l'actuació i el contingut actuat. Cal preguntar-nos per què les tecnologies de reproducció tenen aquest efecte sobre l'obra d'art, i per fer-ho hem d'endinsar-nos en l'enigmàtic concepte de "l'aura": segons ens diu Benjamin (2003), aquesta consistiria en «un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (p. 47). En altres paraules, el concepte d'aura emfatitza la unitat espaciotemporal de tota obra artística quant a obra original, i és per això que Benjamin l'entendrà a partir del seu lligam amb el concepte d'autenticitat. Aquest segon concepte emmarca l'obra d'art en el context de la seva tradició, la qual «habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy» (Benjamin, 2003, p. 42).

És aquesta concepció continuista de la tradició, que el nostre pensador fonamenta sobre unes bases materials i de propietat, que, en remetre al seu origen espaciotemporal, permet a l'obra aparèixer com quelcom llunyà. En la recepció de l'obra d'art auràtica, aquesta llunyania es correspon a nivell espacial amb l'actitud contemplativa, que exigeix certa distància cautelar entre l'obra i el seu receptor; a nivell temporal, es manifesta com a llunyania històrica, en el sentit d'una percepció no actualitzada de l'obra, que romandria unida al seu context passat. La raó per la qual les tecnologies de reproducció destrueixen l'aura de l'obra, llavors, és perquè «separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido» (Benjamin, 2003, pp. 44-45). Així doncs, els mitjans de reproducció tècnica forçarien a l'obra original a passar pel filtre de l'actualització històrica, que fa participar al receptor en l'elaboració interpretativa del seu significat present, i, com a tal, trenca amb tota concepció continuista de la tradició de l'obra.

La tesi que planteja l'assaig és que aquesta decadència de l'aura en l'època de la reproductibilitat tècnica, més enllà de ser vista com una crisi a solucionar, suposaria l'ocasió ideal per unir de nou l'esfera artística i la pública, és a dir, per retrobar un ús social per l'art.

Segons Benjamin, aquesta refuncionalització de l'art hauria esdevingut inevitable amb l'arribada dels mitjans de reproducció tècnica, però la seva necessitat, així com l'inici de la decadència de l'aura, es faria ja patent des del moment en què l'art va començar a entendre's d'acord amb la seva autonomia, segons la tesi de "*l'art pour l'art*" que atribueix un valor purament estètic a l'obra i rebutja qualsevol valor funcional que pugui tenir. Prèviament a aquest fenomen, el caràcter auràtic de l'obra trobaria el seu origen en l'estètica de l'antiguitat, que li atribuïa un paper clau en el si del culte religiós, com a vehicle màgic de la transcendència divina. És per això que Benjamin (2003) afirma que «por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad» (p. 51). És aquí on podem observar la famosa distinció entre valor de culte i valor d'exhibició com a fonaments de diferents tipus de recepció artística, amb la massificació de les reproduccions de l'obra recolzant el seu valor d'exhibició pública, que efectua el moviment de la funció ritual a la funció política de l'art.

De nou, Rojo ens ofereix una anàlisi molt encertada sobre com la polaritat d'aparença i joc interactua amb aquesta oposició entre valor de culte i d'exhibició, enfocant-se en el concepte de bellesa i la manera com afecta la recepció de l'obra. La seva argumentació defensa que, en parlar de l'aura com a "vel" de l'obra, Benjamin aniria més enllà del seu enteniment tradicional en el sentit de "bella aparença" i afegiria un mode alternatiu de pensar-lo: «Contra la identidad mítica entre el "objeto" suprasensible y su "velo" sensible, Benjamin elabora una dialéctica entre el "velo" y lo "velado" en virtud de la cual la superficie sensible de la obra muestra y a la vez custodia su secreto» (Rojo, 2015, p. 68). Llavors, el valor de culte, donada la seva funció màgica, voldria expressar la unitat immediata (aparença) entre la bellesa ideal del model imitat i la seva manifestació sensible en l'aura de l'obra. En canvi, el valor d'exhibició destacaria la relativa separació (joc) entre la bellesa ideal i la manera com s'entreu en tota obra d'art, és a dir, la negativitat velada del model imitat «que no se agota en ninguna de sus traducciones empíricas» (Rojo, 2015, p. 69), i per tant implica la irremeiable alteritat de significat entre model i còpia. Com veurem, d'aquest fet també se'n desprèn el seu potencial de perfeccionament respecte del model, així com la possibilitat de la còpia per esdevenir ella mateixa model de noves còpies.

En qualsevol cas, el què interessa a Benjamin de les diferents alternatives a l'hora de pensar la bellesa és el seu paper com a part d'una estètica funcional, i, com bé identifica en parlar de l'art autònom, l'estètica de la "bella aparença" perd tota importància social en el moment en què l'obra abandona el seu fonament en l'experiència del ritu: «la concepció del

arte se vuelve más mística mientras más se aparta el arte de la utilidad mágica auténtica; en cambio, que mientras mayor es esta utilidad mágica (y en los tiempos arcaicos lo es en grado sumo) más a-mística es la concepción del arte» (Benjamin, 2003, pp. 120-121). Així doncs, amb la decadència de l'aura, tota recepció que pretengui tractar l'art d'acord amb el seu valor de culte no podrà trobar-lo en l'obra com a tal, sinó que haurà de fonamentar-lo en l'apreciació d'aquesta quant a obra autèntica. Com a conseqüència d'aquest fet, l'única utilitat que podrà complir l'obra d'art autònoma serà comercial, transformant la seva autenticitat en un factor per l'especulació d'acord amb la tendència al fetixisme de la mercaderia que mencionàvem anteriorment: «Precisamente porque la autenticidad no es *reproducible*, la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos de reproducción dio un motivo para diferenciar y jerarquizar la autenticidad. Una importante función del comercio con el arte fue la de desarrollar tales diferenciaciones» (Benjamin, 2003, p. 43).

Arribats a aquest punt, és important destacar un factor paradoxal en el concepte d'aura benjaminiana, sobre el qual se sostindria aquesta jerarquització de l'autenticitat que fa de l'obra original quelcom exclusiu enfront de les seves còpies. Em refereixo al fet que la qualitat auràtica de l'art només esdevé perceptible en fer-se òbvia la seva decadència històrica quant a nucli d'una estètica obsoleta. Així ho assenyala Josef Fürknäs (2014) al seu capítol sobre l'aura de *Conceptos de Walter Benjamin*: «Todo discurso y reflexión sobre el aura está marcado, pues, en Benjamin de manera ineludible por la necesaria posterioridad: es la tematización de algo pasado y en trance de desaparición» (p. 104). En la mesura en què l'aura feia de l'obra un vehicle màgic per l'expressió transcendent de continguts religiosos, la seva presència romanía en segona pla, amagada rere la funció social que acomplia: per tant, durant el període de vigència històrica de l'estètica de la bella aparença, l'aura romanía dissolta en l'experiència del ritual, en tant que context natural de l'obra.

Benjamin es manté atent a la mutació que això produeix sobre l'actitud pròpia de la recepció en el valor de culte de l'obra, és a dir, la contemplació. En la modernitat, les reaccions de fascinació divina (fos extàtica o temerosa) per les quals es veia marcada haurien estat substituïdes per reaccions de reverència convencional envers la grandesa de l'obra. Segons ens diu en una de les últimes seccions de l'assaig, el símptoma principal de la pèrdua de funcionalitat d'una forma artística és la separació de l'actitud de gaudi i l'actitud crítica en la seva recepció. Entendria, per tant, que el gaudi acrític de l'actitud contemplativa davant l'art autònom és una reacció prefigurada, i, per tant, asocial: «frente al recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento asocial con la degeneración de la burguesía, aparece la distracción como un tipo de comportamiento social» (Benjamin, 2003, p. 90). És aquest tipus de recepció distreta el que incentiva el valor d'exhibició de l'obra, en multiplicar les seves

aparicions transformant-la en quelcom quotidià, d'aquí que Benjamin vegi l'època de la reproductibilitat tècnica com una ocasió per la refuncionalització de l'art.

### 3. Primera i segona tècnica

#### 3.1. Primera i segona tècnica en relació a la polaritat de la mimesi

A l'hora de considerar els fenòmens de la base, cal veure els dos pols de la mimesi com a paradigmes que dicten la relació entre l'home (en la seva producció) i la naturalesa (pel que fa els seus recursos), amb la tecnologia com a dispositiu intermediari que fixa un tipus o altre de relació. A primera vista, la connexió entre la mimesi com a fenomen originari de l'art i la utilització dels recursos naturals en la producció humana pot semblar confusa; no obstant això, aquesta és una mera conseqüència de la separació moderna entre l'esfera artística i l'esfera pública a la qual pretén posar fi l'assaig de Benjamin. En efecte, en ella s'hi recupera la definició antiga de l'art en un sentit ampli, la *tekne* quant a coneixement pràctic o habilitat necessària per a la manufactura artesanal; la producció estètica, llavors, s'inscriu en el context general del conjunt de tècniques existents en la societat humana, servint la funció específica que ja hem establert a l'apartat anterior: «Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica [...] Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual» (Benjamin, 2003, p. 55).

A partir d'aquestes consideracions, Rojo (2015) ens parla de com el tipus de relació entre model i còpia característic de l'aparença ha afectat històricament la producció humana en la seva interacció amb la naturalesa, afirmant que «en la antigüedad la fuente de normatividad residía en la naturaleza exterior, que proporcionaba al sujeto el modelo de su acción. En cambio, con la modernidad la fuente de normatividad se traslada al sujeto y el mundo exterior se convierte en materia dócil para realizar los proyectos del yo» (p. 66). El que estaria expressant la cita anterior de Benjamin, llavors, és que en l'antiguitat els homes es constituïen a si mateixos a imatge de la naturalesa, de tal manera que la seva acció productiva s'orientava a l'establiment ritual de similituds conductuals vers aquesta. En la modernitat, en canvi, l'home es constitueix a si mateix a imatge de la seva acció productiva quant a subjecte lliure, de manera que el sistema d'aparells tecnològics que empra pel seu treball estableix el model a partir del qual interpreta el món; així doncs, la naturalesa es converteix en una còpia del model establert per la tècnica, és a dir, en "matèria valoritzada pel treball humà", tal com en dirà Rojo (2015, p. 66). En tot això cal observar que, malgrat la direcció invertida en la relació mimètica, aquesta es dona en els dos casos a partir de la transferència immediata de les propietats internes del model a la còpia, d'acord amb l'esquema de transcendència expressiva que imposa l'aparença; és per això que Rojo (2015) afirma que «la magia no representa para Benjamin el estadio arcaico y ya superado de la técnica moderna sino su verdadero principio de funcionamiento» (p. 65).

Per Benjamin, la màgia mimètica és adequada en el context de “primera tècnica” previ a la industrialització del treball, on la tècnica anava lligada al ritual amb l'objectiu últim d'aconseguir dominar la naturalesa (si bé aquest domini es donava mitjançant l'adequació de l'acció humana a les seves lleis, divinitzant tot fenomen natural que desbordava el control de l'home). L'adaptació exitosa al context modern de la “segona tècnica” exigeix una relació mimètica diferent entre home i naturalesa, amb vista a evitar una situació d'explotació de la naturalesa en què la nova tècnica escapi el govern de l'home: «La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada» (Benjamin, 2003, p. 56).

Rojo mostra com aquesta nova relació d'interacció concertada entre home i naturalesa podria donar-se a partir de l'esquema mimètic del joc, ja que la seva lògica fa prescindible la submissió total de l'activitat de l'home a la naturalesa (com en l'antiguitat), o bé la naturalesa als projectes del jo (com en la modernitat). Malgrat que, seguint amb la perspectiva moderna, prenguem la tècnica com a principi a través del qual interpretar el món, la relativa separació entre model i còpia característica del joc ofereix la possibilitat d'establir diferents maneres de seguir la regla que imposa: concretament, serà l'organització social del treball que permeti mediar de forma convencional els «diferentes modos de acoplar la capacidad productiva de la técnica con los recursos presentes en la naturaleza» (Rojo, 2015, p. 67). És així com el treball concebut sota l'esquema mimètic del joc evita el paradigma d'explotació de la naturalesa característic del pol de l'aparença, que transfigura la imatge de la naturalesa atribuint-li un rostre format al voltant de les exigències tècniques de la producció humana. També és aquest punt el què justifica l'abast revolucionari de la nova funció de l'art, encapsulat en la fórmula benjaminiana que contraposa les necessitats requerides per una adaptació exitosa a la primera i la segona tècnica, respectivament: «la técnica liberada implica el dominio sobre las fuerzas sociales elementales como condición del dominio sobre las naturales. (En las épocas arcaicas se da la relación inversa: el dominio de las fuerzas naturales implica el dominio de ciertas fuerzas sociales elementales.)» (Benjamin, 2003, p. 117).

Per entendre més en profunditat la correspondència que Benjamin estableix entre primera tècnica i aparença, per una banda, i segona tècnica i joc, per l'altra, podem recórrer també a les consideracions de Hansen pel que fa l'interès general de Benjamin en la dimensió lúdica que caracteritza el pensament dels infants, així com en les seves reflexions sobre la lògica temporal pròpia de l'aparença en contraposició a la del joc. Segons ens diu, en diversos



articles de Benjamin dedicats a les joguines dels nens, el pensador hauria advocat per una comprensió de la joguina no en tant que objecte dissenyat específicament per a jugar amb ell d'una manera concreta, sinó com a simple mitjà a través del qual es dona el joc quant a activitat espontània: és per això que, a falta d'una joguina, l'infant és capaç de trobar un ús lúdic a qualsevol objecte quotidià que tingui a l'abast. Aquest enteniment de la joguina i el seu paper com a mitjà pel joc enllaça amb el concepte de similitud (no sensorial) que Benjamin exposa a *Doctrina de lo Semejante*: «ese conocimiento [de los ámbitos de lo “semejante”] se obtiene menos presentando semejanzas que hayamos encontrado que reproduciendo procesos que causan semejanzas» (Benjamin, 2007, p. 208). L'èmfasi no és en l'ús que l'infant fa de la joguina com a objecte representatiu de quelcom ja existent (com en el cas d'un cotxe de joguina), és a dir, en la similitud aparent entre la joguina i aquest objecte exterior, sinó en la mateixa activitat del joc quant a procés de creació de similituds en la imaginació del nen, on la joguina pot representar qualsevol cosa que aquest vulgui. De nou, podem trobar en aquesta diferenciació els esquemes mimètics que regeixen aparença i joc, respectivament: de la unitat immediata entre la joguina i allò que pretén representar, a la relativa separació que permet establir similituds parcials entre la joguina i objectes que semblen heterogenis a ella.

És per això que Benjamin pren el patró del joc com a paradigma per l'adaptació de l'home a la segona tècnica: la interacció concertada entre home i naturalesa que exigeix només pot donar-se de forma lúdica, sobre una experiència infantil de la tecnologia com a medi per l'acció creativa. Hansen (2004) ho expressa de la següent manera: «Since the child's mimetic reception of the world of things centrally includes technology, children's play [...] elucidates the way in which the idea that “each truly new configuration of nature—and, at bottom, technology is just such a configuration—” is incorporated “into the image stock of humanity”» (p. 7). En altres paraules, la cosmovisió del nen nascut en el context modern es configura a partir d'una simbiosi de naturalesa i tecnologia, sense haver de formar-se una imatge de cap de les dues en base a l'altra: és en aquest sentit que la perspectiva infantil s'adequa a les exigències de la segona tècnica.

En segon lloc, podem fixar-nos en una descripció força enigmàtica que Benjamin (2003) fa de la polaritat entre primera i segona tècnica per parlar, seguint l'anàlisi de Hansen, de com la seva lògica temporal entra amb contacte amb diferents gèneres artístics a nivell superestructural: «Lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos)» (p. 56). A partir

d'aquesta cita, podem interpretar que la primera tècnica segueix la lògica temporal de l'esdeveniment singular però "eternament vàlid", ja que entén tota acció a partir de la màgia mimètica d'arrel ritual. D'acord amb el què estableix l'aparença, si considerem que l'imitador esdevé internament allò que pretén imitar, això significa que el seu cos perd la seva identitat material per oferir-se en sacrifici a la imitació del model: «la más vieja de las imitaciones sólo conoce en verdad una sola materia a la que da forma; ésta es la corporeidad de quien realiza la imitación» (Benjamin, 2003, p. 105). És apropiat, doncs, que en l'àmbit supraestructural de l'art la lògica temporal de la primera tècnica es correspongui al gènere de la tragèdia com a representació d'un esdeveniment canònic inevitable.

En canvi, Hansen (2004) afirma que la lògica temporal de la segona tècnica mantindria un vincle amb el gènere de la comèdia, donat que «comedy and play have in common the principle of repetition. As many writers have pointed out, comic modes—irony, parody, satire, sight gags—work through quotation and reiteration» (p. 27). Aquesta repetició és present en la segona tècnica en el "test de rendiment mecanitzat" de caire científic-experimental que reproduïx infinitament un model d'acció singular cercant resultats diferents que revelin la seva multiplicitat latent. Per altra banda, com bé indica Hansen, aquest també és el procediment característic de la mimesi entesa a partir del joc entre model i còpia. El joc, doncs, posaria de manifest la particularitat irreductible de tota experiència singular, trencant amb la interpretació dels esdeveniments a partir de la seva exemplaritat canònica, que fa de tota experiència individual quelcom comú. En un fragment del manuscrit provisional de l'assaig, Benjamin (2003) estableix a partir d'aquest raonament la connexió entre el joc i l'experiment científic: «La primera tècnica excluïa la experiencia independiente del individuo. Toda experiencia mágica de la naturaleza era colectiva. El primer esbozo de una experiencia individual tiene lugar en el juego. De ella se desarrolla entonces la experiencia científica» (p. 118).

### 3.2. Autopoesi de la segona tècnica quant a segona naturalesa

A l'hora de parlar de la distinció entre primera i segona tècnica en relació a la refuncionalització social de l'art, un factor imprescindible que no podem obviar és la reiterada menció que Benjamin fa a la segona tècnica en termes d'una "segona naturalesa" per l'home. El domini de la naturalesa al qual s'orientava la primera tècnica faria referència, per contra, a la "primera naturalesa", l'orgànica, que inclou el mateix cos de l'individu, la supervivència del qual depèn del seu manteniment: d'aquí ve la necessitat de domini de l'entorn natural orgànic. No obstant això, amb la industrialització, la segona tècnica s'instaura a l'entorn immediat de l'home com una segona naturalesa d'origen artificial: «Esta técnica liberada se enfrenta, sin embargo, como una segunda naturaleza a la sociedad actual, y como una naturaleza no

menos elemental que aquella que tenia ante sí la sociedad originaria. Ante esta segunda naturaleza, el hombre—que la inventó y a la que ha dejado de dominar hace mucho, o a la que aún no domina todavía—necesita realizar un proceso de aprendizaje como el que realizó ante la primera» (Benjamin, 2003, p. 55).

Fabrizio Desideri il·lustra com Benjamin pot arribar a pensar la segona tècnica com una segona naturalesa per l'home al seu text "The Mimetic Bond: Benjamin and the Question of Technology", oferint-nos en el procés certes claus per comprendre la necessària politització de l'art en què tant s'insisteix a l'assaig. Desideri (2005) comença afirmant que «with technology man ties a problematic knot, not only with the external natural world but also with his own nature» (p. 109), en referència al fet que la segona tècnica no només incideix en la relació entre home i naturalesa, sinó que també modifica la mateixa naturalesa de l'home. En efecte, si l'home s'autoconstitueix a si mateix a imatge de la seva acció productiva, la tècnica que empra per a dur-la a terme passa a jugar un paper clau en la idea antropològica de l'home. La política, llavors, haurà d'orientar-se al govern de les innovacions tecnològiques, per així poder ocupar-se del govern de l'home en segona instància, és a dir, la seva tasca consistirà a redirigir el desenvolupament tecnològic perquè pugui tenir un efecte positiu sobre el desenvolupament moral de la societat. És per això que Desideri (2005) parla de la política com «an art which does not share the specialization of other technologies (the internal logic of their development) but examines precisely the problem of governing the relationship between particular technologies and a common human destiny» (p. 109).

En parlar de la "lògica interna del desenvolupament" que guia la innovació en els diferents àmbits tecnològics, entrem de ple en el factor que transforma la segona tècnica en una segona naturalesa per l'home: el seu automatisme productiu. És aquest automatisme del desenvolupament tecnològic, que hem d'entendre com una "autopoiesi", similar a la que es dona en la naturalesa orgànica a causa del seu caràcter inherentment reproductiu, el què li permet situar-se cara a cara amb aquesta en la seva relació productiva amb l'home, esdevenint per ell una segona naturalesa en tota regla. Desideri (2005) desglossa de forma brillant la raó per la qual de l'automatisme tecnològic se'n deriva aquesta qualitat autopoètica: «In automatism, which assumes the form of a productive process characterized by the repeatability of procedures and the reproducibility of products, technology bends the spontaneous fortuitousness of becoming (*automaton* = chance) into a kind of natural necessity» (p. 110).

Arribats a aquest punt, cal preguntar-nos el següent: si la segona tècnica es presenta davant l'home com una segona naturalesa en base al seu automatisme productiu, per què

l'adaptació a aquesta tècnica alliberada hauria de seguir una lògica diferent a la que requereix la primera naturalesa? I, per què, de fet, Benjamin acaba per atribuir a la segona tècnica la funció d'intermediari en la interacció concertada entre la naturalesa orgànica i l'home, si ella mateixa ja constitueix un cert tipus de naturalesa per ell? La resposta la trobem retornant a la noció antiga de l'art, la *tekné*, que, com dèiem, travessa l'assaig de Benjamin i suposa la definició des de la qual hem de pensar la refuncionalització de l'obra d'art postauràtica. Desideri (2005) parla d'això en termes d'una "profanació moderna de la relació entre art i tecnologia" (p. 113), a partir de la qual la producció estètica abandonaria el seu estatus de privilegi quant a tècnica de valor intrínsec, resultant en la clausura de les categories tradicionals de l'estètica clàssica, com poden ser la inspiració genial o l'originalitat creativa. Si volem respondre a les preguntes que ens hem plantejat, però, hem de fixar-nos en l'altra cara de la moneda que és aquesta profanació de la relació entre art i tecnologia. A propòsit d'això, Desideri ens apropa al concepte de *vollendende mimesis*, que significa "mimesi que consuma" o "mimesi perfeccionada", i apareix en un fragment del manuscrit original de l'assaig de Benjamin (2003): «El arte es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un "mostrarle cómo". El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada» (p. 117). Aquí, el terme "art" recull el seu significat ampli, entenent que tota tècnica productiva empleada per l'home tindria el seu origen en la imitació de la primera naturalesa: per això la segona tècnica hauria estat capaç d'adoptar el seu caràcter d'autopoesi reproductiva.

A part, el que destaca de la sentència de Benjamin és que mostra com la lògica del joc opera en aquesta imitació, donat que, en destacar l'alteritat de significat entre model (naturalesa) i còpia (tècnica), la imitació es presta al perfeccionament del model, i per això pot constituir una proposta de millora vers la primera naturalesa. Per altra banda, la mimesi fonamentada en el joc també permet a la còpia convertir-se en el model de noves còpies, i és per això que la segona tècnica pot ser entesa com una forma de "producció absoluta", si obviem el seu origen mimètic. Desideri (2005) reuneix les conseqüències (en els dos sentits) que Benjamin extreu de la profanació moderna de la relació entre art i tecnologia en la següent fórmula: «This involves, as far as the work of art in a narrow sense is concerned, a move from the sacred, poetical separateness of the work to the 'horizontal' criticality of the 'aesthetic experience'. And, as far as technology is concerned in general, a move from the centrality of the idea of 'absolute production' to that of 'perfecting mimesis'» (p. 114). En resum, l'adaptació a la segona tècnica, en tant que segona naturalesa, exigeix una lògica diferent (la del joc), ja que la seva intenció última és fer prescindible el domini de la primera naturalesa; l'art (quant a *tekné*) es converteix en el medi apropiat per l'exercici de millora mimètica vers aquesta, amb l'objectiu de regular la interacció productiva entre ella i l'home.

### 3.3. Cos col·lectiu

L'últim aspecte rellevant a comentar per comprendre en profunditat la segona naturalesa implicada per la segona tècnica el trobem en una cita de la sisena secció de l'assaig que apareix al manuscrit, però no en la resta de versions. En ella, Benjamin (2003) incideix en la col·lectivitat per la qual vindria marcada tota relació adient de l'home amb la segona tècnica: «Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine» (p. 56). D'aquesta cita podem extreure'n que, de la mateixa manera que el cos orgànic de l'individu era entès per Benjamin com a part de la primera naturalesa, el pensador hauria vist el cos social en íntima connexió amb la segona tècnica i el medi que instaura.

Hansen sembla acostar-se a aquest punt de vista en assenyalar una analogia entre el cos individual i un "cos col·lectiu" metafòric a l'assaig, la qual Benjamin hauria pres de la tradició del materialisme antropològic, una variant del materialisme ortodox de Marx; aquest cos col·lectiu seria el lloc a partir del qual sorgeixen, i sobre el qual tenen efecte, els canvis històrics. Com a conseqüència d'això, aquest cos col·lectiu és «both agent and object of the human interaction with nature» (Hansen, 2004, p. 17), i és en aquest sentit que entra en contacte amb la segona tècnica, fent d'ella un òrgan essencial de cara a la interacció productiva de caràcter lúdic entre home i naturalesa. La tecnologia que l'home utilitza per relacionar-se amb la primera naturalesa, per tant, transforma de base aquest cos col·lectiu: «technology endows the collective with a new *physis* that demands to be understood and re/appropriated, literally incorporated, in the interest of the collective; at the same time, technology provides the medium in which such reappropriation can and must take place» (Hansen, 2004, p. 17).

D'això se'n deriva que l'adaptació exitosa a la segona tècnica no es dona des del pla individual, sinó que sempre suposa un exercici col·lectiu, d'aquí l'èmfasi de Benjamin en el cine com a mitjà idoni per la politització de l'art, donada la recepció en massa (a les sales) de la qual gaudeix. Per tant, quan al final de la sisena secció, Benjamin (2003) ens parla de la mutació necessària en la "constitució d'allò humà", estaria referint-se a la constitució col·lectiva de l'home com a lloc des del qual efectuar el canvi de paradigma que planteja l'assaig: «el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica» (pp. 56-57).

## 4. El règim de percepció i les masses

### 4.1. Característiques del nou règim de percepció

Tal com ja hem indicat, la conseqüència principal de l'arribada de la reproductibilitat tècnica és una modificació del règim de percepció de la realitat, fet del qual resulta el conjunt de problemàtiques que afecten la base i la superestructura de la societat. Benjamin (2003) afirma que «dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial [...] Ahora es posible no sólo comprender las transformaciones del *medium* de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales» (pp. 46-47). Aquí ja apunta a l'aparició de les masses com a fenomen directament relacionat amb l'experiència d'aquest règim de percepció imposat pel nou context tecnològic. Abans d'entrar en reflexions sobre la interacció entre les masses i el nou règim de percepció, però, cal primer delinear les característiques claus que marquen aquesta nova percepció sensorial de l'entorn en l'època de la reproductibilitat tècnica.

Hansen entén el concepte de "camp d'acció" que Benjamin fa servir per referir-se a la perspectiva de la realitat que ens mostra el cine en la línia d'aquest nou règim de percepció: el camp d'acció seria l'entorn conformat d'acord amb una nova economia de la distància on la percepció auràtica esdevé obsoleta. Segons ens diu, en obres anteriors de Benjamin com poden ser *Calle de Dirección Única*, l'autor ja hauria començat a albirar les característiques del camp d'acció que s'obre amb l'aparició dels mitjans de reproducció tècnica: «he discerns a paradigmatic reconfiguration of physical space—the space of the body, the space of lived experience—in relation to perceptual space, the space of images [...] This image-space, Benjamin observes, is no longer separate from the "space of the body"; it cannot be grasped from a position of contemplative distance characteristic of bourgeois high culture» (Hansen, 2004, pp. 21-23). Aquesta dissolució de l'espai que separa el cos de l'agent perceptor de les imatges que percep atribueix una materialitat immediata a la percepció visual, encapsulada en l'efecte tàctil de *shock* causat per les imatges cinematogràfiques. Juntament amb això, Hansen destaca el fet que difumina la frontera tradicional entre subjecte i objecte: és per això que l'assimilació de la tactilitat que marca la percepció de les imatges en el nou règim de percepció serà vista per Benjamin com una tasca a ser realitzada no per l'individu, sinó pel col·lectiu.

Davant aquesta reconfiguració de l'entorn sensorial, la polaritat mimètica entre aparença i joc ofereix dues alternatives pel que fa el nou tractament de l'art: la regressió a una estètica de l'aura, que comporta l'estetització de la realitat tècnicament mediada, o el recurs a una estètica del joc vers la realitat tècnicament mediada, que transforma l'experiència

col·lectiva de l'art, quant a mitjà pedagògic de reflexió al voltant del règim de percepció, en una eina política per la seva reapropiació efectiva. Dependrà de l'aproximació a les noves formes d'art, tant en la seva fase de producció com en l'orientació que pren la seva recepció (marcada pel valor de culte o el d'exhibició), que l'adaptació social a aquests canvis sigui reaccionària o progressista.

#### 4.2. L'estetització de la política i el culte del públic

Parlarem primer de l'adaptació reaccionària al nou règim de percepció, les conseqüències de la qual són recollides per Benjamin en la infame "estetització de la política" que propugna el feixisme, un mecanisme de manipulació de les masses que opera, segons Rojo (2015), mitjançant la «transferència del carácter "aurático" de la obra de arte a la realidad social» (p. 69). Com dèiem, l'aparició de les masses en tant que subjecte polític és un fet clau pel que fa la intersecció d'art i política en el nou context de reproductibilitat tècnica. Des de ben aviat en l'assaig, Benjamin (2003) ja assenyala la tendència que guia el comportament de les masses: «"Acercarse las cosas" es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo [...] Hacer que algo se acerque humanamente a las masas puede significar la expulsión fuera del campo visual de la función social que ese algo tiene» (p. 47). El desig d'acostar-se les coses, quant a identificació subjectiva amb fets i objectes externs, obviant la utilitat que compleixen, es retroalimentaria del seu precedent en l'impuls cap a l'exteriorització assimilativa de la subjectivitat a fets i objectes que van més enllà d'aquesta: «El *Passagen-Werk* había puesto el foco sobre la transformación de la esfera pública del siglo XIX en un espacio expresivo, en el que tanto los productos como las conductas aparecían cargados con contenidos procedentes de la intimidad del yo (convicciones, valores y deseos individuales)» (Rojo, 2015, p. 69). En el context del segle XX, i davant l'erosió de la individualitat en el si de la massa, la realitat tècnicament mediada serveix al "culte del públic" per a compensar aquesta demanda, oferint a les masses un model d'interioritat per l'assimilació col·lectiva.

Així doncs, la realitat mediada tècnicament entra en una identificació mimètica amb les masses que constitueixen el seu públic, en mostrar-se a si mateixa com a representació de l'esfera pública en tant que espai expressiu, amb la qual cosa aconsegueix dotar a la massa d'una (falsa) interioritat comuna i única. És per això que Rojo (2015) parla del culte del públic com a «transfiguración de la masa en la encarnación empírica de un principio trascendente» (p. 71), a partir de la qual l'actitud contemplativa pròpia de l'art auràtic és portada a la recepció de les noves formes artístiques. Amb tot, el resultat paradoxal d'aquest artifici acaba sent que l'espectador pren la mateixa realitat tècnicament mediada com a model

per entendre's a sí mateix, *qua* membre de la massa. Seguint el model de l'aparença, doncs, el cine guiat pel culte del públic es converteix en expressió d'una interioritat comuna conformada al voltant de les exigències de les mateixes tecnologies de reproducció. Per aquesta raó, i establint una relació amb l'estetització de la política, Benjamin (2003) afirmarà que «el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase» (p. 74).

#### 4.3. Distinció entre massa compacta i massa fosa

Amb el que hem comentat fins ara, semblaria que les masses tendeixen naturalment a la regressió cap a una estètica de l'aura, que en el pla polític comporta una adaptació reaccionària al nou context tecnològic; això, però, només és així en el cas d'aquella "constitució corrupta de la massa" que menciona Benjamin a la cita anterior. Cal introduir, llavors, la distinció rellevant entre dues concepcions oposades de la massa que Benjamin estableix a les notes de l'assaig, la qual, malgrat ser omesa per Rojo, enllaça de ple amb les seves consideracions sobre l'estetització de la política. Concretament, em refereixo a la distinció entre la massa compacta, caracteritzada pel pensament de grup que es manifesta en meres reaccions uniformitzants, anul·lant la voluntat individual dels seus membres, i la massa "fosa", és a dir, la desintegració del proletariat en tant que massa uniforme a través de la lluita política. En ella, la voluntat dels individus s'expressa en l'acció col·lectiva acordada en base a una consciència de classe comuna. Benjamin (2003) elaborarà aquesta distinció com a crítica a la "psicologia de masses" predominant, que tan sols descriuria la "massa petitburguesa": «El proletariado que tiene conciencia de clase sólo consiste en una masa compacta, cuando es visto desde afuera, en la representación que de él tienen sus opresores. En verdad, en el momento en que asume su lucha de liberación, su masa aparentemente compacta se ha fundido ya; deja de estar dominada por simples reacciones y pasa a la acción [...] En la solidaridad de la lucha proletaria se elimina la oposición muerta, no dialéctica, entre individuo y masa» (p. 107).

Aquestes reflexions, que Adorno (1995) qualifica com «las más profundas y poderosas de teoría política que me he encontrado desde que leí *Estado y Revolución*» (p. 145) en la famosa carta que escriu a Benjamin donant-li la seva opinió sobre l'assaig, entronquen amb les tesis de la secció final sobre el feixisme i el seu intent d'organitzar les masses en el seu favor. El feixisme, segons Benjamin, no nega el dret a l'expressió de les masses (donat que, en tant que massa compacta, pot manipular aquesta expressió), però sí que busca anul·lar tota consciència de classe que pugui portar a la fosa de les masses, i, per tant, a l'acció política d'acord amb el seu dret a la transformació de les relacions de propietat. La massa compacte, doncs, és essencial per l'èxit del feixisme: «El fascismo [...] sabe que mientras



más compactas son las masas que pone en pie, mayor es la oportunidad de que sus reacciones sean determinadas por los instintos contrarrevolucionarios de la pequeña burguesía» (Benjamin, 2003, p. 109).

En un fragment del manuscrit, Benjamin ens parla de les masses i la reproducció tècnica en connexió al concepte de "l'estàndard moral". Mentre que, antigament, el pensament emfatitzava el caràcter exemplar de l'acció, i, amb aquest, la virtut necessària per a l'exercici de tota conducta moral, en l'actualitat allò rellevant en els modes de conducta seria la seva reproductibilitat, la possibilitat que ofereixen «de ser aprendidos directamente por las masas y por cada individuo dentro de ellas», de manera que «la reproducción de manera masiva de las obras de arte no está así interconectada solamente con la producción masiva de productos industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos» (Benjamin, 2003, p. 115). A partir d'això, podem entendre la reproducció massiva de l'estàndard moral d'acord amb les seves connotacions uniformitzants (és així com es dona en el si de la massa compacta), o bé en base a les seves possibilitats dinamitzants (la naturalesa de la massa fosa, per la seva part, semblaria incentivar aquestes).

Com passa amb la resta d'oposicions que apareixen a l'assaig, podem retrotreure les dues alternatives a les lògiques mimètiques que regeixen aparença i joc, respectivament. A *Dialèctica de la Il·lustració*, per exemple, Adorno ens avisa dels perills d'una cultura de masses on la reproducció d'estàndards morals acaba comportant una indistinció entre individu i massa, en la identificació assimilativa del primer a la segona. La seva defensa de l'art com a refugi de la cultura pop industrialitzada posa de manifest aquest enfocament, que, en destacar la unitat immediata que regeix la mimesi entesa com a aparença, només podria trobar en l'art autònom el seu lloc legítim (si bé dissociat de qualsevol funció social). Benjamin, en canvi, no defuig la reproducció massiva dels estàndards morals, que veu com a inevitable en l'època de la reproductibilitat tècnica, sinó que aposta per la imitació d'acord amb el joc com al seu principi de funcionament adequat, facilitat pel context revolucionari on la massa proletària deixa de ser compacta. Segons el seu parer, tota altra alternativa deriva en l'estetització de la política que propugna el feixisme, que, en seguir la lògica de l'aparença en el seu tractament de la massa, acaba per prendre el cos humà com a material de sacrifici, ja no en el ritual, sinó en la guerra: «cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural [...] La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural» (Benjamin, 2003, p. 98).

#### 4.4. Recepció en la distracció i percepció tàctil

Havent parlat ja de la resposta reaccionària de les masses al nou règim de percepció, marcada pel lligam entre culte del públic i estetització de la política, procedim a exposar la seva alternativa progressista, en la tasca col·lectiva de reapropiació del camp d'acció obert pels mitjans de reproducció tècnica que correspondrà a la massa fosa. Com ja avançàvem en descriure les característiques del nou règim de percepció, l'assimilació de la tactilitat que adquireixen les imatges en la nova economia de la distància serà clau en aquesta feina: «en el lado de lo táctil no existe un equivalente de lo que es la contemplación en el lado de lo visual. La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento» (Benjamin, 2003, p. 94). Cal observar, en aquesta afirmació, el fet que l'actitud contemplativa davant l'obra d'art, que pretén imposar el culte del públic a les masses, fa impossible la seva adaptació al nou règim de percepció, demostrant la necessitat d'una actitud alternativa apropiada a una recepció tàctil que s'haurà d'efectuar per la via de "l'habitució".

Aquí entra en joc el mode de recepció propi de l'obra conformada al voltant del seu valor d'exhibició, és a dir, la recepció en la distracció (o en la diversió): «La recepción en la diversión, que se vuelve cada vez más notable en prácticamente todos los campos artísticos, es el síntoma de una refuncionalización decisiva del aparato perceptivo humano, que se ve ante tareas que sólo pueden resolverse de manera colectiva» (Benjamin, 2003, p. 119). És per això que, en diferents punts de l'assaig, Benjamin remarca la importància política de les sales de cinema com a espais per l'experiència col·lectiva de l'art: gràcies al cinema, i en la mesura que el seu contingut no s'orienta al culte del públic, les masses poden acostumar-se a l'efecte de *shock* que caracteritza el treball en un context de segona tècnica. Benjamin (2003) parla d'una "presència d'esperit potenciada" (p. 111) necessària per habitar-se a aquest *shock*, la qual Hansen (2004) relacionarà amb les seves consideracions sobre el joc (quant a ludopatia), a *Sobre algunos temas de Baudelaire*: «the gambler exemplifies a mode of attention ever ready to parry mechanical shocks, similar to the reflex reaction required of the worker on the assembly line and, like the latter, no longer relying on experience in the sense of accumulated wisdom, memory, and tradition» (p. 8).

#### 4.5. Innervació col·lectiva en la revolució

L'adaptació al nou entorn perceptiu condicionat pels mitjans de reproducció tècnica requereix, per tant, una reinvençió col·lectiva de l'experiència humana tal com havia estat entesa fins al moment. Per Benjamin (2003), aquesta reinvençió de l'experiència es desenvolupa en la lluita revolucionària de la mà de la massa fosa, la qual, retornant al concepte de cos col·lectiu, efectuarà a través (i sobre) d'aquest els canvis que exigeix l'època històrica: «Revoluciones

son reactivaciones del colectivo; más precisamente, intentos de reactivación del colectivo nuevo, históricamente inédito, cuyos órganos están en la segunda técnica» (p. 102). El terme clau aquí apareix traduït com a “reactivació”, però, de fet, seria més proper al text original en alemany parlar d’una “innervació”, en el sentit d’una adaptació nerviosa del cos col·lectiu a la segona tècnica, i, amb ella, al règim de percepció inaugurat per la reproductibilitat tècnica. La dissolució forçosa del cos orgànic individual en la realitat tècnicament mediada, causada per la clausura de l’espai perceptiu entre subjecte i objecte, fa del cos col·lectiu el lloc apropiat per aquesta innervació: en això radica la qualitat col·lectiva de la recepció distreta, quant a vehicle per l’assimilació de la nova tactilitat de les imatges. Pel que fa la dialèctica històrica entre aparença i joc en la mimesi, és també aquesta innervació col·lectiva el que fa necessari un trànsit cap a la predominança del joc en la representació que ens fem del món. De nou, cal posar èmfasis en l’objectiu últim de la segona tècnica, la interacció lúdica entre l’home i les forces naturals a través dels mitjans de producció: si la innervació col·lectiva ha de donar-se en la revolució, és perquè aquesta busca assolir les condicions socials necessàries per a una experiència del nou espai perceptiu com a espai de joc vers la naturalesa.

Hansen (2004) incideix en el factor mimètic rere el concepte d’innervació en il·luminar el significat que Benjamin li atribuï més enllà de l’assaig sobre la reproductibilitat tècnica: «This term broadly refers to a nondestructive, mimetic incorporation of the world—which Benjamin explored, over the course of a decade, through exemplary practices such as writing and reading, yoga, eroticism, children's play, experiments with hashish, Surrealism, and cinema» (p. 9). En altres paraules, l’adaptació al nou context tecnològic, si no vol tenir conseqüències destructives, ha de ser capaç d’integrar la segona tècnica en la nostra cosmovisió. En això consisteix l’aspecte creatiu de la tasca d’innervació, que destaca Hansen en establir el seu vincle amb el joc infantil. Tal com dèiem, el nen nascut en un entorn de segona tècnica respon tractant-lo com a medi natural pel joc. Llavors, és en aquest sentit que el seu comportament ha de ser entès com a cànon per la innervació col·lectiva a la realitat tècnicament mediada, ja que, en ell, hi observem una confluència d’actitud receptiva i creativitat productiva vers el món tecnificat que esdevé imprescindible en la reinvençió moderna de l’experiència humana.

#### 4.6. Models d’acció tècnics i l’exhibició dels “tests de prestacions”

En parlar de l’aparença en relació a la imatge moderna de la naturalesa, així com en la discussió posterior sobre el culte del públic, queda clar que l’esquema mimètic que ens ofereix per representar-nos el món pren sempre com a principi l’expressió de la subjectivitat d’un agent, de manera que l’objectivitat de la seva acció en el seu caràcter convencional quedaria relegada a segon pla. En base això, i per exposar el gir que el joc imposa sobre aquest

esquema, Rojo (2015) afirma que «la realidad, mediada técnicamente, se presenta bien como expresión de una interioridad (*ser en común*), bien como un catálogo de modelos impersonales de acción (*hacer en común*)» (p. 72). El joc, doncs, evita la projecció d'una única interioritat comuna sobre la naturalesa, conformada en qualsevol cas pel model que estableix la tècnica, per posar de manifest la diversitat (i adaptabilitat latent) que presenten els models d'acció existents dictats per la tècnica. Aquesta perspectiva assumeix el fet que «en las nuevas condiciones técnicas, la acción libre solo es posible como imitación de los ejemplos modélicos que pone a nuestra disposición la técnica de reproducción» (Rojo, 2015, p. 74), i entén que la creació de la subjectivitat es desprèn de l'activitat productiva de l'home, quant a forma de mediació entre la tècnica i la naturalesa.

D'acord amb aquesta comprensió, per Benjamin l'art adquireix en l'època de la reproductibilitat tècnica la funció social d'exhibir aquests models d'acció en la seva exemplaritat reproduïble. L'art expositiu, per tant, mostra la realitat com un catàleg de models impersonals d'acció, el qual posa a la disposició del públic en la forma d'un "test de prestacions" dels aparells tecnològics: «al poner a la capacidad de ser exhibido como el tema más importante del examen calificador, el cine mide el ámbito global de los modos de comportamiento humano respecto de un sistema de aparatos, y [...] lo hace de la misma manera en que se mide el rendimiento productivo del trabajador industrial en las fábricas» (Benjamin, 2003, p. 118). Rojo (2015) destaca que, en l'exhibició cinemàtica dels tests de rendiment mecanitzats que regeixen el context laboral, els models d'acció imposats per la tècnica s'obren a la lliure interpretació, desenvolupada en la seva imitació iterable d'acord amb la lògica del joc: «El "test de prestaciones" exhibe una acción en la que lo relevante no es la interioridad que expresa sino lo que en ella no alcanza expresión, el modelo potencialmente válido para un número indefinido de casos particulares» (p. 74). El concepte dels tests de rendiment mecanitzats, que a l'assaig de Benjamin apareix al voltant de la discussió dels "rendiments sotmesos a prova", o "exàmens davant un sistema de proves mecanitzat", és traduït de forma singular per Rojo com a "test de prestacions" justament per emfatitzar el caràcter impersonal de l'acció que exigeixen, en la mesura que mostra abans les capacitats de la maquinària que pas cap expressió interior del treballador que l'utilitza.

Així doncs, d'acord amb la relativa separació entre model i còpia característica del joc, mai cap còpia sensible esgota el potencial expressiu del model intel·ligible, és a dir, que sempre hi ha un marge pel perfeccionament del model donat que el seu significat s'estableix convencionalment en la mimesi. De nou, això també implica la capacitat de la còpia sensible per esdevenir el model intel·ligible per a futures imitacions. Els individus, que donada la divisió del treball únicament s'especialitzen en un model d'acció concret, poden convertir-se llavors

en semiexperts de qualsevol model d'acció tècnica, i ser capaços de traslladar-lo a nous contextos productius. Per això Benjamin (2003) afirma, per una banda, que «la técnica del cine implica que todo el que presencia los desempeños exhibidos por ella lo hace en calidad de semiexperto» (p. 75); l'altra cara de la moneda justifica el dret a ser filmat de l'individu en l'època de la reproductibilitat, donat que, «el haberse vuelto experto, para bien o para mal, en un proceso de trabajo extremadamente especializado —aunque no lo fuera más que en una operación menor—le ha valido una entrada a la autoría. El trabajo mismo toma la palabra» (p. 76).

Aquest tipus d'imitació creativa en base al joc esdevé imprescindible perquè l'home no es vegi sotmès a l'automatisme del sistema d'aparells tecnològics a l'hora de determinar la seva activitat productiva. En un món on tant la naturalesa quant a realitat exterior com la subjectivitat quant a realitat interior són formades a imatges de la tècnica, l'única influència que pot tenir l'home en l'engendrament d'allò nou passa per albirar l'alteritat de significat latent en els models d'acció de la tècnica i plasmar-la en nous contextos productius. És en aquest sentit que «la tarea del hombre que habita en la época de la reproductibilidad técnica ya no es la de crear *ex-nihilo* lo nuevo sino la de “reconocer lo nuevo”, captar en lo empírico aquello que está más allá de lo empírico» (Rojo, 2015, p. 80). Pel que fa la funció de la producció estètica en relació a aquest propòsit, serà gràcies a la representació artística de la realitat mediada tècnicament que l'home obté noves possibilitats per la interpretació significativa del món, a partir de les quals pot intervenir en el camp d'acció obert pels mitjans de reproducció tècnica.

## **SEGONA PART**

## 1. L'obra d'art com a recepció crítica de la realitat tècnicament mediada

«Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte» (Benjamin, 2003, p. 74): en retrospectiva, les consideracions de Benjamin sobre el cine han de considerar-se en aquest sentit estètic, merament formal. En efecte, i tal com ja avançàvem a la introducció, per extreure cap conclusió de l'assaig rellevant per la nostra actualitat, caldrà reconceptualitzar l'anomenada politització de l'art en termes que emfatitzin la col·lectivització dels procediments artístics resultant de l'ús generalitzat dels mitjans de reproducció tècnica, així com la seva funció social d'ajudar a la reinvençió de l'experiència humana a nivell perceptiu. Des d'aquest punt de vista, la incidència de la reproductibilitat tècnica sobre el mateix procés de creació artística obté una renovada importància, donat que és en la producció artística on la crítica de les idees heretades sobre l'art configura una estètica postclàssica. La funció política, en el sentit de provocar l'esclat de la lluita de classes, que Benjamin atribueix al moment de la recepció de l'obra en l'època de la reproductibilitat tècnica, llavors, quedarà dipositada en l'interior d'aquesta com a possibilitat latent, implícita en les seves característiques formals però pendent de la seva actualització històrica.

La raó per això és que, en l'obra d'art postclàssica, producció i recepció (o, el que és el mateix, creació i crítica), s'entremesclen donada la seva naturalesa fragmentària, oberta a la reinterpretació, que es contraposa a l'estructura orgànica i tancada de la concepció clàssica de l'art. Jörg Zimmer (2019) ens parla de com aquest enteniment particular de la recepció que inaugura l'estètica postclàssica aniria lligat a la concepció romàntica de l'obra d'art com a mitjà per la reflexió, tal com exposà Benjamin a la seva tesi doctoral, titulada *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*: «Este concepto de la obra como medio de reflexión acarrea un concepto de crítica que exige no solo conocimiento, sino que emplaza a un proceso infinito e interminable de acumulación de sentido en la obra, a través de la reflexión [...] a raíz de su inagotable iteración de sentido, en el proceso de la compleción de la crítica, la obra es esencialmente inagotable: “Está claro que, para los románticos, la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su consumación”» (p. 21).

En la cita de la tesi doctoral de Benjamin que apareix en aquest fragment, trobem una primera indicació del vincle entre l'estètica de la recepció postclàssica i el pol del joc en la mimesi: la comprensió de la crítica com a “mètode de consumació” de l'obra d'art remet al concepte de *vollendende mimesis*, “mimesis que consuma”, que caracteritza la producció artística d'acord amb el patró del joc, amb la relativa separació entre model i còpia que implica l'alteritat de significat de tota representació artística vers la naturalesa que imita. En el mateix

procés creatiu, per tant, s'aconsegueix la consumació sensible del model natural en l'obra a través de la seva interpretació particular, de manera que, globalment, l'art porta al perfeccionament de la naturalesa mitjançant una crítica reproductiva que és capaç d'extreure'n nous significats *ad infinitum*. És en aquest sentit que l'estètica postclàssica supera «la frontera rigurosa entre obra y realidad» (Zimmer, 2019, p. 14) no només a través de la recepció de l'obra, sinó des del mateix moment de la seva producció, en el joc mimètic que entaula vers la realitat.

Per altra banda, com veníem advertint, l'aparició dels mitjans de reproducció tècnica fa definitiu el pas cap a aquesta estètica postclàssica en instaurar unes noves condicions per la producció artística fonamentades en la generalització del patró mimètic del joc. Llavors, l'ús creatiu de les tecnologies de reproducció tal com es dona en les noves formes artístiques com el cinema, efectua en la mateixa concepció de l'obra el moment d'obertura a la interpretació múltiple i iterant de significats de la realitat capturada. És precisament per això que la funció d'aquest nou art s'orienta a la reflexió al voltant del règim de percepció social imposat per la tècnica, transformant la tasca artística en un procés de recepció crítica de la realitat tècnicament reproduïda. El significat de l'obra, llavors, s'articularà mitjançant l'edició i muntatge de fragments d'aquesta realitat, que passa a ser construïda per l'home sobre diferents instàncies de la seva reproducció.

El canvi paradigmàtic cap a aquest tractament fragmentari de la realitat representada en l'obra és prefigurat ja per Benjamin en el concepte de l'al·legoria barroca, que desenvolupa a la seva habilitació, *El origen del Trauerspeil alemán*. Com dèiem a l'inici del treball, per Benjamin, l'art és l'àmbit privilegiat de la reflexió historicofilosòfica, fet que condensa en la seva consideració de l'obra com a mónada: «la obra de arte es una especie de mónada [...] en cuya facticidad finita deviene reflejada una infinitud de significados» (Zimmer, 2019, p. 20). Doncs bé, al mateix assaig sobre la reproductibilitat tècnica, Benjamin (2003) fa notar que «la tarea más importante de la historia del arte está en descifrar en las grandes obras de arte del pasado las profecías que están vigentes en la época de su propia redacción» (p. 116), però també, que per poder fer aquesta lectura renovada de les obres del passat, s'han de donar certes condicions històriques: «son, por un lado, determinadas transformaciones sociales, que alteran la función del arte; en segundo lugar, ciertas invenciones mecánicas» (p. 116-117). En altres paraules, i en referència al cas concret de l'al·legoria barroca, no és fins que les masses, juntament amb les tècniques de reproducció, fan la seva aparició a l'escenari històric, que som capaços d'actualitzar el significat de l'al·legoria barroca com a germen originari de l'estètica postclàssica. L'anàlisi de les possibilitats polítiques del nou art tècnic, així com dels procediments artístics avantguardistes com poden ser el muntatge, es dona en



Benjamin sempre sobre el rerefons conceptual de l'al·legoria barroca. En ella sorgeixen per primera vegada les directrius formals que defineixen el procés creatiu típicament postclàssic, més enllà de la seva manifestació posterior en la crítica romàntica, la qual, en qualsevol cas, tan sols fonamenta l'estètica postclàssica a nivell de la recepció, tal com assenyala Zimmer (2019) recolzant-se en Uwe Steiner: «el conocimiento alegórico es una forma de la crítica. Y es la forma fragmentaria y polisémica de la alegoría la que abre la iteración de significados a través de la crítica: “La alegoría le sale al paso a la crítica en el hecho de que anticipa el proceso, que se consuma en la perduración de las obras en su interior» (p. 26).

## 2. Reinvençió de l'experiència perceptiva: al·legoria, muntatge i inconscient òptic

### 2.1. L'al·legoria barroca i el símbol classicista. La naturalesa vista com a ruïnes

Tenint en compte el que hem dit fins ara sobre l'estètica postclàssica, és evident que el funcionament de l'al·legoria barroca constitueix el seu nucli productiu artístic. Per tant, caldrà aprofundir en el concepte en els seus termes propis, tal com el pensà Benjamin, per poder entendre de manera precisa la seva connexió ulterior amb les avantguardes i l'art tècnic a través de la tècnica del muntatge. Prèviament, hem posat de manifest que la dialèctica entre expressió i convenció al darrere de la polaritat d'aparença i joc té el seu origen en l'al·legoria barroca, on apareix com una dialèctica que regula la relació entre signe i significat (en comptes del lligam entre model i còpia en la mimesi). També exposàvem com aquesta dialèctica entra en contacte amb diferents actituds pel que fa la representació que ens fem del món que ens envolta, oscil·lant entre la reconciliació amb la transcendència i l'adaptació al desencant profà.

Aquestes consideracions són especialment rellevants per la concepció benjaminiana de l'al·legoria en la seva crítica a la concepció classicista. Segons aquesta última, l'al·legoria seria una forma artística subordinada al símbol, una mera representació visual del seu contingut conceptual. En definitiva, una "representació simbòlica degradada", tal com ho defineix Luis Ignacio García García (2010) a "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin": «Tal sería el limitado sentido de la *imagen* en la representación alegórico-emblemática [clasicista]: facilitar la fijación de un precepto –que podría ser formulado también sin la imagen, simbólicamente (de manera que la alegoría se limitaría a ser un *velo* sobre el símbolo) (p. 165-166)». Doncs bé, Benjamin concebrà l'al·legoria de forma diametralment oposada al símbol, entenent que el segon és el dispositiu artístic propi de l'estètica de la bella aparença (la referència al "vel" en la cita de García així ho demostra), que busca representar el món quant a totalitat orgànica: és en aquest sentit que el símbol es correspondria a l'aspiració de reconciliació amb la transcendència mundana. L'al·legoria, per la seva banda, porta a una contemplació del món a partir de la fixació en allò singular, en la seva inexpressivitat oberta a la reinterpretació del seu significat convencional. Aquesta negació de la falsa aparença de totalitat del món implica, doncs, una afirmació de la fragmentació moderna de l'experiència, i per això resulta en una actitud d'adaptació vers el desencant profà.

La relació entre signe i significat en el símbol i l'al·legoria, respectivament, quedarà fixada llavors de la següent manera: «Si el símbolo prescribe, ya desde su propia etimología, la unidad reconciliada entre forma y contenido, la alegoría se demora, con gesto saturnino, en las opacidades de esta relación [...] Cuando el equilibrio entre significante y significado, núcleo del símbolo, es roto por una violencia que desaloja el sentido del mundo, los

significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la ostensión de lo elemental de su materia sensible» (García, 2010, p. 166-168). Com a conseqüència d'això, tant les coses com les paraules es presenten davant l'artista al·legòric deslligades del seu sentit usual, com a materials a ser empleats per la construcció de l'obra, on poden cobrar nous significats com a parts d'un tot que, no obstant això, ha de ser comprès en base al seu caràcter eminentment fragmentari. La reivindicació que Benjamin fa de l'al·legoria quant a forma artística diferenciada del símbol, llavors, se situa al centre de l'estètica postclàssica com una defensa de la imatge precisament en virtut de la seva superficialitat inexpressiva: «La alegoría no se juega en la dialéctica entre velo (imagen) y profundidad interpretativa (precepto moral), sino en la diseminación de fragmentos y el trabajo de desciframiento» (García, 2010, p. 171). L'obra al·legòrica defuig tota intenció edificant en la seva elaboració, de la qual cosa resulta la impossibilitat hermenèutica d'interpretar-la d'acord amb el punt de vista original de l'autor. Per contra, busca desplaçar l'exercici de desciframent del fragment que guia la seva producció a l'experiència del receptor, entregant-se així a la possibilitat resignificació iterant en la crítica: en això radica el seu sentit quant a obra d'art, i amb aquest, el de tota l'estètica postclàssica.

És per això que tota obra d'art postclàssica comença el procés de creació de l'obra en un moment destructiu, que rebutja, des d'una actitud melancòlica que acaba permeant també la recepció, la permanència de qualsevol cosmovisió existent. Es tracta, doncs, d'un acte destructiu que emfatitza la mort com a origen de tota construcció significativa, la mort com a principi mundà de tota vida, que passa a ser entesa en base a la seva transitorietat. Si, tal com dèiem, l'obra d'art al·legòrica comparteix amb les avantguardes del segle XX i l'art tècnic el fet de ser expressions artístiques de temps de decadència, a aquesta valoració històrica, llavors, li correspondrà una perspectiva de la naturalesa com a escenari del patiment humà i la mort del significat, el món vist com a ruïnes. Zimmer (2019) cita l'habilitació de Benjamin per fer patent aquest vincle entre l'estètica postclàssica i el concepte de les ruïnes: «La característica estructural de lo fragmentario y su impulso anticlásico es expresado por Benjamin en el ejemplo de las ruinas [...] "La fisionomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en cuanto a ruina» (p. 24). Peter Bürger (2000), a la seva *Teoría de la Vanguardia*, defineix l'actitud melancòlica rere aquesta comprensió del món, tal com apareix plasmada en l'obra al·legòrica, en connexió a un concepte de realitat en contínua formació, que apunta ja a l'oportunitat albergada pel muntatge cinematogràfic: «la devoción por cada singularidad es desesperada, porque implica la consciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación» (p. 134).

En efecte, els diversos aspectes implícits en l'al·legoria conflueixen en la famosa cita de l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica on Benjamin (2003) descriu, de forma poètica, la manera com el cinema incideix sobre el paisatge tecnificat de la ciutat: «Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas» (p. 85-86). En altres paraules, el potencial alliberador que el pensador atribueix al cinema ve donat pel fet que no parteix de cap concepte global de la realitat, no pretén capturar sensiblement el món tecnificat d'acord amb la lògica mimètica de l'aparença, ja que les seves preses només són capaces de reproduir-lo a partir de fragments. Precisament per això, el seu contacte amb la realitat es dona a través d'un joc mimètic d'edició i reorganització de preses que reflecteix la visió al·legòrica de la naturalesa en tant que ruïnes. Així doncs, la reproducció cinematogràfica del món està faltada d'un original, no té un referent en cap realitat empírica, i, en aquest sentit, implica un enteniment de la realitat tècnicament mediada com a necessitada d'interpretació, fet que revela la seva artificialitat inherent; en les paraules de Hansen (2004), «it is crucial that film's game with the fragments of nature destroy the spell of facticity, of naturalness, that maintains the given order» (p. 39).

## 2.2. El cinema com a al·legoria de la mala adaptació tecnològica i com a forma artística de la repetició

Arribats a aquest punt, la refuncionalització social de l'art postauràtic se'ns presenta com un fenomen indissociable de l'estètica postclàssica en la mesura que, en les noves formes artístiques, la producció artística adopta una estructura al·legòrica per a dur a terme un exercici de crítica i reapropiació del nou règim de percepció instaurat per la tècnica. Benjamin (2003) vincula les exigències de la segona tècnica a la naturalesa al·legòrica de la representació cinematogràfica en afirmar que «entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante» (p. 84). El cinema, doncs, és capaç de mostrar-nos el món tecnificat en què vivim, conformat a partir d'un sistema d'aparells que s'ha tornat una segona naturalesa per l'home. En aquest sentit, podem dir que posa un mirall davant l'home perquè aquest es vegi a si mateix en el seu nou cos col·lectiu modificat per la tècnica.

Aquí, el coneixement al·legòric contingut en el cinema serveix al proletariat en oferir-li una perspectiva exterior de la seva situació vivencial, des de l'interior mateix d'aquesta, en

la figura de l'interpret de cine que actua davant la càmera. Hansen (2004) ho expressa de la següent manera: «By exhibiting the actor's test performance, by turning the very ability to be exhibited into a test, film becomes an allegory of the (mis)adaptation of technology [...] he [Benjamin] valorizes film for making self-alienation materially and publicly perceivable, in other words, quotable and available for action» (p. 24-25). Així doncs, la submissió de l'actor al sistema d'aparells que el grava, i la consegüent edició composta de la seva acció, funciona com a al·legoria de l'alienació de l'individu en el context capitalista d'industrialització, posa sobre la taula les circumstàncies modernes de l'home per a ser interpretades pel públic. En ser capaç de representar l'home com a part de la realitat tècnicament mediada, encara que sigui en la seva posició d'alienació vers aquesta, el cine efectua a nivell de producció la innervació individual de l'actor a la segona tècnica. Per altra banda, en fer-la "citable" i "disponible per l'acció", fa possible una innervació col·lectiva en la recepció mimètica de l'obra, estenent el cànon del joc vers aquest nou món tecnificat a l'espectador.

Aquesta defensa de l'aspecte profitós del cinema en la seva representació de l'alienació moderna de l'home pot semblar conflictiva en primera instància: per aclarir els dubtes, cal recórrer a la particular noció de repetició de Benjamin, pel que fa la seva relació amb el pol del joc en la mimesi, així com amb les condicions tècniques de la producció cinematogràfica. Segons Hansen (2004), Benjamin valora positivament la compulsió a la repetició característica del joc infantil, troba un factor constructiu en el vincle que Freud observà entre el trauma i la repetició, diferint, per tant, en les conclusions que el psicoanalista n'extragué en associar-lo a la pulsio de mort: «While Benjamin retains the linkage of repetition and trauma—play as “the transformation of a shattering experience into habit”—he reconfigures it in terms of a utopian notion of repetition as difference, one that does not privilege traumatic experience as a primal event but makes it productive of a future» (p. 27-28). Aquesta argumentació remet, al seu torn, al principi de repetició que uneix la lògica mimètica del joc al gènere de la comèdia: en contraposició al tractament del trauma com a esdeveniment canònic irremeiable que trobem en la tragèdia, la comèdia s'enfoca sempre en la cerca de la diferència en la seva reiteració d'un mateix fet ja conegut, i és per això que pot transformar l'experiència del trauma en un hàbit productiu de cara al futur. Si apliquem aquesta lògica a la representació al·legòrica de la mala adaptació a la tecnologia en la figura de l'actor, entenem en quin sentit el cinema pot ser útil per una innervació col·lectiva al nou règim de percepció. El fenomen del *shock*, que cal comprendre com el trauma perceptiu per antonomàsia en la modernitat, pot així ser superat mitjançant la seva repetició a les sales de cinema.

Si, per altra banda, el cinema pot aconseguir una innervació individual a nivell de producció, això és degut a la seva utilització creativa de la tècnica de reproducció, que fa de la repetició un principi del seu procés creatiu. Benjamin (2003) afirma que «una película terminada es todo menos una creación lograda de *un solo golpe*; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes» (p. 61). Aquesta creació “de un solo golpe” correspondria a la lògica temporal de l’aparença, el ja discutit “de una vez por todas” que guia la primera tècnica; en canvi, en construir-se a partir del muntatge de preses, el cine suposa una forma artística constituïda a partir de la repetició iterant pròpia del joc, amb la seva lògica temporal del “una vez no es ninguna” corresponent a la segona tècnica. Hansen (2004) caracteritza l’estructura tècnica del cinema quant a mitjà artístic de la repetició de la següent manera: «mechanical reproduction as replication that lacks an original; infinite reiterability and improbability at the level of production (numerous takes) as well as that of reception, that is, the seemingly unlimited distribution and exhibition of prints of the same film» (p. 28).

En fixar-nos en el primer punt, entenem per què la representació artística del món tecnificat requereix ser construïda a partir del muntatge de fragments, d’acord amb l’estructura al·legòrica que recorre l’estètica postclàssica: la realitat mediada tècnicament està faltada d’un original, és a dir, no s’ofereix com a totalitat al subjecte, que en veure’s immers en ella necessita un mètode per representar-se el món que l’envolta. La solució la trobem en el muntatge cinematogràfic, el qual no obvia la fragmentació moderna de l’experiència, sinó que construeix la realitat d’acord amb aquesta. Així doncs, en operar des de l’interior del medi perceptiu instaurat per les mateixes tecnologies de reproducció, i a través d’aquestes, el cinema és capaç d’obtenir una representació mimètica del món tecnificat. És des d’aquest punt de vista que Benjamin afirmarà que «si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato—que él tiene derecho de exigir en la obra de arte—precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato» (p. 81).

### 2.3. El muntatge i l’acció política en tant que reinvençió de l’experiència

En parlar dels procediments al·legòrics utilitzats per l’art tècnic en el context contemporani, és important fer una distinció respecte al concepte de l’al·legoria barroca tal com l’hem descrit fa dos apartats. A la seva *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger (2000) assimila l’al·legoria barroca tal com apareix definida a *El origen del Trauerspiel alemán* al muntatge avantguardista, arribant a afirmar que la formació del concepte en l’obra de Benjamin és purament retrospectiva: «la experiencia de Benjamin en el contacto con las obras de vanguardia es lo que le permite tanto el desarrollo de la categoría como su aplicación a la

literatura del barroco, pero no al contrario» (p. 130). Aquest punt de vista subratlla l'ús benjaminià del mètode historiogràfic d'actualització de l'obra d'art quant a mònada, però, tal com assenyala García, deixaria de banda les particularitats que diferencien els procediments al·legòrics del Barroc dels actuals.

A "Alegoría y Montaje", posarà de manifest aquestes diferències en precisar els continguts paradigmàtics que l'al·legoria assumeix en la seva manifestació històrica a través de la tècnica del muntatge. Com a tal, no recorre a l'habilitació de Benjamin, sinó als seus escrits sobre Baudelaire, on l'al·legoria pren noves connotacions associades a l'època històrica del segle XIX en endavant, marcada pel capitalisme industrial. García (2010) infereix en la seva anàlisi que «la alegoría propiamente moderna es la *mercancía*. En la petrificación/reificación de la mercancía se encuentra encriptada la vivencia que convierte la vida capitalista en ruina, en "vida que no vive": el *trabajo abstracto*, cuya abstracción cosificadora es retenida en la petrificación alegórica [...] La alegoría moderna habla ya no sólo de un desalojo de la totalidad, sino también de las bases sociales de ese desmoronamiento» (p. 169-170). Aquesta conclusió difícilment ens pot semblar sorprenent en recordar que Benjamin observa la mateixa dialèctica d'expressió i convenció que opera en l'al·legoria barroca en el fetitxisme de la mercaderia de Marx, així com en l'experiència urbana descrita pel mateix Baudelaire. Si, per altra banda, retornem al concepte del test de rendiment mecanitzat, destacant el fet que l'art expositiu permet traslladar-lo de l'àmbit privat de la fàbrica a la consciència pública a les sales de cinema, esdevenen òbvies les bases socials reflectides en la tècnica del muntatge, és a dir, la correspondència al·legòrica del «montaje de la cadena industrial de producción con el montaje como forma artística –el cine, a la vez procedimiento técnico y estructura de la sensibilidad, es el exacto punto de contacto de estas dos series» (García, 2010, p. 173).

Conseqüentment, el tret principal que diferencia l'obra d'art al·legòrica del Barroc de l'obra d'art fonamentada en el muntatge és la deriva política que inclou aquesta última, en posar sobre la taula el treball abstracte com a rerefons social del desencant profà en la modernitat. Més enllà de l'oportunitat revolucionària que això li atribueix, el resultat més rellevant d'aquesta deriva política el trobem en un canvi d'actitud vers el procés creatiu, del posat melancòlic que emfatitza el moment destructiu inicial, a una disposició constructiva que se centra en les possibilitats imaginatives finals. A la cita de Benjamin on parlava de l'explosió que el cine ocasiona sobre l'escenari urbà, "l'ampli espai" de les ruïnes mencionat denota, precisament, el moment positiu d'obertura a un nou camp d'acció política, en el joc vers la realitat tècnicament mediada. Quan Benjamin (2003) declara que «El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra

profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado» (p. 80), aquest “estar donat” fa referència precisament al nou règim de percepció imposat per la tècnica, a la posició alhora crítica i proactiva que el cine assumeix vers ell en instaurar-se al seu interior. Si aquest nou entorn perceptiu demana una reinvençió de l'experiència, les possibilitats imaginatives que ofereix el muntatge al seu respecte acabaran per transformar l'actitud constructiva de “l'enginyer” (en la figura del qual Benjamin descobreix l'artista al·legòric modern, segons García) en una exigència política de primer ordre: «si el melancólico se encuentra fijado en la pérdida, como el ángel de la historia clava su mirada melancólica en una barbarie irredimible, el ingeniero es el modelo de ese “concepto nuevo, positivo, de barbarie” que emerge de la pobreza de experiencia moderna, y que aspira a una nueva construcción» (García, 2010, p. 175).

#### 2.4. L'inconscient òptic, la percepció onírica i el *kitsch*

Fins ara, en parlar de les característiques del règim de percepció instaurat per les tècniques de reproducció, hem parlat de la renovada economia de la distància que imposa entre el cos del subjecte i les imatges que l'envolten, però no hem detallat la naturalesa d'aquest espai perceptiu d'una forma que ens permeti comprendre per què el cine és capaç d'obrir un nou camp d'acció en el seu interior. Doncs bé, si prenem consciència de les possibilitats tècniques específiques de la càmera de cine, se'ns revela un aspecte crucial de la seva singular representació del món, que es fa patent en l'aïllament de certs fenòmens perceptius que escapen la visió natural de l'home («con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento») (Benjamin, 2003, p. 86). D'aquest simple fet, Benjamin n'extreu un dels conceptes més il·luminadors de l'assaig: estic parlant de la cèlebre noció de l'inconscient òptic, desenvolupada a la secció titulada “El ratón Mickey”. L'inconscient òptic, gràcies a l'analogia que estableix entre el cine i la psicoanàlisi, evidencia la productivitat pròpia del primer a l'hora de reinventar l'experiència perceptiva de l'home en l'era de la reproductibilitat tècnica: «el cine ha enriquecido nuestro mundo de lo significativo con métodos que pueden ilustrarse con los de la teoría freudiana [...] Se han aislado y vuelto analizables cosas que antes nadaban confundidas en la amplia corriente de lo percibido» (Benjamin, 2003, p. 84). En ser capaç de mostrar a l'espectador aquest inconscient òptic, el cine portaria a la consciència col·lectiva certs tipus de percepció que fins llavors només tenien lloc en la vivència individual «del psicótico o del soñador» (Benjamin, 2003, p. 87).

A l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica, Benjamin mostra interès en aquest inconscient òptic sobretot per la seva formulació d'una teoria del cine com a vehicle per la immunització psíquica a les psicosis massives causades per la tecnificació creixent del món. Segons aquesta, en la riallada col·lectiva del públic a les sales de cine s'aconseguiria prevenir



per la via catàrtica de l'art possibles manifestacions violentes de les mateixes psicosis massives en el pla polític, per exemple, en la irrupció del feixisme (en la valoració positiva que Benjamin fa de la riallada col·lectiva, que Adorno criticarà durament, podem observar-hi de nou la connexió entre el gènere de la comèdia i l'adaptació exitosa a la segona tècnica).

En qualsevol cas, per la nostra anàlisi de la reproductibilitat tècnica en relació a l'estètica de la producció postclàssica, és més rellevant comentar la generalització de l'experiència del somniador (i no la del psicòtic) causada per l'exhibició cinematogràfica de l'inconscient òptic, que acaba per permear tot exercici artístic de recepció crítica vers el nou règim de percepció. A "Room-for-Play", Hansen (2004) cita a Siegfried Kracauer, un intel·lectual proper a Benjamin que s'interessà igual que ell per l'art tècnic, qui ja advertí com el tractament fragmentari de la realitat que trobem en el cine és equiparable a la lliure associació inconscient que conforma el món oníric: «"the game that film plays with the pieces of disjointed nature is reminiscent of *dreams*"» (p. 39). Com dèiem, la reapropiació mimètica del món tecnificat que el cine aconsegueix seguint el patró del joc en cap moment li atribueix una renovada naturalitat (en el sentit d'un ordre empíric estable), sinó que, més aviat, l'apropa al terreny informe i sempre canviant dels somnis. En això consistiria la qualitat nebulosa de la realitat en contínua formació que Bürger (2000) associa a l'actitud melancòlica de l'artista al·legòric, en el seu caràcter oníric que justifica, per altra banda, la manifesta artificialitat de l'obra d'art avantguardista, en contraposició al cas de l'obra d'art "orgànica", o clàssica: «La obra de arte orgánica se ofrece como una creación de la naturaleza [...] quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto» (p. 135-136).

Aquesta incorporació artística d'un cert tipus de percepció onírica està clarament relacionada amb el dadaisme i el seu tractament del *shock* en la tècnica del muntatge; en les paraules del mateix Benjamin (2003) a l'assaig, «que todo lo que percibimos, lo que llega a nuestros sentidos, es algo que choca con nosotros —esta fórmula de la percepción onírica, que incluye el aspecto táctil de la percepción artística— fue puesto en vigor de nuevo por el dadaísmo» (p. 90). No obstant això, també suposa el punt on la qüestió de la reproductibilitat tècnica entra en contacte amb una altra de les avantguardes artístiques del moment tractades per Benjamin, és a dir, el surrealisme, concretament, pel que fa la seva relació amb el fenomen del *kitsch* i la proliferació massiva de la qual gaudeix gràcies a les tècniques de reproducció. A "La reproductibilidad técnica y el kitsch: Ecos de dos debates estéticos", Beñat Sarasola comenta aquest vincle recolzant-se principalment en l'assaig de Benjamin titulat "El *kitsch* onírico". Sarasola exposa primer la descripció del fenomen elaborada per Adorno, juntament amb altres autors com poden ser Clement Greenberg, lligada a la seva valoració

negativa, en entendre'l en base a una suposada funció contrarevolucionària d'alineació de les masses a través de l'art (Adorno parla d'una "paròdia de la catarsi" artística, Greenberg d'una "imitació dels efectes" de l'art). Si bé aquesta valoració no és compartida per Benjamin, que trobarà aspectes productius en el *kitsch*, sembla que la definició inicial de la qual parteixen uns i altres no dista de cap manera significativa. Així doncs, cal comprendre el *kitsch* com un fenomen estètic pertinent a la recepció de l'art, que, per tant, no té un fonament en l'essència de l'obra més enllà de la historicitat per la qual es veu marcada: «su existencia no se justifica por medio de ciertas características formales de los objetos estéticos, sino a través del devenir histórico y las nuevas formas de recepción» (Sarasola, 2019, p. 177). El *kitsch*, per tant, recorreria a elements convencionals, integrats a la cultura popular per via de formes artístiques ja antiquades, en l'elaboració de l'obra d'art. Llavors, en articular una representació del món en base a clixés, aconseguix evitar qualsevol dificultat en la recepció de l'obra, fet que, per Adorno i companyia, allunya l'expressió artística de tota reflexió sobre el conflicte mundà.

Sembla que les consideracions de Benjamin pel que fa la recepció en el gaudi acrític com a símptoma de la pèrdua de la funció social en l'art seguirien aquesta línia de raonament, però cal recordar que per ell, aquest tipus de reacció asocial caracteritza l'actitud contemplativa en la nostra època de decadència de l'aura. En el fenomen del *kitsch*, doncs, hi observa un tipus de recepció distreta que assumeix la tactilitat que adquireixen les imatges en el nou entorn perceptiu: «Mientras que el gran arte establece una distancia con las cosas, lo banal se introduce en ellas sin barrera alguna, con la inocencia de un niño [...] esa falta de distancia del *kitsch* hace que su forma de recepción sea la de la atención distraída, tal y como sucede con el cine y la arquitectura» (Sarasola, 2019, pp. 180-181). La banalitat del clixé utilitzat en el *kitsch* és revaloritzada per Benjamin en ser vista des de la cosmovisió de l'infant, que no inclou encara cap ordre simbòlic preestablert el qual pugui dictar certes coses com a originals i d'altres com a tòpiques: «tanto en el kitsch como en el sueño, las cosas aparecen con su "lado desgastado", es decir, estereotipados. Pero ese desgaste es dado por la acumulación de las experiencias en la edad adulta, que imposibilitan una forma de experiencia más directa y que en el sueño y en el *kitsch* se suspenden. Es decir, en el sueño y en el *kitsch* esas cosas se experimentan en su inocencia, sin el desgaste del hábito» (Sarasola, 2019, p. 180). L'analogia entre la percepció del nen (que, recordem, serveix de cànon per l'adaptació mimètica a la segona tècnica per la via del joc), la percepció onírica (pròpia de la representació del món en l'art tècnic), i la recepció del *kitsch* ens porta a entendre la valoració positiva que Benjamin fa d'aquest últim de cara a la tasca actual de reinvençió de l'experiència. Sarasola no ho menciona al seu article, però aquesta connexió entre la reproductibilitat tècnica i el *kitsch* es troba ja encapsulada en la quarta de les "tesis

provisionals” de l’assaig que Benjamin (2003) enumerà en el manuscrit original, on declara que «La reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce al desgaste de la misma» (p. 113). Una de les exigències que planteja la reproductibilitat tècnica, doncs, és trobar mitjans per assumir aquest “desgast” en la seva dimensió positiva.

### 3. La col·lectivització dels procediments artístics a *El Autor como Productor*

#### 3.1. Tendència literària i política, forma i contingut de l'obra

En fixar-nos en la resta de tesis provisionals del manuscrit, el significat de la majoria sembla prou evident a la llum dels arguments que acaba desenvolupant Benjamin a l'assaig, i que hem anat desglossant fins ara mostrant el seu vincle amb l'estètica de la producció postclàssica per via de la polaritat mimètica entre aparença i joc. Únicament la tercera d'aquestes tesis provisionals manté el seu enigma enfront del nostre anàlisi. No obstant això, acaba essent de les més reveladores per l'objecte d'estudi d'aquest treball si la interpretem d'acord amb el text *El Autor como Productor*, sovint entès pels comentaristes de Benjamin com un assaig complementari al de la reproductibilitat tècnica (originalment, fou una conferència pronunciada per Benjamin l'abril del 1934, és a dir, durant l'època en què Benjamin redactà la seva primera versió juntament amb els materials manuscrits on trobem les tesis provisionals). La tesi en qüestió inclou una modificació clau en el seu enunciat, el qual llegeix de la següent manera: «La reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce a su literaturización [palabra tachada, en su lugar:] politización» (Benjamin, 2003, p. 113).

En aquest canvi podem entreveure-hi una de les connotacions més significatives que Benjamin atribuï al procés de politització de l'art resultant de l'aparició dels mitjans de reproducció tècnica, concretament, la col·lectivització dels procediments artístics. Juntament amb la reinvençió de l'experiència a nivell perceptiu, aquest seria l'altre factor implícit en la politització de l'art que té rellevància a l'hora de comprendre com la reproductibilitat tècnica sedimenta el pas cap a una estètica de la producció postclàssica. Quan Benjamin parla de la "literaturització" de l'art, cal entendre-ho en relació a les seves afirmacions sobre la dissolució de la frontera entre autor i públic, mencionades fugaçment a la secció XIII de l'assaig, on utilitza l'exemple de la premsa per explicar el fenomen. Com veurem, aquesta dissolució ve donada per una "literaturització de les condicions de vida" que col·lectivitza la tasca artística, convertint-la en un procediment tècnic accessible a tothom, el desenvolupament del qual tindrà lloc, per tant, en el pla públic.

A *El Autor como Productor*, Benjamin detalla aquest procés de forma extensiva, obviant la seva incidència en les noves formes d'art tècnic com poden ser el cine i centrant-se en la literatura quant a exemple paradigmàtic del fenomen. El raonament fonamental que guia l'assaig podria resumir-se de la següent manera: si l'art vol ser efectiu a l'hora d'acomplir una funció política, aquesta haurà de ser desplegada en les característiques formals de l'obra, no en la seva inclusió de continguts revolucionaris. El títol de l'assaig fa referència a la posició que l'artista ocupa dins l'aparell de la producció literària, en la mesura en què pot ser capaç de modificar les seves condicions bàsiques i així influir en l'alliberació política del proletariat.

A l'inici del text Benjamin delinea, en una sèrie de passos, la relació que aquesta posició manté amb la tècnica artística empleada per l'escriptor, començant per establir una correlació directa entre la tendència política i la tendència literària de l'obra: aquí ja podem observar la precedència política de la forma per sobre el contingut, donat que si la tendència literària és conservadora, no importaran les opinions que l'autor expressi des d'ella, que la seva tendència política també ho serà. Un exemple clar per entendre-ho el trobem en el cas de l'art autònom: per molt que en l'obra s'hi vegin reflectides posicions políticament progressistes, l'autonomia artística des de la qual opera a nivell institucional fa impossible una interacció efectiva amb l'esfera pública. Benjamin (2018) uneix aquest seguit d'observacions en concloure: «si antes, por tanto, nos permitimos formular que la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su tendencia literaria, ahora determinamos con mayor precisión que esa íntima tendencia puede consistir en un progreso o en un retroceso de la técnica literaria» (p. 103-104).

Al darrere de tot això, com dèiem, hi ha una postura materialista envers la capacitat real que té l'escriptor d'ajudar a la reorganització dels mitjans productius des dels quals treballa, que nega la possibilitat d'efectuar aquests canvis a partir de la mera reflexió, en la figura de l'intel·lectual burgès crític amb les pràctiques opressives de la seva pròpia classe. Benjamin (2018) rebutja aquest plantejament espiritualista, que acabaria per exercir una funció contrarevolucionària en alimentar l'aparell de producció literària preexistent, ja que «el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, y hasta los propaga, y todo ello sin temer que pueda ponerse seriamente en cuestión su supervivencia y la supervivencia de la clase que lo posee en propiedad» (p. 109). Tota capacitat d'influència política de l'escriptor, llavors, vindrà donada pel seu ús de tècniques literàries trencadores que sotmetin la forma artística de l'obra a les necessitats de la lluita revolucionària, transformant així l'aparell de producció des de dins per estendre el seu accés al proletariat. En els pròxims apartats concretarem quins són els canvis estètics implicats en aquesta proposta. Per ara, és important deixar clar que la postura materialista que assumeix Benjamin no veu cap utilitat en modificar el discurs predominant, sinó que pretén vulnerar directament l'*statu quo* recorrent a innovacions tècniques. En les seves paraules, «no es deseable una renovación espiritual, tal como la proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas [...] Porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado» (p. 109 i p. 118).

### 3.2. Refosa de les formes literàries

La submissió de la forma de l'obra d'art als interessos polítics de les masses proletàries suposa, en primera instància, una revalorització de certs gèneres literaris que han caigut en

desús, o que fins al moment eren vistos com a inferiors, però que, en considerar el context tecnològic del moment, prenen importància en virtut de la seva utilitat política, superior a la dels gèneres predominants. Quan parlem de la “utilitat” política dels gèneres literaris, el criteri utilitzat per determinar-la el constitueix únicament la presència social de la qual gaudeixen, en el sentit d’una imbricació major o menor en el transcurs quotidià de la vida pública: aquest pes sobre els fets de la comunitat, i no les conviccions que la dominen, és el que fixa el potencial d’ús polític d’un gènere. Els aforismes de *Calle de dirección única* són el primer intent de Benjamin d’assumir una tècnica literària experimental adequada per aquest objectiu, la qual prendrà encara més força en la seva obra magna inacabada, el *Libro de los Pasajes*. Doncs bé, justament en el primer d’aquests aforismes, Benjamin (1987) reflexiona sobre la necessitada revalorització de gèneres literaris de la qual venim parlant, afirmant que «Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro» (p. 15).

A *El Autor como Productor*, Benjamin (2018) va més enllà, i precisa que l’intercanvi entre acció i escriptura del qual parla a la cita porta també a una “refosa de les formes literàries”, a partir de la qual la producció intel·lectual podria abandonar la infructuosa separació estricta entre àmbits com poden ser «la ciencia y las *belles lettres*, la crítica y la producción, la educación y la política» (p. 105) per engendrar nous gèneres literaris orientats a la politització de l’art. El pensador expressa el seu convenciment amb les següents paraules: «estamos dentro y en medio de un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones, en las cuales estábamos habituados a pensar, pudieran perder su capacidad de impacto [...] contraposiciones que, en épocas más felices, se fertilizaban mutuamente, pero que ahora han llegado a antinomias insolubles» (Benjamin, 2018, p. 105). Per il·lustrar aquest procés, posa d’exemple el diari, on la refosa de les formes literàries i la consegüent resolució de contraposicions té lloc sota l’imperatiu de la percepció distreta imposada pels seus lectors, que transforma el seu contingut en un “material” (aquesta designació emfatitza la seva mal·leabilitat a mans de les masses, la qual només reforça els ecos semàntics, prou obvis de per sí, entre el concepte de la “massa fosa” proletària i el de “refosa de les formes literàries”).

És important explicitar que la refosa de formes literàries, tal com la planteja Benjamin, té un abast que excedeix els límits de la pròpia literatura, i no només la separació interna entre els seus gèneres. Més endavant a l’assaig, Benjamin elabora una crítica d’algunes tendències artístiques en la fotografia que volen ser políticament progressistes, però erren en

adoptar el plantejament espiritualista típic de l'intel·lectual burgès que ja hem comentat. Benjamin, doncs, entén que suposen un cas més d'alimentar l'aparell de producció preexistent sense modificar-lo, i decreta que una postura progressista efectiva en la fotografia comportaria la superació de la "barrera entre escriptura i imatge". A la pràctica, això podria donar-se en l'assignació d'un peu de pàgina suggerent que requerís la interpretació del receptor, tal com passa en la premsa. Aquesta fixació en la conjunció d'imatge i text remet, per una banda, a l'emblema al·legòric del Barroc, que sovint era presentat en pamflets on apareixia un lema que anava lligat a una imatge i un text, tal com apunta Zimmer (2019, pp. 26-27), però també, a les consideracions sobre la significança històrica que la fotografia adquireix gràcies al peu de foto, desenvolupades posteriorment a l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica: «las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico [...] La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas. Los periódicos ilustrados comienzan a ofrecerle esa vía» (Benjamin, 2003, p. 58-59). En la refosa de formes literàries, podem observar-hi, per tant, un fenomen propi de l'estètica de la producció postclàssica, és a dir, la reivindicació de la imatge en virtut de la seva superficialitat inexpressiva que s'ofereix a la crítica.

En qualsevol cas, i deixant de banda que l'exemple de superació entre contradiccions proposat per Benjamin no resulti en absolut casual, en el context de *El Autor como Productor* serveix principalment per assenyalar que el procés de refosa de les formes literàries deriva en una refosa multidisciplinària de les formes artístiques, que entronca amb el que Benjamin anomenarà la "literaturització de les condicions de vida". És des d'aquesta perspectiva estètica generalitzada que conclou el següent, en referència a l'exemple mencionat: «Los límites competenciales de ambas fuerzas productoras, erigidos para dividirlos, deberán entonces derrumbarse de forma conjunta. El autor como productor experimenta -al experimentar su solidaridad con el proletariado- la inmediata solidaridad con productores que antes no significaban nada para él» (p. 111).

### 3.3. Literaturització de les condicions de vida i pèrdua de la distinció entre autor i públic

A l'apartat de la primera part del treball on s'explica la visió del món tècnic que l'art expositiu presenta en base a un seguit de models d'acció exemplars, constatàvem que aquesta representació de la realitat no només situava a tot espectador en posició de semiexpert d'aquests models d'acció tècnics, sinó que també implicava el dret a ser filmat de l'individu en el seu context laboral especialitzat, cosa que li hauria valgut una "entrada a l'autoria", ja que en l'art expositiu, el mateix treball "pren la paraula". Tant aquella mateixa cita, com la seva continuació immediata, conforma un passatge de l'assaig sobre la reproductibilitat

tècnica que apareixia ja *verbatim* a *El Autor como Productor*. En els dos textos es parteix de l'exemple de la premsa, donada la participació creixent que atorga als seus lectors a través de columnes dedicades on poden expressar opinions al voltant de la seva situació vivencial, per evidenciar una progressiva dissolució de la distinció clàssica que, fins al moment, havia separat autor i públic pel que fa l'obra, la qual passaria a ser «una distinción funcional que se reparte en cada caso de una manera u otra» (Benjamin, 2003, p. 76). Si ja havíem parlat de la transformació de la producció artística en un procés de recepció crítica de la realitat amb l'aparició de les tècniques de reproducció, aquesta tan sols seria una segona mostra de fins a quin punt s'entremesclen producció i recepció artística en aquest nou context on l'estètica postclàssica esdevé la norma. Doncs bé, a partir d'aquesta idea s'arriba a una conclusió comuna que es repeteix de forma exacta als dos assaigs, segons la qual «la competencia literaria no se basa ya en una educación especializada sino en una politécnica; se vuelve así un bien común» (Benjamin, 2003, p. 76).

A l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica s'afegeix en aquest punt una nota afirmant que la tècnica literària perd a conseqüència d'això el seu estatus privilegiat, en línia amb l'enteniment de l'art en el sentit ampli de *tekné* que regeix l'assaig: en el cas de la literatura, això significaria convertir-se en una politècnica, la qual abraça la resta de tècniques existents en orientar-se a la seva exposició divulgativa. Com ja comentàvem, la profanació moderna de la relació entre art i tecnologia torna obsoletes les categories de l'estètica clàssica, inclòs el mateix concepte d'autoria. De tota manera, en un altre punt de l'assaig Benjamin (2003) ja avisava que la noció de l'autor tan sols és producte de les primeres mostres de la decadència de l'aura, que tingué el seu origen en la secularització del valor de culte: «Cada vez más la unicidad del aparecimiento que actúa desde la imagen de culto va siendo desplazada en la imaginación del receptor por la unicidad empírica del hacedor de la imagen o de su rendimiento como artista plástico» (p. 50).

A *El Autor como Productor*, la conversió de la literatura en una politècnica apunta de forma similar a la col·lectivització dels procediments artístics, però ho fa en consideracions de caire pròpiament estètic. Tenint en compte que la refosa de formes artístiques, en la seva superació de dicotomies intel·lectuals, acaba implicant també el derrocament de la barrera entre autor i lector, Benjamin entén que el seu principi, allò que regeix l'intercanvi entre acció i escriptura que en ella s'hi efectua, es troba en el fenomen que anomena "literaturització de les condicions de vida". Benjamin (2018) expressarà la dependència conceptual que opera entre els dos processos de la següent manera: «la literaturización de todas las condiciones de vida es la única que da un concepto ajustado del alcance de este proceso refundidor, igual que el estado de la lucha de clases determina la temperatura bajo la que, más o menos



completamente, llega a producirse» (pp. 111-112). Per entendre què pot suposar aquest fenomen a la pràctica, és a dir, com es concreta en la producció artística postclàssica, podem prendre l'exemple del muntatge, fixant-nos en el tipus de fragments que utilitza a l'hora de construir l'obra. Així doncs, a "Alegoría y Montaje" García (2010) assenyalava que el muntatge, en prendre l'al·legoria moderna com a nucli de la seva estructura estètica, utilitza fragments de la vida urbana; en les seves paraules, «el montaje trabaja con *documentos de la vida cotidiana*, trozos de lo real» (p. 175). En aquest exemple queden plasmats dos aspectes claus de la literaturització de les condicions de vida. Primerament, prendre les circumstàncies de l'home proletari com a temàtica per l'obra requereix l'ús de tècniques innovadores en la seva elaboració (d'aquí la relació amb la refosa de formes artístiques). A més a més, aquestes tècniques han de servir per articular allò real en fets, els quals, en la mesura que sigui possible, han de defugir tota intencionalitat pel que fa l'expressió de conviccions internes de l'autor. És gràcies a aquest últim punt que la literaturització de les condicions de vida aconsegueix reflectir la construcció efectiva de la vida en la modernitat, tal com ja intuïa Benjamin a les reflexions inicials de *Calle de Dirección Única*.

Un últim passatge del text a ressaltar puntualitza en quin sentit la correlació entre una tendència política progressista i la seva tendència literària corresponent contribueix a modificar l'aparell de producció literària i, amb això, a col·lectivitzar els procediments artístics. Benjamin (2018) declara que «la mejor tendencia es falsa, si no enseña la actitud con la que debe ser seguida [...] Resulta, pues, decisivo el carácter modélico de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado» (p. 113). En altres paraules, aconseguir l'accés massiu als mitjans de producció artístics suposa assumir com a part indispensable de l'obra la seva funció instructiva: aquesta és la manera explícita com l'artista ajuda a abolir la distinció entre autor i públic, oferint al consumidor les eines intel·lectuals per convertir-se en productor. Això és interessant perquè entronca amb el fragment manuscrit de l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica on Benjamin parla de l'estàndard moral. En recuperar aquest concepte, arribem a la conclusió que l'artista ha de reconèixer en la reproductibilitat de l'obra la possibilitat que això suposa per la reproducció massiva d'actituds a partir d'ella, i enfocar el procés creatiu sobre aquest fet. Per contra, acabaria participant sense advertir-ho a la formació uniformitzant de conductes socials, és a dir, a la constitució de la massa en tant que massa compacte: justament per això la "millor tendència política" esdevindria falsa, o, més ben dit, contraproductent. Aquesta fixació en fer aparent l'actitud que dirigeix el procés creatiu, de fet, ja es troba prefigurada en l'estructura estètica de l'al·legoria barroca, la qual, com dèiem, busca portar l'exercici de desxiframent del fragment a l'experiència del receptor: és

aquí on descobrim en la tasca instructiva de l'art un aspecte essencial de tota obra postclàssica, més enllà de les connotacions polítiques que aquesta adquireix en la modernitat.

#### 3.4. Producció de l'obra com a combinació de rendiments artístics

En parlar de la col·lectivització dels procediments artístics com a factor implícit en la politització de l'art, tal com la va concebre Benjamin, és important fixar-nos no només en la manera com es dona en les disciplines artístiques prèvies a l'aparició de les tècniques de reproducció, sinó també en el mateix art tècnic. En aquest últim cas, la col·lectivització dels procediments artístics succeeix per defecte, a causa de la naturalesa col·laborativa del seu procés creatiu, que hem d'entendre com una combinació en el muntatge de rendiments artístics aïllats, de tal forma que l'autoria de l'obra no seria atribuïble a un sol individu, sinó a tot un col·lectiu. Per il·lustrar aquesta idea, hem de retornar a l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica, específicament, a la part on es parla dels tests de rendiment. Benjamin (2003) comença la secció titulada "El cine y el desempeño calificable" constatant que «uno es el tipo de reproducción que la fotografía dedica a una obra pictórica y otro diferente el que dedica a un hecho ficticio en un estudio cinematográfico. En el primer caso, lo reproducido es una obra de arte; no así su producción [...] lo que crea, en el mejor de los casos, es un desempeño artístico» (p. 66). A partir d'això, cal preguntar-nos si Benjamin consideraria, en canvi, la reproducció de fets ficticis a l'estudi de cine com un nou tipus de producció artística; doncs bé, la resposta és negativa, o com a mínim, ambigua (perquè haurà d'incloure certs matisos). Segons Benjamin (2003), la producció de l'obra d'art cinematogràfica no resulta de la mera reproducció fotogràfica de fets singulars, sinó que tan sols cristal·litza en el seu acoblament conjunt a través del muntatge, on «cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía» (p. 66).

Així doncs, en el cine la reproducció de fets ficticis a mans de l'operador de càmera segueix sense constituir per si sola res més que un rendiment artístic: és per això que Benjamin continua el seu raonament fixant-se en les particularitats del rendiment artístic de l'actor de cine. El pensador conclou que aquest rendiment es diferencia de l'interpretació de l'actor de teatre perquè té lloc davant un "gremi d'especialistes" (dels quals forma part l'operador de càmera), que «están en posición de intervenir en cualquier momento en su desempeño artístico» (Benjamin, 2003, p. 66), també posteriorment, en l'edició i muntatge de les preses fotogràfiques obtingudes a partir d'aquest esforç conjunt. Tota aquesta sèrie de rendiments artístics diferenciats estan interferits, al seu torn, pel sistema d'aparells de l'estudi cinematogràfic, que dicta les condicions tècniques sota les quals es duen a terme. Són, en altres paraules, rendiments sotmesos a prova, i en aquest sentit, suposen tests de prestacions

del sistema d'aparells emprat. Prenent en compte tot això, ens adonem que, en l'art tècnic, els mitjans de reproducció tècnica efectuen una col·lectivització de la creació artística en fer necessària la intervenció compenetrada de diferents actors i especialistes en el procés de captura i edició de la realitat, de manera que l'obra final és conformada per les modificacions mútues que aquests fan de les seves contribucions respectives.

Aquesta concepció del cinema té una última conseqüència relacionada amb el plantejament materialista de Benjamin vers la politització de l'art. Com dèiem, per ell la funció política de l'art no ha d'orientar-se a una renovació espiritual de la consciència popular, sinó més aviat a la modificació de l'aparell de producció artística amb vista a redistribuir l'accés del proletari a ell. Si, en termes estètics, aquesta proposta porta en última instància a l'aboliment de la distinció entre autor i públic, en considerar les noves formes artístiques ens adonem que, en virtut de la incidència de les innovacions tècniques sobre el procés creatiu, van un pas més enllà i acaben per amalgamar treball manual i treball espiritual en el seu interior. Aquest punt de vista apareix en un fragment del manuscrit de l'assaig, on Benjamin (2003) pondera la naturalesa dels diferents rendiments artístics que conformen l'obra cinematogràfica: segons ens diu, «las leyes de la interpretación cinematográfica exigen del intérprete la más absoluta sensorialización de los reflejos y las reacciones espirituales; por otro lado, exige de los operadores desempeños de lo más espiritualizados» (p. 121). Així doncs, el cine suposa una primera mostra de la reorganització de les tasques productives a la qual apunta la politització de l'art. Donat que «nada favorece más una eliminación de la división del trabajo en general y el desarrollo de una formación politécnica de la humanidad que la disminución de la diferencia entre trabajo corporal y trabajo espiritual» (Benjamin, 2003, 121), podem concloure que en el cine es veu consumada *a priori* la proposta materialista de Benjamin.

#### 4. Similituds no sensorials i el sorgiment d'un nou llenguatge visual

##### 4.1. Similituds no sensorials i el llenguatge tradicional

A l'inici de la segona part d'aquest treball, redefiníem la politització de l'art en l'època de la reproductibilitat tècnica en termes d'una estètica postclàssica, enumerant la reinvençió de l'experiència perceptiva i la col·lectivització dels procediments artístics com els components cabdals que caracteritzen la producció artística des d'aquest punt de vista. Per altra banda, suggeríem que aquests dos factors participen en el nou tractament de l'art com a medi per la reflexió crítica de la realitat tècnicament mediada, que uneix producció i recepció en la tasca comuna de perfeccionar la naturalesa (en l'actualitat, el món tecnificat) mitjançant un procés infinit de reinterpretació mimètica. Per acabar d'entendre com el patró del joc, al qual obeeix aquesta *vollendende mimesis* de la realitat tècnicament mediada, entra en contacte amb l'estètica postclàssica tal com es presenta en l'art tècnic, cal recórrer al concepte de similitud no sensorial, formulat per Benjamin a *Doctrina de lo Semejante*. Com veurem, a la llum d'aquest concepte, podem interpretar que els fenòmens estètics de la literaturització de les condicions de vida, la representació al·legòrica del món (en la seva reivindicació de la inexpressivitat de la imatge), i l'obertura cinematogràfica a l'inconscient òptic, conflueixen en la formació d'un nou llenguatge visual, associat a un tipus particular d'escriptura pictogràfica, que s'ofereix a les masses en virtut de les tècniques de reproducció. La crítica de la realitat tècnicament mediada haurà d'articular-se, precisament, fent ús d'aquest llenguatge visual. Abans d'arribar a aquest punt, però, hem de començar per veure el paper que el joc mimètic juga en el concepte de similitud no sensorial mencionat abans.

Quan parlàvem de la dimensió lúdica que caracteritza l'experiència infantil del món, en tant que cas paradigmàtic de la correspondència entre la segona tècnica i el joc, introduïrem ja la noció de similitud no sensorial, que aplicàvem a l'ús que el nen fa de la joguina. Pel nen, la joguina serveix com a mitjà per l'activitat del joc, és a dir, s'ofereix a la creació imaginativa de similituds que no necessiten ser sensiblement aparents. Per donar suport a aquesta perspectiva citàvem la frase inaugural de *Doctrina de lo Semejante*, on Benjamin indica que la percepció de similituds sovint va més lligada als "processos que causen similituds", és a dir, a l'assentament de certs comportaments mimètics de l'home, els quals predeterminarien les similituds percebudes, que pas a la simple observació de similituds que es presenten a la vista com a immediatament evidents. D'acord amb això, Benjamin (2007) afirma que «los casos en que se perciben de modo consciente semejanzas en la vida cotidiana son solamente una mínima parte de los casos casi innumerables que la semejanza determina de modo inconsciente» (p. 208), i per il·lustrar aquesta determinació inconscient de similituds, no només mencionarà el comportament mimètic del nen en el joc, sinó també el que hauria fonamentat l'astrologia en els seus orígens. Segons ens diu, la imitabilitat dels

moviments celestes per part de l'home és el que hauria portat a la percepció d'una correspondència màgica entre aquests moviments i el destí vital de les persones. Si reunim aquestes consideracions, arribem la conclusió que, en parlar de "similituds no sensorials", Benjamin fa referència al potencial de la facultat mimètica humana per descobrir correspondències entre aspectes heterogenis del món, precisament en virtut de la seva imitabilitat. Les similituds no sensorials, doncs, serien relacions de semblança establertes d'acord amb el rerefons inconscient que associem a les coses, en comptes de la seva superfície, que experimentem conscientment.

Arribats a aquest punt, Benjamin realitza un gir inesperat, en proclamar que, amb el transcurs històric, la creació de similituds no sensorials mitjançant la facultat mimètica abandona el seu lloc original en la pràctica màgica per integrar-se en el mateix llenguatge humà. Així doncs, el rerefons inconscient que mencionàvem acaba mutant i resituant-se en el rerefons semàntic associat a les coses. Aquest desplaçament, pel que afirma, és possible gràcies a l'element onomatopèic present en el sorgiment del llenguatge, que cal entendre com un tipus de comportament mimètic, en base al qual hi hauria hagut en primera instància una identitat entre signe i referent. Si el llenguatge s'acaba convertint en l'àmbit propi per la creació de similituds no sensorials, llavors, és perquè en els seus estats de desenvolupament posteriors, més complexos, segueix recollint malgrat tot aquesta característica primitiva. En un cert punt de "Apariencia y Juego", Rojo (2015) descriu la "reunió sincrònica" dels dos pols de la mimesi implícita en la perspectiva benjaminiana del llenguatge, constatant que «en el ensayo sobre la facultad mimética, en cambio, la coexistencia de los dos polos tiene lugar no al inicio sino al término del proceso histórico, con la "fusión" de los "dos componentes" del lenguaje: lo "semiótico" y lo "mimético"» (p. 64). Aquí, allò mimètic fa referència a la unitat immediata pròpia de l'aparença, tal com es dona en l'element onomatopèic fundador del llenguatge, mentre que allò semiòtic al·ludeix al caràcter convencional que adquireix el signe posteriorment, en base a la relativa separació en la imitació inherent al joc.

En aquesta concepció mixta del llenguatge cal observar-hi el que portem advertint des del principi del treball, el fet que, malgrat ser dialectitzada per Benjamin a nivell històric, la polaritat d'aparença i joc és present en diferents graus en tot fenomen on participa la facultat mimètica de l'home. Així doncs, en la creació de similituds no sensorials, es passa d'un estadi originari instituït en la pràctica màgica, on, per tant, predomina l'aparença (l'home sotmet la seva conducta a la imitació dels moviments celestes, i, en aquest sentit, sacrifica el seu cos a la mimesi), a un nou estadi on s'instal·la en el llenguatge. Malgrat que la lògica de l'aparença romandrà encara al seu interior, cal veure a partir d'aquest moment una predominança del pol del joc donada la complexitat semàntica que acaba adquirint el llenguatge, que només

serà possible en virtut del seu component semiòtic. Prenent en consideració tot això, esdevé obvi a on pretén arribar Benjamin (2007) quan diu el següent: «la semejanza no sensorial es aquello que funda la conexión no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito [...] todo lo mimético del lenguaje es intención fundada que sólo puede manifestarse en algo ajeno, en lo semiótico y comunicante del lenguaje, es decir, en su fondo» (p. 211-212). Llavors, el llenguatge es converteix per l'home en un mitjà per la creació de similituds no sensorials (tal com ho era la joguina pel nen) degut al joc mimètic implicat en l'acte comunicatiu. En ell, allò expressat per l'emissor requereix sempre la interpretació del receptor, perquè la "intenció fundada" continguda en l'element mimètic del llenguatge només pot ser plasmada en signes, semiòticament. En conseqüència, tota recepció lingüística és generativa, ja que en el procés d'interpretació del missatge hi descobreix noves similituds no sensorials no previstes per l'emissor. D'aquest enteniment del llenguatge, Benjamin en deriva una concepció de la lectura textual que recupera, juntament amb el seu significat profà, el significat màgic de la lectura, és a dir, la lectura en tant que interpretació del món que albira similituds entre els seus fenòmens, encapsulada en la fórmula de "leer lo nunca escrito" (en el sentit, per exemple, de la "lectura" astrològica del cel estrellat). Amb tot, s'arriba a la següent conclusió: «se ha convertido la escritura (al lado del lenguaje) en un archivo no sensorial de semejanzas [...] el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas» (Benjamin, 2007, p. 212).

#### 4.2. Indexicalitat fotogràfica en relació a la representació al·legòrica i l'inconscient òptic

Partint d'aquests raonaments, podem modificar lleugerament els termes utilitzats a *Doctrina de lo Semejante*, i així acabar pensant en el llenguatge i l'escriptura com a tecnologies de creació i captura encryptada de similituds no sensorials: llavors, no sembla inconcebible plantejar que les tècniques de reproducció de l'actualitat aconsegueixen una funció semblant, això sí, en el camp visual. Aquest és el punt de vista que pren Hansen (2004) en suggerir que tant la fotografia com el cine suposen per Benjamin "noves tecnologies mimètiques", afegint, de forma clau, que aquesta apreciació «does not refer to the (audio-) visual media's ability to resemble the real, their analogue mode of reference» (p. 37). De fet, si ofereixen a l'espectador la possibilitat de llegir les similituds no sensorials que permeen la realitat seria justament degut a la seva representació al·legòrica del món, construïda en base a diferents instàncies reproductives d'ell, que, com dèiem, pressuposa la falta d'un original, en el sentit d'una totalitat orgànica a prendre com a referent. Si, per contra, agafés de referent una imatge total del món amb l'objectiu de reflectir la seva aparença auràtica, tan sols aconseguiria

mostrar-ne les similituds sensorials. Ja a l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica Benjamin (2003) adverteix que «la reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano» (p. 43). No sembla estrany, doncs, que permeti capturar correspondències inconscients, invisibles a la vista sensible de l'home, almenys en el mateix moment de la presa.

Hansen (2004) relacionarà aquesta capacitat de revelar similituds no sensorials, juntament amb el procediment al·legòric que la fa possible, a la condició tècnica de la indexicalitat fotogràfica: «The disruption of the naturalized time-space continuum, its allegorical mortification and disfigurement, already resides in the photographic procedure, beginning with the technical fact of split-second exposure [...] the meaning of the image is determined less by its claim to resemblance than by its material bond with the depicted object [...] in semiotic terms, its indexicality» (pp. 39-40). Com podem veure, en el cas de les tècniques de reproducció, l'element semiòtic present en el llenguatge l'aportaria aquesta indexicalitat material. Per altra banda, el caràcter indexal de la fotografia també implica l'enregistrament d'un moment únic en el temps, que s'ofereix a la lectura inescotable de noves similituds en la seva reproducció futura. Amb això estableix un segon lligam amb la facultat mimètica de l'home, donada la temporalitat que caracteritza la lectura de correspondències segons Benjamin (2007): a *Doctrina de lo Semejante* pren l'exemple de l'astrologia, específicament, en la importància que atribueix a l'instant del naixement, per il·lustrar el fet que «la semejanza se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral. Así, la percepción de semejanzas parece ir ligada a un momento temporal» (p. 210).

La suma d'aquests factors ens porta a reconsiderar el caràcter monàdic de l'obra d'art, que en l'època de la reproductibilitat tècnica estaria proveït pel mateix sistema d'aparells, el qual, partint del principi de discontinuïtat entre preses propi del muntatge, permet emmagatzemar aspectes contingents de la realitat susceptibles a tota mena de lectura, o el que és el mateix, continguts latents de l'inconscient òptic. En efecte, a la llum de les consideracions sobre la indexicalitat, aquest concepte també s'enriqueix: suposa, llavors, el lloc propi on situar el nou arxiu visual de similituds no sensorials, accessible tant al director com al públic en la seva multiplicitat interpretativa.

#### 4.3. Llenguatge visual i escriptura pictogràfica en base a la reproducció tècnica

En introduir la noció de similitud no sensorial, avançàvem que entra en relació amb certs fenòmens propis de l'estètica postclàssica de tal manera que, amb l'arribada de la

reproductibilitat tècnica, convergeixen per donar lloc a un nou llenguatge visual acompanyat d'una escriptura pictogràfica corresponent. Més tard, hem acabat definint el llenguatge i l'escriptura tradicionals com a tecnologies de creació i captura encriptada de similituds no sensorials, i a continuació hem mostrat com, gràcies a la indexicalitat fotogràfica, podem arribar a pensar l'art tècnic de forma semblant. En tot això, hem mencionat ja el paper que hi juga l'obertura cinematogràfica a l'inconscient òptic, i també hem insinuat que la representació al·legòrica del món incentiva la percepció de similituds no sensorials.

Per acabar d'entendre com aquest últim punt contribueix al sorgiment de l'escriptura pictogràfica de caire tècnic-reproductiu de la qual venim parlant, ens hem de fixar en el caràcter encriptat de tota escriptura, que comporta la inscripció de similituds no sensorials en ella. Aquí, de nou, podem recórrer a "Alegoría y Montaje", on García relaciona l'al·legoria, donada la seva fixació en el fragment i la inexpressivitat de la imatge, amb les escriptures de tipus pictogràfic com poden ser els jeroglífics. García (2010) parteix de la desconexió entre signe i significat en l'al·legoria per afirmar que «cuando la palabra se vacía resta el trozo amorfo, quedan los "áridos rebus" como modelo de una escritura pictográfica»; en conseqüència, «en la alegoría se plantea una tensión entre una escritura que se vuelve imagen, *rebus*, y una imagen que, como pictograma, requiere ser *leída*» (p. 168). Quan parla d'una imatge que requereix ser "llegida", aquesta lectura implica una tasca creativa de desxiframent, la qual no és indistinta de la lectura de similituds no sensorials, generativa en la interpretació. A *Doctrina de lo Semejante*, Benjamin ja planteja l'escriptura pictogràfica com un primer desenvolupament que hauria ajudat a portar la creació de similituds no sensorials de la pràctica màgica a l'àmbit lingüístic.

Així doncs, l'aspecte pictogràfic rere tota forma d'escriptura destaca en ella la inexpressivitat pròpia de la imatge, la qual, per altra banda, és també manifesta en l'elusió de tota intenció expressiva que regeix la literaturització de les condicions de vida, el seu èmfasi en exhibir la vida en fets, o fragments d'allò real, en comptes de conviccions. Amb la reproductibilitat tècnica, aquesta literaturització pot anar un pas més enllà en la seva tendència natural cap a la imatge, per convertir-se en una literaturització òptica de les condicions de vida (o, potser millor, una "imatgificació" de les condicions de vida). Retornant a l'assaig sobre la reproductibilitat tècnica, ens topem amb un enigmàtic passatge que sembla descriure aquest esdeveniment: «Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma [...] pocos decenios después de la invención de la litografía, sería superada por la fotografía. Con ésta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más



rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla» (Benjamin, 2003, p. 40). En constatar que la reproducció d'imatges s'accelera fins al punt d'assimilar-se a la parla, Benjamin estaria parlant del sorgiment d'un llenguatge visual a partir de les tècniques de reproducció, i és precisament aquesta velocitat el què li permetria convertir-se en un nou mitjà per la creació i lectura de similituds no sensorials, donada la fugacitat temporal que caracteritza la seva percepció. En les paraules de Benjamin (2007) a *Doctrina de lo Semejante*, «El ritmo, esa velocidad en la lectura o en la escritura que apenas se puede separar de este proceso, sería ya algo así como el esfuerzo, o quizá como el don, para lograr que pueda participar el espíritu en esa concreta medida del tiempo en que las semejanzas vienen a relucir por un instante a partir del flujo de las cosas, para volver después a sumergirse» (pp. 212-213).

Si prenem tot això en consideració, podem concloure que la politització de l'art plantejada per Benjamin, que aquí hem entès com una col·lectivització de la tasca artística, condueix aquesta a la reinvençió de l'experiència perceptiva com a conseqüència de la revalorització de la imatge propiciada per les tècniques de reproducció. Com que, per altra banda, aquesta revalorització constitueix el nucli al·legòric de l'estètica postclàssica, amb l'adveniment de la reproductibilitat tècnica acabarà convertint-se així en l'estètica predominant. En aquest nou context, l'art tècnic, juntament amb el llenguatge tradicional, suposa el mitjà més propi per l'exercici de la facultat mimètica, tal com sembla indicar-ho Benjamin (2003) en equiparar vista i pensament pel que fa la seva rellevància en la nova societat de masses: «La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar» (p. 48).

## CONCLUSIONS

En aquest treball, hem explorat l'assaig de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin amb l'objectiu de destriar-ne els elements que s'ofereixen a una comprensió en clau estètica de la politització de l'art que en ell hi defensa l'autor. A la primera part, hem pres la polaritat d'aparença i joc en la mimesi com a nucli de la nostra anàlisi dels efectes de la reproductibilitat tècnica sobre la producció artística, entenent que Benjamin la dialectitzà a l'assaig amb l'objectiu de fer aparent una genealogia de l'art occidental on l'estètica clàssica hauria estat rellevada per una nova estètica postclàssica. En aquest punt hi distingíem el fet que, mentre la primera implicava la representació del món com a totalitat orgànica, la segona acollia la fragmentació moderna de l'experiència. Consegüentment, dèiem que, la resposta de la imitació segons l'aparença al règim de percepció inaugurat per les tècniques de reproducció comporta una actitud que aspira a la reconciliació amb la transcendència; en canvi, la imitació en el joc es correspon a una disposició d'adaptar-se al desencant profà.

També hem explicat la interdependència d'aquesta polaritat mimètica amb les altres oposicions cabdals presents a l'assaig, és a dir, aquelles entre valor de culte i d'exhibició, i primera i segona tècnica. En el primer cas, mostràvem com la politització de l'art ens porta a defensar la reunió de l'esfera artística i l'esfera pública, i, per tant, implica un rebuig a la concepció autònoma de l'art, la qual Benjamin hauria entès com a símptoma de la decadència de l'aura. Per altra banda, posàvem de manifest la correlació del valor de culte en la recepció artística amb una estètica de la bella aparença, així com la que trobem en el valor d'exhibició amb una estètica d'allò inexpressiu en la bellesa, regida pel patró mimètic del joc. Pel que fa la primera i segona tècnica, ens hem fixat en la reivindicació benjaminiana del joc com a principi de funcionament adient a la segona tècnica, donat el seu objectiu d'aconseguir en la producció una interacció lúdica entre home i naturalesa orgànica, per via d'una segona naturalesa artificial que seria la mateixa tècnica (en el context industrial); en canvi, la lògica de l'aparença deriva en el domini productiu de la naturalesa al qual apunta la primera tècnica. En segona instància, assenyalàvem que, com a resultat de la seva refuncionalització social en el context modern de reproductibilitat tècnica, la tècnica artística perd el valor intrínsec que li atribuï la concepció autònoma de l'art: aquesta profanació de la relació entre art i tecnologia, segons hem establert, implica també l'obsolescència de les categories artístiques associades a l'estètica clàssica.

Finalment, hem incidit en el paper de les masses en l'experiència del nou règim perceptiu, que definíem a partir d'un col·lapse de l'espai perceptiu del cos i les imatges, a

partir del qual aquestes adquireixen una tactilitat encapsulada en el fenomen del *shock*. Seguint aquesta línia, introduïem el concepte de la massa compacte, que hem relacionat amb un tractament regressiu (en tant que auràtic) de l'art tècnic, on la mimes segons l'aparença opera d'acord amb el culte del públic per donar lloc al fenomen de l'estetització de la política, propi del feixisme. Contra aquest curs d'acció, destacàvem la necessitat d'una innervació del cos col·lectiu modificat per la segona tècnica a aquest nou entorn perceptiu, que es donaria en la recepció distreta per habituació vers l'art tècnic. Aquesta alternativa progressista, segons hem observat, aniria de la mà d'una concepció de la massa en tant que massa fosa, que se serveix de l'art per l'exhibició de models d'acció tècnica que posa a disposició del proletariat, amb la pretensió d'acabar amb l'especialització forçada característica de la divisió del treball. En aquest punt, la imitació en el joc servia per a una reconceptualització de la producció humana en tant que reconeixement, i no engendrament, d'allò nou, que haurà de descobrir l'home en traslladar els tests de prestacions de la màquina a nous contextos productius.

A la segona part del treball, hem inferit de les reflexions anteriors una interpretació de la politització de l'art a partir de la tasca de reinvençió de l'experiència en el nou entorn perceptiu, així com el fenomen de la col·lectivització dels procediments artístics. En descriure la incidència que aquests dos factors tenen sobre el procés creatiu, buscàvem delinear les característiques formals de l'obra d'art tal com es presenten en una estètica de la producció postclàssica. Ja des de l'inici assenyalàvem que, en l'estètica postclàssica, no és només la recepció que adquireix un caràcter productiu en la crítica, proveït per la concepció romàntica d'aquesta, sinó que en la producció artística s'hi efectua ja el moviment d'obertura a la interpretació iterant de l'obra, donat que aquesta passaria a ser formada mitjançant un exercici de recepció crítica vers la realitat tècnicament mediada.

A continuació, hem defensat que l'obra postclàssica s'orienta a la tasca de reinvençió de l'experiència perceptiva mitjançant l'ús de procediments al·legòrics en el procés creatiu, resultant en un tractament de la naturalesa en tant que ruïnes, els fragments de les quals s'ofereixen a la reconfiguració de la realitat seguint la lògica mimètica del joc. En aquest punt, emfatitzàvem que, contra el que estableix la perspectiva classicista, per Benjamin símbol i al·legoria són dispositius estètics oposats, que no guarden cap relació de dependència entre ells: de fet, el primer constituïria el nucli de l'estètica de la bella aparença, mentre que l'al·legoria barroca, en la seva reivindicació de la inexpressivitat de la imatge, hauria originat l'estètica d'allò inexpressiu en la bellesa. L'estructura estètica de l'al·legoria, segons dèiem, es trasllada a l'art tècnic, i concretament en el cine, en la tècnica del muntatge, inventada per les avantguardes artístiques del segle XX. Si, tal com establíem, el cine suposa una forma

artística fundada en la repetició iterant (d'aquí la seva connexió amb el joc), que permet exhibir la mala adaptació a la segona tècnica en la figura de l'actor, és a causa d'aquesta tècnica. No només això, sinó que també és gràcies a ella els seus procediments al·legòrics adquireixen un caràcter constructiu, que podria anar més enllà del seu moment destructiu inicial i així trobar una funció política en la reinvençió de l'experiència perceptiva. Aquest canvi, pel que hem afirmat, es justificava en el fet que el muntatge reflecteix l'al·legoria moderna, és a dir, la mercaderia, en la qual s'hi mostra la divisió del treball com a base social que fonamenta el desencant profà en la modernitat. Tot això condueix a l'obertura cinematogràfica de l'inconscient òptic, camp d'acció política vers la realitat tècnicament mediada, on aquesta es mostra a partir d'una qualitat onírica que implica, per una banda, la revalorització del fenomen estètic del *kitsch*, i, per l'altra, una representació adient del món que assumeix la tactilitat de les imatges pròpia del nou règim de percepció.

Per il·lustrar la col·lectivització dels procediments artístics, així com la pèrdua de la distinció entre autor i públic implicats en ella, recorriem a *El Autor como Productor*. D'aquest text, hem destacat la seva tesi materialista que afirma la primacia de la forma per sobre el contingut en la tasca revolucionària de l'obra d'art, i segons la qual el recurs a noves tècniques experimentals possibilita la modificació de l'aparell de producció artística a mans dels mateixos artistes, i en benefici del proletariat. A partir d'aquí, parlàvem de l'intercanvi efectiu entre acció i escriptura en un fenomen descrit per Benjamin com la refosa de les formes literàries, que s'acaba generalitzant en una refosa de les formes literàries en el trencament de les barreres preexistents entre disciplines artístiques, així com en la mateixa distinció mencionada entre autor i públic. En tot aquest procés hi observàvem com a resultat l'anomenada literaturització de les condicions de vida, que entronca amb la profanació de la relació entre art i tecnologia per fer de la tècnica artística una politècnica orientada a l'exhibició de la resta de tècniques existents, així com amb l'evasió de tota intencionalitat discursiva pròpia també de l'al·legoria en el seu tractament fragmentari de la realitat. Ja per finalitzar, definíem la producció de l'obra en l'art tècnic com una combinació de rendiments artístics, a cadascun dels quals s'entremesclen treball espiritual i treball manual. D'acord amb aquest fet, l'autoria de l'obra no només es col·lectivitza, sinó que, a part, deixa de ser concebuda de forma purament intel·lectual, perspectiva que esdevé obsoleta ja que resultava de l'estatus privilegiat de la tècnica artística respecte de la resta de tècniques.

Hem acabat suggerint el sorgiment d'un nou llenguatge visual, juntament amb una escriptura pictogràfica, el qual resultaria de l'aparició de les tècniques de reproducció, i on conflueixen els dos factors a partir dels quals hem caracteritzat la politització de l'art en un sentit estètic. Retornant a les reflexions sobre la facultat mimètica i el seu paper a la producció

artística, introduïem el concepte de similitud no sensorials de *Doctrina de lo Semejante* per mostrar, primer, com Benjamin pensà el llenguatge tradicional en base a ell, i, després, com es presenta en el cinema a causa de la qualitat indexal de les tècniques de reproducció. Seguint aquesta línia acabàvem concebant l'art tècnic com una tecnologia de creació i captura encriptada de similituds no sensorials, alternativa al llenguatge tradicional, que efectua en la cultura de masses un anivellament del pensament i la visió en la percepció reflexiva de la realitat. Hem conclòs que cal pensar aquest canvi com una conseqüència inevitable del pas a l'estètica de la producció postclàssica, especialment degut al seu ús de procediments al·legòrics que revaloritzen la inexpressivitat de la imatge, però també en contacte pròxim amb l'obertura cinematogràfica de l'inconscient òptic així com la literaturització de les condicions de vida, fenòmens que també són propis d'aquesta nova estètica.

Després d'aquesta breu recopilació dels continguts del treball, cal fer una última consideració sobre l'actualitat d'aquestes reflexions. Si, tal com dèiem al principi de la segona part, el capital arrenca de l'art tècnic tot el seu potencial revolucionari en la recepció, cal observar, de forma similar, un alleujament en la producció artística de totes les propietats estètiques típicament postclàssiques que hem anat desglossant. Malgrat que, a causa de l'ús de les tècniques de reproducció en la creació de l'obra, tot art tècnic s'inscriu essencialment en l'estètica de la producció postclàssica, podem interpretar que el domini capitalista de la indústria cultura sovint aconsegueix que aquests trets no siguin portats a les seves conseqüències últimes, en un sentit estètic experimental. No només això, sinó que sovint pretén relegar-los a segon pla, ocultar-los de la vista de l'espectador, i incentivar a què siguin pensats, o reconvertits, en termes d'una estètica clàssica, encara que això només sigui possible molt superficialment. En efecte, cal observar que el manteniment de les categories artístiques tradicionals beneficia el negoci de l'art, ja que el concepte de l'autoria, per exemple, sostén la validesa de la propietat intel·lectual en l'art. Així doncs, aquestes categories obsoletes, que ja no operen en la creació efectiva de l'obra, serveixen malgrat tot per emfatitzar la posició de l'espectador en tant que mer consumidor i contribuir a un màrqueting efectiu, que romantitza l'obra d'art oferint-la al culte del públic. Tot i que la pel·lícula, per tant, continuï essent conformada per la combinació de rendiments artístics diversos i diferenciats, en els quals treball manual i espiritual esdevenen indistints l'un de l'altre, segueix sent profitós destacar la figura de l'actor per sobre de la resta, com a cara reconeixible que pertany a l'*star system* de la indústria cinematogràfica. En aquest sentit, mentre mantingui els seus productes sota els dissenys del capital, l'estètica postclàssica mai arribarà als límits inventius cap als quals tendeix d'acord amb els seus principis artístics. Llavors, la politització de l'art, que aquí hem concebut formalment, romandrà per sempre un procés a mitges, que no pretén ser completat i es conforma a assenyalar un horitzó estètic encara inèdit en tota la seva plenitud.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

Adorno, T. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, W. (1987). *Dirección Única*. Madrid: Alfaguara.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciutat de Mèxic: Itaca.

Benjamin, W. (2007). Doctrina de lo Semejante. A R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser (Ed.), *Obras. Libro II/Vol. 1* (pp. 208-213). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2018). El Autor como Productor. A J. Ibáñez Fanés (Ed.), *Iluminaciones* (pp. 101-118). Barcelona: Taurus.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Delgado Rojo, J. L. (2015). Apariencia y juego. La teoría de la imitación de Walter Benjamin. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 48, pp. 57-82.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_ASEM.2015.v48.49274](https://doi.org/10.5209/rev_ASEM.2015.v48.49274)

Desideri, F. (2005). The Mimetic Bond: Benjamin and the Question of Technology. A A. Benjamin (Ed.), *Walter Benjamin and Art* (pp. 108-120). Londres: Continuum.

Fürnkäs, J. (2014). Aura. A M. Opitz i E. Wizisla (Ed.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 83-158). Buenos Aires: Las Cuarenta.

García García, L. I. (2010). Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2, pp. 158-185.

Hansen, M. B. (2004). Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October*, 109, pp. 3-45. <https://doi.org/10.1162/0162287041886511>

Rosen, M. (2004). Benjamin, Adorno, and the decline of the aura. A F. Rush (Ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory* (pp. 40-56). Cambridge: Cambridge University Press.

Sarasola, B. (2019). La reproductibilidad técnica y el *kitsch*: ecos de dos debates estéticos. *Revista de filosofía*, 76, pp. 167-184.

Zimmer, J. (2019). La obra y sus efectos. El concepto de obra de arte de Benjamin y su significado para una estética de la recepción postclásica. A J. Zimmer (Ed.), *Sobria luz. Walter Benjamin y la época romántica* (pp. 11-32). Girona: Documenta Universitaria.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Benjamin, W. (2007). Hacia la crítica de la violencia. A R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser (Ed.), *Obras. Libro II/Vol. 1* (pp. 183-206). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2018). Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos. A J. Ibáñez Fanés (Ed.), *Iluminaciones* (pp. 23-40). Barcelona: Taurus.

Benjamin, W. (2018). Conversaciones con Brecht. A J. Ibáñez Fanés (Ed.), *Iluminaciones* (pp. 119-136). Barcelona: Taurus.

Benjamin, W. (2018). ¿Qué es el teatro épico?. A J. Ibáñez Fanés (Ed.), *Iluminaciones* (pp. 137-146). Barcelona: Taurus.

Benjamin, W. (2018). El narrador. Consideracions sobre la obra de Nikolái Léskov. A J. Ibáñez Fanés (Ed.), *Iluminaciones* (pp. 225-252). Barcelona: Taurus.

Horkheimer, M. i Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.

Santana, S. (2007). Walter Benjamin y Karl Kraus en la época de la reproducción técnica del texto escrito. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 4, pp. 80-98.

Voigts, M. (2014). Cita. A M. Opitz i E. Wizisla (Ed.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 159-196). Buenos Aires: Las Cuarenta.