

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE EDUCACIÓN**

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

SIN INSTRUCCIONES DE USO: ¿REDUCCIÓN O FORMALIZACIÓN POR EL ARTE?

RAÚL DAVID PÉREZ GARCÍA

TESIS DE MAESTRÍA

DIRECTORES

GUILLERMO BUSTAMANTE ZAMUDIO

GERMAN CARVAJAL AHUMADA

2017

Dedicatoria


Especialmente dedicado a mi familia quienes hicieron las veces de facilitadores para que yo continuara con mis estudios.

Además está dedicado a todos aquellos que en su relación aportaron con sus contradicciones y debates.

Agradecimientos

Gracias a la Universidad Pedagógica Nacional, por el apoyo que durante el pregrado y el posgrado me brindó, hoy es menester decir que sin la universidad no sería la persona que me he convertido.

Igualmente los agradecimientos son para los Maestros, que en la maestría abrieron posibilidades de comprensión. Especialmente a Guillermo Bustamante Zamudio, Carlos Jilmar Díaz, Claudia Ximena Herrera, Aliex Trujillo y German Carvajal.


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Sin instrucciones de uso: ¿reducción o formalización por el arte?
Autor(es)	Pérez García, Raúl David.
Director	Bustamante Zamudio, Guillermo; Carvajal Ahumada, German
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 72 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	TEORÍA DEL ARTE; CONCEPTO DE AURA; RECEPCIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA OBRA DE ARTE.

2. Descripción
<p>Tesis de grado de maestría de investigación que pretende formular la relación de la producción de la obra de arte con su recepción social. Indaga sobre el concepto formulado por Walter Benjamin de Aura, para poder realizar una inferencia de lo que es dicho concepto como límite entre la producción y la recepción. Profundiza en la comprensión de la teoría romántica del conocimiento del arte estudiada por Walter Benjamin. Se presenta en jugo la discusión y abstracción de elementos que conformarían una estructura por la elaboración de obras de arte y la cristalización de conceptos que permitirían comprender el complejo del arte constituido por producción, recepción y límite entre ambas manera de proceder.</p>

3. Fuentes
<p>BENJAMIN, W. 1972. Nichts gegen die »illustrierte«, 1925. En, Gesammelte Schriften: Band IV. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.</p> <p>_____. 1985. Protokolle zu Drogenversuchen V: Haschisch Anfang März 1930, 1927-1934. En, Gesammelte Schriften: Band VI. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.</p> <p>_____. 1989. Gides Berufung, 1929. En, Gesammelte Schriften: Band VII. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.</p> <p>_____. 2003. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext], 1936. Traducción: Andrés E. Weikert. México DF: Ed. Itaca.</p> <p>_____. 2006. El concepto de crítica de arte en el romanticismo temprano alemán, 1919; Las afinidades electivas de Goethe, 1922. En, Obras: Libro I Vol. 1. Madrid: Abada editores.</p> <p>_____. 2007. El idiota de Dostoievski, 1917; Pequeña historia de la fotografía, 1931; Experiencia Y Pobreza, 1933. En, Obras: Libro II Vol. 1. Madrid: Abada editores.</p> <p>_____. 2008. Charles Baudelaire. Un lirico en la época del alto capitalismo, 1937-1939. En, Obras: Libro I Vol. 2. Madrid: Abada editores.</p> <p>_____. 2013 y 2015. La obra de los pasajes, 1927-1940. En, Obras: Libro V Vol. 1-2. Madrid: Abada editores.</p>

4. Contenidos
<p>Se compone de tres partes a manera de ensayo. Cada una de las partes comprende un asunto precisado sobre el complejo del arte. la parte I, es tomada de la teoría romántica del arte, junto con alusiones de la teoría del arte de Goethe, que aludió Walter Benjamin, para poder organizar la manera de la producción</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

de la obra. En el apartado II, se profundiza en otros textos del autor que están desarrollando el asunto de la crítica sobre una obra, de la cual se pueden comprender elementos que están cerca de la recepción social de la obra como variadas formas de interpretación y acceso a los elementos de la obra. Por último, en III, se hace una revisión del concepto de Aura para poder comprender y aclarar los elementos que permite para una definición y relación con el complejo del arte. Además se precisan los efectos de dicho concepto para el tratamiento de la recepción social y la producción, acentuando la inferencia de comparación por los indicios estudiados del concepto para remitirse a las posibilidades de explicitación del concepto en el arte y en otra actividad humana.

5. Metodología

La metodología es estrictamente exégesis de textos, la hermenéutica de los mismos y reducción de los conceptos para una formulación de la teoría del arte, como complejo.

6. Conclusiones

La indagación que se presentará es bastante riesgosa, aún más, cuando lo que se pretende es un ejercicio por comprender como la recepción esta mediada por asuntos que atraviesan varios contenidos posibles en la obra de arte y otra actividad humana cercana al arte que por los conceptos enfrentados para acercarse a la obra —estos son Aura y Uso—, pareciese que tienen relación, aunque es advertido, que este es un ejercicio aun con necesidad de diferenciación. Y si bien es posible pensar el asunto, corresponde al contraste por la comprensión de la teoría del arte que se encuentra como externa.

Elaborado por:	Pérez García, Raúl David.
Revisado por:	Bustamante Zamudio, Guillermo; Carvajal Ahumada, German

Fecha de elaboración del Resumen:	05	03	2018
--	----	----	------

Tabla de contenido

Introducción	5
I.....	9
II.....	30
III.....	50
Coda	69
Bibliografía.....	72

Lista de tablas

Tabla 1. Inferencia del aura en el prototipo y la recepción.	58
Tabla 2. Posibles diferencias en la recepción del prototipo.	62
Tabla 3. Propiedades de resultados de la producción del arte y la reproductibilidad.	67

Lista de figuras

Figura 1. Esquema de inferencia de relación aura-uso.....	66
Figura 2. Esquema de relaciones del análisis para la formalización por el proceso del arte.....	71

Introducción

El estudio sobre Walter Benjamin que se desarrolla tiene relación por lo trabajado sobre el arte. La pretensión que a continuación se encamina no es una reseña sobre los trabajos y escritos elaborados por el berlinés, sino, la intelección y abstracción de elementos propuestos para avanzar en la comprensión del arte como practica humana hacia una posible formulación teórica. Existe solo un objetivo para este documento: encontrar y construir herramientas para pensar de una manera precisa la actividad humana del Arte.

Éste trabajo se ocupará de un asunto: la posibilidad de organización de la estructura, con la que es posible la elaboración de obras de arte como condición de la producción. Se pretende dar cuenta, por medio de la abstracción y la conjetura de ciertos pasajes de la Obra de Walter Benjamin, algunos elementos con los cuales es posible comprender un adentro y un afuera del arte, con su respectiva frontera. Adentro y afuera corresponden seguidamente a las condiciones para la elaboración de enunciados que se relacionan socialmente, aunque su fundamento sea distante.

La frontera que se analizará y podrá ser comprendida está en el concepto de aura. El adentro y el afuera es la condición de la producción y la recepción seguidamente. Por medio de los trabajos adelantados desde 1919 hasta 1940 de Walter Benjamin, se tomarán los componentes de cada uno de estos lugares del posicionamiento para el posible análisis. Lo interno y lo externo, sólo son posibles de ser diferenciados en la condición de comprender el límite conceptual del aura para una distinción del arte. Adentro y afuera no existe en la teoría de Benjamin, no existe teoría por la Obra de arte en Benjamin, pero gracias a sus desarrollos conceptuales y tratamiento teórico de cada uno de sus textos, es posible inteligir los momentos y componentes que tendían los

momentos por los que atraviesa la obra de arte, denominada luego prototipo por ser inferior a un arquetipo.

Por tanto, el recorrido que se pretende, es una comprensión de las elaboraciones conceptuales que han propiciado la formulación de los componentes existentes en dicha estructura. Llamar estructura es considerar los posibles pasos existentes para la elaboración de una obra en busca de comprender que es lo que se plasma materialmente por una condición del pensamiento, la técnica y los manuales de la teoría interna del arte. El arte no proviene del arte, por ello la comprensión del concepto de forma y contenido en la producción, son indispensables para la teoría y así mismo para su diferenciación en la producción. La forma será discriminada para comprender de donde proviene así como el contenido como concepto. En cuanto al autor y su ejercicio indivisible, se plantea una profundidad de elementos en relación sobre su capacidad para producir y además lo que resulta de una recepción que se enfoca en el carácter existencial del autor, dejando subordinada la obra producida por este.

Una cadena de relaciones que determina la producción, efectos y elaboraciones del efecto sobre lo que se considera el resultado o la producción de la estructura del arte, es lo que después de haber recorrido cierta condición del conocimiento se presentará como inferencia. Además, de los intereses prácticos que la recepción tiene de dicho resultado, se revisará el concepto de aura como una posibilidad de amplitud teórica, para diferenciar las unidades que hacen posible su formulación y efectos. Aura como concepto límite entre los momentos permitirá afianzar y enriquecer el momento de la recepción para su entendimiento.

SIN INSTRUCCIONES DE USO: ¿REDUCCIÓN O FORMALIZACIÓN POR EL ARTE?

En realidad, la naturaleza de los hechos que estudiamos nos incita a distinguir, dentro de ellos, entre lo que corresponde a la estructura y lo que pertenece al acontecimiento.

Claude Lévi-Strauss.

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.*

Jorge Luis Borges.

I

Al revisar el interrogante, ¿Qué es el arte?, surge la posibilidad de encontrar postulados que señalen criterios, sin acoger la tentativa de proclamar “un método” o “una totalidad verídica”, pero si verificable, que transiten a distinguir el interrogante. La primera característica, llega desde la lectura sobre los trabajos concernientes a los fragmentos estéticos y trabajos relacionados con el arte de Walter Benjamin. Indica que el asunto por lo que podrá ser comprensible una elaboración, para la comprensión de la actividad del arte es por la obra de arte. Puede responderse al interrogante como resultado de un trabajo que desarrolle una enunciación desde un terrero que pretenda entender, dar explicación y a la vez profundidad de la terminología, que se hace concepto objetivo y no desde otro con una inmediata suposición.

Detrás de la característica lo que se complejiza al paso del tiempo es la presunción por la explicación de la obra de arte, que es resultado del arte. De tal característica es posible hacer la consideración de dividir por unos momentos de análisis lo que sucede con el arte, antes de poder llegar a explicar cualquier obra. Frente a unas condiciones sobre la notoriedad del arte como actividad humana, los momentos serían: primero, la manera de producción y segundo la

recepción social. Cada uno de estos momentos hace diferencia, lo cual es referencia a un ahorro por abigarrar de manera supersticiosa el arte. No es un análisis hacia el arte y aún menos una investigación interna en el arte.

Los momentos de análisis sugieren por ahora una distinción de cada momento y es necesario indagar por las operaciones en dichas distinciones, si llegasen a contenerse. Y aunque no existan pruebas, a la altura de este trabajo que se inicia, por tanto no hay conclusión sobre dichos momentos. Parece plausible que dentro del arte existe algo disponible para un intento de explicitación. Se podría desear comprender la práctica humana del autor con la observación de su resultado, uno universal y sin comparación alguna. Por encima de otras condiciones que no se relacionan con la obra. La condición de ésta elaboración atrae al pensamiento para que se entregue a una manera ordenada de operar o propia de un orden, y será la entrega libre como si se tratase de un juego que no puede culminar, para comprender las operaciones y conceptos que se encierran en cada momento propuesto.

Al considerar responder, ¿Qué es el arte?, el material pertinente no podría ser vasto e inmanejable, sino el que ejerce lo que es representativo de la actividad humana. Sin embargo, para poder avanzar en una comprensión mayor, el interrogante debe ser apoyado por otro ¿Cuáles son las operaciones de la práctica humana que produce el denominado arte, y como saber que ese resultado de dicha práctica humana lo es?

Entender la obra de arte es estudiarla en sí misma, en todos sus aspectos y no sólo en las versiones de la reproductibilidad. Empero, aunque éste asunto a comprender se relaciona con la obra de arte, no es en su unicidad o singularidad que se remitirá ésta elaboración. Lo que se tratará de anclar es un análisis por la obra de arte en general. La consideración por la obra de arte

en general, es buscar para tener acceso a lo que se hace inaccesible por lo singular, sin tener las herramientas para capturar las condiciones cabales de la obra de arte. Éste es un análisis de lo infinito. La potencialidad de un empuje por el saber, es decir, un criterio sobre la obra de arte para un conocimiento del arte, es el modo en que se expresará ésta elaboración por la obra de arte como partida.

Hay que mencionar, que el arte existe porque los hombres de diversas maneras han manipulado un material que se ha hecho universal, que ha perdurado en el tiempo a pesar de sus rasgos de época. No es momento de una referencia a lo plástico, sino, en la concreción de la práctica del arte. Pueden existir diversas y disparidades teorías sobre el arte, pero es por el estudio en cierta profundidad sobre Walter Benjamin, que se presentará la diferenciación del arte por los momentos antes propuestos.

En un aspecto primario la consideración de ésta elaboración internamente, será un resultado pertinente por avanzar en el interrogante planteado en el inicio. La selección del autor —Walter Benjamin— no contiene mayores índices o justificaciones, es indagar para conocer y conocer para exponerse, para encontrar tal vez algunos indicios de los momentos y así llegar a comprender una respuesta al interrogante.

Podría ser que la fragmentación del trabajo de Walter Benjamin no de un indicio de organización, pero es con ella que se encuentra la posibilidad de este trabajo para comenzar. Y teniendo como apoyo y medio de la construcción filosófica de Walter Benjamin, se lograrían cuestiones en exposición hacia lo que es posible distinguir por la obra de arte, como el objeto por el cual se trabajará. Dicho así, cada uno de los fragmentos de Walter Benjamin serán tomados, para poderlos ordenar de alguna manera que permitan una comprensión por su teoría y una posible

construcción de explicación para el arte, por la obra de arte. El estudio será un resultado que podrá llegar a cierta unidad por lo fragmentario, por extraño que parezca.

Para poder continuar racionalmente, la elaboración sobre el arte tendrá que mostrar la existencia de una separación clara y precisa del arte por su resultado que es la obra de arte. Así, se llega a posicionar como referente un conjunto de acciones en el que confluyen condiciones sociales, la maquinaria y la contemplación por la obra de arte. Se podría decir, que existen fronteras que dividen a la obra de arte, pero no por la obra de arte, sino por lo que se hace por y con ella como presupuesto.

La explicitación ha de configurarse como una exclusión, que proviene de la teoría del arte por contener premisas de la teoría del conocimiento. La exclusión es por referencia una diferencia del arte con la teoría del arte, de acuerdo a que la teoría se precisa por un carácter cognitivo, en este caso sobre el arte; mientras que el arte es una actividad de carácter de representación. Por tanto, lo pertinente de la exclusión es por los componentes objetivos del resultado, es decir, la obra para ser objeto de la teoría del arte, y una vez aislado transformarse en carácter cognitivo.

Para el proceso que se avecina se considerará en primer lugar el trabajo, —*Der Begriff Der Kunstkritik In Der Deutschen Romantik, Einleitung 1.919* — El Concepto De Crítica De Arte En El Romanticismo Temprano Alemán, donde Walter Benjamin desarrolló, un análisis de como los románticos tempranos, refiriéndose a los hermanos Schlegel y Novalis, realizaron su teoría del conocimiento del arte. La organización que se iniciará de posibles componentes que expliciten el Arte, como base, si bien parte de dicho trabajo es porque en el mismo se encuentra la diferencia de ambos momentos que se irán desprendiendo. Además, con la producción intelectual de Walter

Benjamin, se irá construyendo una configuración posible para distinguir lo propio de la producción y lo propio de la recepción, en ésta elaboración.

De acuerdo a los componentes que se expondrán y por la organización que posibilite la comprensión, es menester indicar que no son para retomar la teoría trabajada —romántica del arte— en este apartado y tampoco para tomar las relaciones y alusiones de Walter Benjamin como doctrina; mejor para apoyar y así juntar en una unidad —sistemática en lo posible— desde lo concreto como proceso de donde lo individual depende pero no es abstraído de lo individual a su formulación. Es un riesgo necesario si se quiere al menos descender hacia la especificidad, que permite la organización de los componentes que logran una abstracción peculiar sobre la manera de proceder con la obra de arte, para ésta elaboración con un carácter cognitivo del arte.

Ahora bien, con esto no se pretende obviar teorías ya elaboradas. Pero como ejercicio de comprensión, se trata de ir posicionándose en un terreno que comprenda antes que transforme para enseñar. La manera de considerar la teoría del arte se encuentra en la posibilidad de comprensión de El arte por su resultado que será la obra de arte, como se mencionó anteriormente. Gracias a Walter Benjamin (1.919-1.940) a condición de un ordenamiento para la concreción y funcionamiento del arte, es posible entender parámetros para abstraer los componentes de la teoría que explicita dicho funcionamiento. Así, teorías que se contienen en el interior del arte serán distintas a la teoría que se postula como externa al arte. Aunque, la teoría pueda estar en el interior del arte no significa, que sea parte del arte para su funcionamiento, podría el arte seguir sus operaciones o procesos sin dicha teoría.

Con dicha formulación, teorías encontradas en el interior se diferencian de la teoría del arte y podrían ser teorías sobre técnicas, procedimientos y posibilidades temáticas con la realización

artística, distinguiéndolas como teorías en arte. Por otro lado, hay teorías que no captan una distinción del conocimiento sobre el arte y se diferencian igualmente de la teoría del arte, como “teoría de la conciencia artística, de la creación artística y la psicología del arte por ejemplo” (Walter Benjamin, 2006, p. 15), porque su objeto no es el resultado del arte, sino elementos tematizados con relación al arte, las cuales son teorías segmentadas sobre el arte. Si es así, se podría ejercer una concepción para entender la consideración en un externo y un interno. Por tanto, si se hablará de la ciencia como sistema general del conocimiento sobre un algo, en cuanto al arte no es por el arte sino por el resultado producido, para llegar a una posible idea del arte que se ha producido (Walter Benjamin, 2006, p. 16). Una construcción de lo que es el arte como actividad humana y no como se manifiesta o presenta por materializarse, será el objeto que se establece y reconozca por la posibilidad de comprender la idea del arte como lo que contiene posiblemente una estructura objetiva discriminada y distinguida por el interno

Lo que permitiría comprensión de la estructura objetiva, serán los procesos o procedimientos para elaborar obras y explicar el resultado del arte: la obra de arte (Walter Benjamin, 2006, p. 16). Si se comprende bien, Walter Benjamin (2006) conformó una posibilidad para comprender que la teoría del arte tiene como objetivo llegar a la idea del arte, en los románticos. Al entender una estructura objetiva del arte por medio de la obra de arte será preciso indagar por la idea del arte y comprender a que se remite dicha estructura. Saberlo es comprender sobre la referencia también de la estructura objetiva puede involucrar aspectos de orden diferenciador y que posibilitan afirmar un núcleo de operaciones en la producción del arte, así como en la recepción.

Hay que aclarar, que la estructura objetiva que puede estar posibilitándose para ésta elaboración se podría ir modificando en relación a una comprensión de los indicios que provienen de Walter Benjamin (1.919-1.940) y el trabajo de relación y abstracción.

En primer lugar, los románticos. Para los románticos, la forma es fundamento de su teoría, haciendo así que todo sea forma, y el arte sea como idea misma por la forma (Walter Benjamin 2006). Es efecto de la organización de la posible estructura objetiva, conducir el tratamiento, a una revisión por lo que consiste en la continuación de los postulados de Goethe por el trabajo antes citado sobre el romanticismo. Si bien, Goethe parece no coincidir con los románticos, es instructivo para la comprensión de ésta elaboración y la distinción de estos posibles componentes que explicitan, aquello que podría funcionar en el arte. Y se retoma por ésta elaboración, en cuanto a forma y contenido, como posibilidad de distinguir y considerar la validación para poder confrontar el avance a un estado que se transforme en adelantada, por un trabajo de elaboración para la objetividad.

Con todo, el contraste de la teoría de Goethe con respecto a los románticos permitirá aclarar componentes que se presentarán. Porque, cada uno de los apartados de las obras son un material enriquecedor para profundizar y especializar cada componente que se tratará. Por lo estudiado de Walter Benjamin existe la posibilidad de entender, de incluir nuevos y dado el caso exclusión de algunos o todos, se considera respecto a la estructura en su revisión. Pero bajo la finura de estos postulados traídos por Walter Benjamin (1.919-1.940) sobre Goethe, los románticos y entre otros; y sus propias elaboraciones, lo que se logrará es un aumento en la comprensión de los componentes que eventualmente se volcarán a compuestos que son la determinación delimitada frente a otros.

En el trabajo de 1.919, como él —Walter Benjamin— advirtió hay comprensión sobre el concepto de crítica de arte por premisas epistemológicas, referenciando que la teoría de los Schlegel y Novalis tienen relación con la consideración de la teoría de Fichte. Pero a su vez, el manejo del concepto no es por el desarrollo epistemológico en la práctica del concepto.

Diferenciando la práctica del concepto y el concepto teóricamente construido. La crítica de arte es en la recepción de la obra, donde se apreciaría el análisis para comprender el complejo del arte con su estructura objetiva. La recepción social, busca contenidos internos en la obra, pero no en cuanto las operaciones para la producción de la obra y aún menos sobre la propia recepción.

Las instancias de la estructura objetiva que se pretenden distinguir y tratar de destacar, han de precisar sobre su posible formalismo y postulación. No es asunto de la elaboración que se avecina, decir que la estructura objetiva del arte, esta distinguida por Walter Benjamin (1.919-1.940), sino por ésta abstracción, poder escalar lo que se considerará estructura objetiva y destacar lo específico desde un afuera. Con el objetivo de articular la riqueza intelectual, Walter Benjamin (2006), hizo un análisis conceptual desde la filosofía, por cada concepto que se encuentra en la teoría de los románticos, para llegar al alcance de la crítica de arte. En vez de existir simplemente para la teoría, la crítica de arte, se reúne como indicio de comprensión y se tomará como parte de la estructura que se considera existente y se encuentra en relación por la idea del arte.

Si la estructura del arte es solamente por la idea, significa que dentro de la idea existen condiciones que logran la estructura. En este sentido, cada condición será distinguida como el componente que es constitutivo de la estructura. Entre los varios componentes para caracterizar la posible estructura, en el complejo del Arte, uno es la concepción del arte, en el cual Walter Benjamin (2006), explicitó como un medio de la reflexión o del pensamiento que determina el arte, por el conocimiento del resultado del arte, en el romanticismo alemán. La concepción del arte tiene un papel sobre la idea, el resultado y a su vez sobre la teoría (Walter Benjamin, 2006, p.63). Con respecto, a la obra y la idea será por procesos y a la teoría por indagación. La

concepción del arte podría ser idea de la idea del arte, porque la concepción permite una manera de la idea que se concibe por el acto de comprender que se transformará en obra de arte. La concepción del arte no es condición de la teoría sino de la estructura objetiva que podría teorizarse y es individual. Una posible conformación de la concepción del arte tendría dos componentes que permiten su ejecución, que a propósito de la comprensión distinguiremos. El primero, es el proceso como lo veían los románticos, llevar la idea a la obra. El segundo, hace referencia a un conocimiento que se impone en la obra por saber hacer obras.

Con lo anterior, hay consideraciones que hay que ir analizando. La concepción, es un proceso que se encuentra en la producción, que confiere un saber y a la vez la posibilidad, que al crearse la obra se le integre la idea la cual se refiere a la idea del arte. Ésta no diferenciación entre idea del arte e idea de arte se resolverá más adelante. Continuando con la concepción, se materializará la idea del arte en la obra, por decirlo de alguna manera. La obra será por un saber hacer obras y está concepción es por un sujeto del arte, designado autor. Los postulados de los románticos llegan de la filosofía de Fichte en relación a la reflexión, al pensamiento, por ello no se referencia un sujeto (Walter Benjamin. 2006). Podría entenderse separadamente la concepción por los rasgos que la caracterizan, en tanto la estructura, el saber hacer y la idea del arte, llevada a la obra. La idea se trabaja y es manipulada por la concepción y conduce a la elaboración de una adecuación de la idea del arte que se llamará idea de arte.

Cabría esperar la existencia de la idea del arte en la obra, pero esta corresponde a un Absoluto del arte. Puede ser comprensible, que la teoría sobre la obra de arte demuestre la existencia del absoluto. Jerárquicamente, el absoluto del arte es la obra de las obras que podría responder a la idea absoluta del arte (Walter Benjamin, 2006). De manera que el despliegue de la obra hacia el

absoluto del arte no es posible de alcanzarse, “porque toda obra es por necesidad incompleta respecto al absoluto del arte, o —lo que significa lo mismo— es incompleta respecto a su propia idea absoluta” (Walter Benjamin, 2006, p.71). Pero es necesario precisar: la obra siempre es incompleta, que se completa, en busca del absoluto del arte y al realizarse como completa será incompleta sin importar su desarrollo, de modo que siempre existirá por alcanzar una obra cercana al absoluto.

Se podría precisar que lo incompleto es un efecto que siempre buscará completarse y se verá en la obra. En la concepción del arte por más que se nomine la obra como terminada aparecerá incompleta. En cuanto a la recepción no es posible de ser considerada incompleta la obra, anhelo de perfección.

La obra siempre será inferior a la idea por alcanzar. La obra de arte singular se considerará como unidad relativa determinada por condiciones e indeterminada de acuerdo al absoluto del arte. En la obra singular confluye el todo y la unicidad, lo denominado Naturaleza de la obra (Walter Benjamin, 2006), es así como la obra es la síntesis de ciertas condiciones y operaciones. Es probable que lo que se hace límite para que la obra sea objeto de trabajo, es la forma, según los románticos, porque en la forma de la obra se encuentra la posibilidad de su crítica y a su vez condición de la determinación. Entiéndase por la función de la forma un aspecto contingente por ser parte del proceso de pensamiento que determina la obra (Walter Benjamin, 2006, p. 73). Empero, la forma no sólo responde a una condición de configuración.

Con lo antes mencionado, la forma en el romanticismo es considerada un entramado que hay que especificar para comprender, como el resultado del arte toma estructura y se puede explorar. Con

lo cual, la forma no sólo es determinada, sino que se realizan operaciones con ella. Además, la forma permite que se realice la crítica de arte por sostenerla como se mencionó. Al determinar la obra, la forma por ser determinada es fundamento a priori y es constituyente de la esencia de la obra pero no determinante, la determinante es la idea del arte, que ha sido adecuada (Walter Benjamin. 2006).

Ciertamente, la forma es por el ejercicio práctico para ser la condición necesaria y efecto que constituirá la obra, la expresión objetual del pensamiento. Al ser expresión del pensamiento, la forma empírica por ser forma en los románticos, hace preguntarse por su diferencia. La forma que busca coincidir con la forma absoluta que es la idea de las formas es la forma empírica (Walter Benjamin. 2006,). Lograr una concordancia entre la forma empírica y la forma absoluta es menester de un ejercicio práctico.

La comprensión de la idea del arte será la clausura en la unidad relativa —la obra de arte singular— (Walter Benjamin, 2006, p. 73) y se distinguirá como la forma de exposición. Esta forma, reside como conclusión de lo relativo desde el absoluto del arte con la idea de arte que se llevó a la obra singular, además de abarcar un contexto en mayor o menor medida. La forma de exposición es una unidad determinada por la forma empírica. Pareciese que la forma de exposición de la obra es para la recepción, pero es conciliación que no se relaciona con la recepción. Con lo cual, no se ofrece a la recepción como se mencionó, porque pretende un despliegue hacia el absoluto y no hacia lo simbólico.

Pero ¿qué es lo simbólico de la obra, acaso es un asunto de conferirle una condición más a la producción? Conferir una condición de dicha manera no está en el lado de la producción.

Entonces, Walter Benjamin (2006), explicitó una forma más, la forma simbólica. En este apartado precisó el berlinés, que no es un asunto de claridad precisamente, pues la forma simbólica tiende a ser incluida en el absoluto del arte; aunque por los pasajes que utilizó para poder precisar aspectos que contribuyen a una aproximación a dicha forma, tiene relación con la crítica de arte. Por la teoría de los románticos consideró dos direcciones de la forma simbólica (Walter Benjamin, 2006), ambos como referencia: primero, referencia hacia los posibles rasgos determinantes del absoluto y a la mitología; segundo, a la idea del arte. Las dos direcciones como denominó Benjamin, caen en una propiedad fundamental de la forma simbólica, la cual contiene a la forma de exposición que más ha sido elevada hacia el absoluto del arte, en la forma por medio de la idea de arte, es decir, se eleva hacia el absoluto de su idea.

La forma simbólica es la forma de exposición, con la cual, se puede encontrar la relación que pretende la crítica sobre la forma para llegar a la idea del arte para los románticos. De esta condición, la recepción distinguirá una forma simbólica porque contiene a la forma de exposición. De manera que la forma simbólica es la referencia que se confiere por la idea del arte y su representación es la crítica de arte (Walter Benjamin, 2006). La forma, por tanto, actúa como una dialéctica que se expresa en unidad (Walter Benjamin, 2006, p.110). Efectivamente, la forma es un a priori de la obra, pero la idea será a priori de la forma. Pero entonces la forma simbólica existe es en la recepción más exactamente de la crítica. Es necesario recordar que la crítica que pretendían los románticos aún no se ha explicitado, por tanto ésta forma simbólica es un proceso que inicia en el momento de la recepción del arte para la crítica.

La orientación de la organización de la forma es disposición que no tiene relación con la belleza (Walter Benjamin, 2006, p.77), sino con la idea del arte, para los románticos tempranos, como

informó el berlinés. La consideración de la belleza es en esta teoría comentada por Walter Benjamin, un aspecto que va hacia un juicio subjetivo contraponiéndose a las condiciones de la razón, que pretende la exclusión de las reglas para una confrontación por la crítica. Por otro lado, la idea del arte está unida a la forma absoluta por la conexión de formas de exposición provisionándola como idéntica. La cualidad que hace unidad a la idea del arte como arte, para ser fundamento de las obras empíricas, es la continuidad de las formas, en el caso del romanticismo es lo poético.

En efecto, la condición de la Obra ha de postular una cuestión ¿Qué es la obra para poder ser el objeto de análisis para una comprensión del Arte? Dispóngase de la siguiente definición para avanzar: la obra de Arte “es un misterio del orden, revelación de su absoluta dependencia respecto de la idea de arte, con respecto a los límites de la obra visible” (Walter Benjamin, 2006 p. 86). El orden es la posibilidad de la existencia, con lo cual la estructura objetiva tendrá un resultado contingente, dado que aún no se encuentran los componentes suficientes para superar la contingencia. Esto no significa que se sugiera un estado inconcluso o condición aun desprendida de la teoría.

El componente a caracterizar ahora, es la idea de arte. De hecho, la idea de arte es la individualidad, de la esencia de la Obra singular. Por considerar que “la idea es obra, y también la obra es idea, si supera la limitación de su forma de exposición” (Walter Benjamin, 2006, p. 90). Se trata de una obra invisible que se origina, por la forma estética, que es determinación de la concepción del arte por el acto de pensar que los románticos llaman la célula originaria de la idea de arte (Walter Benjamin, 2006, p.41). La idea de arte se encuentra en la forma de exposición, por el sentido expuesto por los románticos, y es resuelta como forma que coincide con respecto a

la obra general siendo fundamento de la obra singular. La concepción del arte en la forma es un a priori, para la idea de arte en la obra singular con respecto a la obra general.

De cierta manera, al comprender el resultado del arte podría hallarse la concepción que le dio posibilidad de existencia a la obra. Con el hallazgo se tomaría a la concepción del arte como medio para llegar a la idea del arte. La obra de arte, al ser el objeto por el cual se podrá llegar a una comprensión tendrá una premisa de posibilidad, la crítica de arte (Walter Benjamin, 2006). La comprensión de la obra de arte y la crítica de arte como componentes dependerán de las premisas de la teoría del conocimiento y estarán contenidas en la teoría del arte, afirmó Walter Benjamin (2006). Considérese que al encontrarse la concepción del arte y las posibilidades que ofrece la crítica, podrían emerger componentes que cristalicen la idea del arte.

En el apartado sobre la comparación de la teoría romántica y la de Goethe, Walter Benjamin (2006) resaltó oposiciones pertinentes para esta elaboración que no fueron concluidas y aspectos que sugieren interrogantes. La crítica de arte, referenció el berlinés, depende de que los postulados de la estructura lo permitan en la obra, es decir, la referencia de la criticabilidad de la obra no depende de una condición de la filosofía del arte o de las teorías del arte. El principio de Goethe alude a la no criticabilidad en la obra mientras para los románticos sí. La aclaración a la incriticabilidad por Goethe se encuentra en que, la crítica de arte no es necesaria y mucho menos un método por el que se pueda considerar como momento esencial de la obra (Walter Benjamin, 2006). La dicotomía, resulta en decidir si la crítica de arte es necesaria o no. Pero las dos referencias aclaran a la vez, la contraposición si se quiere, que la crítica no es un aspecto del primer momento del arte. Mejor, servirá como medio de comprensión por la obra y no por teorías del arte que nieguen la crítica o la afirmen.

Nótese que ésta manera de concebir la crítica es por el momento de la recepción, aunque en la teorización para mostrar dicho procedimiento pueden hallarse componentes que estén más cercanos a la producción que a la recepción. Como también ha sucedido en la formulación de la forma, demostrando en ésta base que hay componentes en la obra que se logran por la recepción y no para la producción.

Podría empezarse a considerar que no parece que la crítica influencia la teoría del arte, en el caso de saber qué es eso del arte. Se podrá comprender por la teoría del arte el concepto de crítica y su funcionamiento, dado que la teoría no ha de juzgar un asunto sino entenderlo. Demostrarlo está dado a cómo se conciba el componente, porque la referencia que llegó es que dicha incriticabilidad Goethiana no se desarrolló conceptualmente. En cierto sentido, lo que se remite es a un aspecto de tipo pedagógico y exotérico (Walter Benjamin, 2006, pp. 109,110). Por condición remite a una exegesis en las críticas que elaboró en su tiempo Goethe. Así mismo, lograr el objetivo de la teoría del arte tiene como posibilidad la crítica de arte, entendiéndola de una manera que está más allá de un enjuiciamiento o valoración positiva o negativa, es decir, como posibilidad productiva para el conocimiento. La crítica implica el conocimiento de su objeto. La crítica de arte es el conocimiento de la obra de arte en el pensamiento y va más allá de la observación (Walter Benjamin, 2006, p.54). Por consiguiente, lo que se remite a la crítica de arte será necesario revisar lo que referenció Walter Benjamin y deducir el papel que ocupa la crítica de arte en una mayor distinción.

La crítica de arte como proceso del pensamiento en los románticos tempranos es el punto de partida para poder hacer distinción del concepto. Por ende, “la crítica de arte es una reflexión en el medio del arte” (Walter Benjamin, 2006, p.41), esta condición es el proceso del pensar sobre la obra de arte —general— para la sistematización y clasificación de géneros artísticos en un todo

del arte (Walter Benjamin, 2006, p. 69). La crítica de arte sobre la obra singular la disolverá en el medio del arte. Entonces, es necesario diferenciar por lo que el berlinés trabajó y como se disgregaría en ésta elaboración. El medio del arte será la obra de arte general (Walter Benjamin, 2006) como particularidad del resultado del arte; la obra de arte singular es el resultado de la singularidad y la unicidad de ella, no existen dos obras iguales del mismo autor; y la obra de arte en general serán todos los resultados del Arte. Por consiguiente, la crítica adquiere una característica de saber sobre los resultados del arte, los cuales tienen puntos centrales o universales. Los puntos universales se refieren a la posibilidad de la concordancia con la sistematicidad y ordenamiento (Walter Benjamin, 2006, p. 70) antes mencionado.

La crítica de arte como Walter Benjamin aclaró, sólo es posible para una comprensión del medio y no un enjuiciamiento, puesto que en este asunto explicó que los románticos pretendían hacer una obra de arte de la obra de arte al realizar una crítica (Walter Benjamin, 2006, p.52). Es posible que por esta característica de la elaboración de las críticas, la forma absoluta fuera representada como crítica, al tratar de realizar obras más grandes que las obras a manera de crítica. Entonces, la crítica de arte en los románticos es una experimentación con la obra de arte del cual resultará una recensión y exposición del experimento por filología —en el caso de la literatura— y trabajo artístico, por ser el arte el absoluto para la reflexión según los románticos tempranos (Walter Benjamin, 2006, pp. 66,67). Por tanto, la obra de arte sólo se puede enjuiciar a sí misma y la crítica por más elevada y cuya validez se exponga no será concluyente sobre la obra de arte, por el método de los románticos tempranos. Sin embargo, el método de los románticos, estriba en una condición objetiva que refuerza la búsqueda de la idea del arte, la cual es en la disolución de la obra singular que busca la relación con las demás obras. Lo concluyente se debe a una condición que explique la obra como obra de arte, por no contener escalas de valoración.

La forma simbólica será una precisión de la crítica de arte, es decir, dado que la crítica como se ha remitido, toma a la obra singular para fundirla, podrá comparar si la obra se ha elevado en relación a la idea del arte. Este conocimiento, daría en conciliar la forma simbólica como el símbolo que pertenece al absoluto.

Parece funcionar la crítica de arte de los románticos según Walter Benjamin (2006), porque no es un asunto subjetivo a como la concepción actual lo ve —1.919—, al ser resultado de no reconocer valoraciones subjetivas en la obra de arte singular con respecto a las valoraciones de un enjuiciamiento de gusto. Además, lo que se expresa en consideración de Walter Benjamin, es que el experimento no será sobre la obra realmente, sino un nuevo producto artístico que no altera a la obra de arte al ser llevada a la crítica, un despliegue del experimento. Con ello, en esta consideración para los románticos, la crítica no es un asunto metódico sino una determinación de contenido como consumación de la obra. Por consiguiente, una exposición de la forma de exposición en la obra de arte singular, es un proceso que ha sometido un material a un procedimiento de producción. De tal manera, lo que podría ser comprensible de ser tomado por ahora para avanzar sobre la crítica de arte, se remite a que es medio de análisis que podría captar elementos centrales o universales de la obra singular sobre la obra de arte general, que permite una idea del arte, pero no es concluyente sobre la idea.

La crítica disolverá la forma de la obra singular en la forma absoluta para saber si la obra es o no arte. El sometimiento de la crítica será por la forma de la obra. Al ser la crítica de arte no enjuiciadora por los románticos, se llega al centro de que sólo el Arte puede enjuiciar la Obra y no el crítico. Es mucho lo que queda por entender en lo que es el arte para poder tomar partido y no condicionar a los juicios subjetivos tal evaluación. El crítico ha de ser encarnado por una comunidad de artistas según el postulado de los románticos, pero podría el entendimiento y la

especialización con respecto a la teoría en arte, la que determina criterios sobre lo que producen los artistas para tal vez resolver el lugar de la crítica, sin la necesidad que el crítico sea un artista. Cualquier persona especializada en la teoría interna podría tomar el lugar de crítico, porque el crítico a diferencia del artista puede llegar a no hacer obra pero comprender un asunto de la forma, dado que la crítica es por la forma.

Para los románticos, el arte es el continuo de la forma, enunció Walter Benjamin (2006), o la unidad del arte. Podría comprenderse que la forma de exposición está relacionada con la unidad del arte para el continuo, que permite la familiaridad de la forma de exposición de la obra singular. Sin embargo, la crítica pertenece al momento de la recepción y no entorpece la acogida y comprensión social de la obra (Walter Benjamin, 2006, p.69), dado que la primera recepción es por un asunto sensible, diferente a la recepción de la obra para la crítica que busca comprensión por ser un saber sobre las obras.

Luego de la revisión sobre la teoría romántica del arte, Walter Benjamin hizo una comparación con respecto a la teoría del arte de Goethe, o a los escritos sobre el arte. El resultado de dicha comparación es un criterio opuesto, por la teoría de Goethe con los románticos y será por el contenido hacia la forma. Pero la forma es en sí un contenido por ser idea del arte. Para esta elaboración son esclarecedores ambos criterios y algo nuevo o profundo sobre este aspecto es poder caracterizar mejor la forma y el contenido. Un aspecto decisivo que no es opuesto a los románticos con respecto a Goethe, puede relacionarse es respecto a la obra singular, porque es relativa a un absoluto. El absoluto ha de conferirse como ideal del arte en Goethe y es igualmente inalcanzable. La referencia que se obtiene por Walter Benjamin (2006), sobre los Arquetipos puede ayudar a elaborar de mejor manera la obra de arte en su aspecto de incompleta.

Los arquetipos son la designación de Goethe, para los contenidos puros que provienen de la idea de las musas griegas y están antes de toda creación del arte, por tanto, el arte no los ha creado y son concluidos. Si es así, lo que se concreta es que contenidos puros son una idea inalcanzable y el contexto en mayor o menor medida abarcado, se podría designar en esta elaboración, como el tiempo de realidad de la producción.

Por el lado de la obra, se distinguirá como prototipo, dado que los arquetipos serán la referencia por la cual el arte tendrá como resultado la obra de arte singular. La idea de que pueda concebirse los arquetipos como el Ideal es referente a una consideración, la cual sustenta que la obra de arte será un prototipo en comparación con el arquetipo por ser inconclusa (Walter Benjamin, 2006). Tal cosa puede hacerse cuando se comprende que la oposición está en la estructura interna. Para Goethe, es una conexión por refracción lo que proviene del arquetipo (Walter Benjamin, 2006), mientras que para los románticos es por un medio que trata de llegar al absoluto, tratándose de una transición.

La obra de arte singular se asemeja al arquetipo, es posible de intuir en mayor o menor medida y no por imitación, según Walter Benjamin (2006) por Goethe. Por ende, la obra de arte copiará los arquetipos pero no la verdad de ellos. Con lo cual, se tendrá un nuevo componente, que se encontraría en la concepción del arte y será la intuición, que está relacionada a un desarrollo que anuncia lo sensible. Resulta apropiado para la intuición, como operación de captar para la copia de los arquetipos, considerar que la adecuación de la idea del arte estará en paralelo a la adecuación del contenido. En otras palabras, la forma estética es el medio en el cual la concepción hará la adecuación de la forma pura y el contenido puro será por la intuición. Al identificar de esta manera a la concepción, podría ser claro, que en ésta existe una unión

diferenciada pero no separada con la cual se expone la producción del arte, así, pasará de ser un componente de la producción a un rasgo más elevado como compuesto. En conjunto, la forma estética se dejará de lado y se tendrá como denominación que caracterice aún más la concepción del arte, a un componente que la acoja para diferenciar las formas de los románticos, a unas precisiones en ésta elaboración: la inteligencia; otro componente es la intuición, como la manera de captar para copiar el contenido puro.

Por otro lado, el ideal no se encontrará en la obra porque este es para la percepción por la recepción social, aunque la concepción del arte sea el intento por alcanzarlo en forma y contenido. Por tanto, lo representado se afirmaría con base a la fracción de la teoría de Goethe referenciada, (Walter Benjamin 2006), en que sólo puede ser visto en la obra y fuera de esta es solamente captado. Así, la forma de exposición pasaría a lo representado. Lo que es concluyente en la obra de arte singular, llamada prototipo en adelante, es la representación y no la expresión de los contenidos.

Los motivos no están claros, con respecto al contenido, de tal manera, si los arquetipos son un contenido puro, estos han de tener una forma sobre las obras empíricas como se mencionó anteriormente. Las obras empíricas son el resultado del trabajo que tendrá un contenido para la representación, cuyo correlato es representado. Solucionada la cuestión, forma y contenido son distinciones relativas a la obra empírica, como manipulación de su relación. Cabe añadir, que es preciso presentar la relación que se determina en forma y contenido por las contraposiciones del romanticismo y Goethe para ésta elaboración. Para el romanticismo, la idea del arte es la idea de su forma y para Goethe el ideal es el ideal del contenido, dado que Goethe concebía la forma como estilo (Walter Benjamin, 2006, p. 117). Parece que si se toma la palabra en alemán *gehalt*,

se encontrará que contenido es la forma interna. El arquetipo al ser asemejado por la obra, será prototipo y contendrá un contenido semejante, pero su forma esta aun inconclusa. La forma está en conexión con lo universalmente posible de confrontar con la condición sensible de lo representado. La forma, no corresponderá a un arquetipo. En los románticos, forma será contenido, en ésta elaboración no. La forma corresponderá a la norma por la cual se dispondrá el contenido. Así, los contenidos no son creados por el arte, pero al ser adecuados serán lo representado de los arquetipos. Y en todo caso, la forma es una preparación propia en el arte.

La elaboración, al abordar estas consideraciones referidas de Walter Benjamin, primero para comprender y segundo, ordenar y proponer de algún modo lo que refiere al interrogante, puede en brevedad sugerir: El arte está al servicio del ideal y la idea pero no por la verdad de los mismos. Llamar servicio a la posibilidad de la existencia del arte es considerar que el arte se alimenta del ideal y lo representará, es decir, lo asemejará; la idea la adecuará para buscar coincidencia. El ideal del arte contiene entonces el contenido puro y la idea del arte a la forma pura, en efectiva unión que se adecuará e intuirá por el trabajo de la concepción, como intuición e inteligencia en la forma estética y a la vez, como unión efectiva junto con el saber hacer propio. Referido así, el ejercicio práctico incluye en la forma y contenido representados al tiempo de realidad de la obra empírica, distinguiendo una clausura de lo representado gracias a un saber hacer en tanto la producción. Y en el momento de la recepción social existen dos niveles por ahora: en el primero, la obra empírica será para la recepción social un objeto de percepción sensible; para el segundo, el proceso de la crítica disolverá la obra empírica con criterios referenciales que le permitan llegar a una clasificación de la forma y el contenido para poder comprender, si es un prototipo como acción cognitiva bajo su propia forma simbólica.

II

Al afirmar la producción y la recepción de la obra, en el complejo del arte, los componentes presentes en ésta elaboración han buscado comprender y eliminar mezclas que de alguna manera al inicio se hallaban juntas. Sin embargo, no se puede afirmar una concreción sobre cada uno de los momentos por el complejo del arte en su entendimiento. No es posible desprender cada momento por separado, pero es por cada momento que se ira profundizando sobre el otro para ir organizando una serie de contrastes, que pueden resultar esclarecedores de cada uno. Es conveniente pasar a la profundidad sobre la recepción social, por medio de las alusiones que aparecen en, — *Goethes Wahlverwandschaften de 1.922* — Las Afinidades Electivas De Goethe, para diferenciar la crítica de arte, dada la alusión expuesta sobre esta.

La cuestión de referencia, con éste trabajo no será por una reseña que evidentemente relate el trabajo de Walter Benjamin (2006), sobre la novela de Johann Wolfgang von Goethe. Lo que se presentará con el ánimo de diferenciar, son los postulados teóricos alcanzados para el funcionamiento, sobre la recepción social y la probable formalización a la altura de ésta elaboración. Tratar de completar el funcionamiento de la recepción social con las consideraciones de Walter Benjamin (2006), introducirá la búsqueda por la comprensión en la profundidad del complejo del arte.

La crítica de arte como se mencionó con anterioridad buscaba llegar a la idea del arte. Con la modificación de la elaboración en su profundidad por la revisión, podría indicarse que ha de buscar el arquetipo y la idea como referencia, por la concepción del arte. Pero, tanto arquetipo como la idea son el complejo por el cual se desenvuelve el análisis de la crítica. Dicho así, el

análisis es la comprensión de la operación de la concepción para el encuentro al arreglo del que resultará la obra empírica, para ser semejante al arquetipo. La crítica de arte ocupa dos niveles por el anterior postulado. Primero, la sistematización y ordenamiento de los géneros artísticos en un todo del arte y correspondería a una acumulación histórica bajo ésta manera de crítica, que podría haber ido perfeccionando derivaciones de forma-contenido, para la creación del género artístico. Segundo, captar los elementos universales de la obra empírica sobre la obra general para consolidar la facultad del prototipo. Con suficiente claridad, la característica de la crítica es un saber sobre los prototipos a manera de comparación.

La recepción social es encuentro entre la obra y la percepción que ha juzgado e interpretado, en una consideración de si son o no son prototipos. Pero ¿cómo saber si una obra empírica está en el apelativo del prototipo? La comparación resuelve de cierta manera este interrogante, se trataría de una comprensión de la obra empírica con respecto a los prototipos conocidos o la teoría interna del arte. Habría que retomar la idea del arte, por la forma absoluta y el contenido puro para ubicar el punto de referencia. Nuevamente ¿de dónde vendrían dichos contenidos puros? La forma es construcción del arte, es efecto de la práctica, pero el contenido no lo es. Los contenidos puros vienen de la naturaleza y de la idea mosaica que remitía Johann Wolfgang von Goethe, por la referencia de Benjamin en el trabajo del romanticismo. Pero es necesario diferenciar. La naturaleza es un todo y a su vez el hombre hace parte de dicho todo. La naturaleza denota los contenidos puros, los arquetipos, por ello son perceptibles para los hombres. Los hombres perciben de la naturaleza los arquetipos que serán asemejados de alguna manera. La idea mosaica, es la que podría alcanzarse con la percepción de los contenidos mosaicos, por una manera de organizarlos. La idea mosaica, es una formulación para poder hacer distinción de formas, si se piensa con referencia a las nueve musas griegas.

Pero, la naturaleza no es poseedora de planes, no presenta los contenidos para ser asemejados, por ser puros están a condición de la percepción. Existe entonces el orden de una manera propia —caos—, es el ámbito donde desemboca la relación de lo que el hombre no es y podría representar o tratar de explicar que podría ser, a comparación de lo que no. La referencia es del mito. El mito es único y se instaura en ese orden sin limitaciones por lo que propone al ámbito (Walter Benjamin, 2006, p.154). Cuando la intuición aparece para poder asemejar al arquetipo, en ese orden se encuentra el mito. Sólo en la intuición alcanza la percepción adecuadamente a los arquetipos para el arte (Walter Benjamin, 2006, p.153). Lo fundamentado para el mito y la intuición, es la prioridad de que los arquetipos como parte de la existencia de los hombres, puedan ser configurados en las obras empíricas y no comprenderse sin dicha configuración, es propio de la producción de la obra y se encuentra en la intuición.

La dinámica de la intuición respondería a una condición del tiempo. Los arquetipos no están condicionados a un tiempo, pero si tienen relación a manera de expresión con relación al tiempo. En dicho caso, los contextos históricos podrían producir confusión en la recepción por el pasar del tiempo (Walter Benjamin, 2006, p.126). En otras palabras, el arquetipo no es de un interés histórico que comparte el autor, es decir, tiempo de realidad. Por el contrario, se mantiene universal, porque la naturaleza humana no se presenta a condición del tiempo de su contexto histórico.

La obra empírica no se definiría solamente por un aspecto de la intuición. La configuración de la obra empírica no surge del orden de la presentación de la naturaleza entremezclando apariencias (Walter Benjamin, 2006, p.153). No es un procedimiento que se justifique en solapamientos, se

hace por una condición del autor, un ánimo. La situación indica que el autor de la obra empírica ha de confrontar precisamente una serie de pasos con la cual surgiría la obra empírica. La forma se encuentra antes del procedimiento, pero antes de la forma está el contenido. El asunto temático a postular se encuentra en el contenido. Entonces, el autor procede por elaboración y no creación de la obra. La creación no es posible, el autor no ha creado nada en el arte, ha intuido y ha desarrollado un procedimiento con el cual puede asemejar el todo de la naturaleza sin solapamientos —creatividad artística—, a diferencia de crearlo como si se tratara de un asunto espontáneo y que surge de la nada. El título de creador, expuso Walter Benjamin (2006, p.169), que es usado indistintamente y es más una metáfora, porque el artista no crea sus obras. Sus obras lo van consolidando como autor, no es que la obra cree al autor, pero si le va permitiendo formarse, en esa medida va en un desarrollo por ellas y no al contrario. El uso de creador hace que se tome en cuenta más al autor que a la obra. Si existiese un objeto creado, se encontraría en un asunto de lo indistinto, hacer que un hombre sea más que un ser humano, este es el terreno de lo mítico.

La obra no es un objeto creado desde la nada y así mismo no está al servicio de los sujetos, en todo caso son los sujetos que buscan servirse de alguna manera de ella. La obra por si misma materializa su existencia para exponerse, en otras palabras es autónoma. La obra es puramente contemplativa, es para ser conocida por los sentidos en un caso de la recepción, en otro los sentidos se obvian y sólo son parte de un contenido objetivo. La obra en sí misma no contiene la teoría con la cual se examina, busca apegarse a ella o hacer ruptura de ella. Así lo que pueda hallarse como parte de un gusto será un medio y no un fin de la obra. Igualmente, el mensaje del autor existe en una recepción, pues el mensaje si existiese uno inicial, no puede ser considerado el fin de la obra. De tal manera, es un asunto en cual el sujeto quiere desarrollarse con la obra, sus

intenciones dichas o expuestas serán ocultas en la obra y se resguardan en ella. En todo caso, este elemento de realidad no es objetivo, está arreglado por condiciones de contexto, si se quiere, la pertenecía a un pueblo, clase social y época.

La condición de la que se desprende el mito es por la humana. El mito está al parecer en la recepción social y en la producción. Por el lado de la producción, se contagia como posicionamiento en el orden y estará en la obra como una cementación posiblemente y en la recepción, hacia la obra por un motivo distinto a la obra misma. Por el momento no puede prolongarse esta especificidad. Lo que si ha de ser considerado es la obra de arte, no en condición de la producción sino de la recepción. Walter Benjamin (2006, p.126) entró en relación como receptor con respecto a la novela de J.W. Goethe, dejando algunos indicios de lo que es la obra para diferentes tipos de recepción.

La voluntad de abordar los enunciados de Walter Benjamin, como manera de organizar tipos de recepción, es poder distinguir que la recepción social no tiene nada que ver con los arquetipos. Reconocer la recepción como parte del complejo del arte es limitar la producción empírica hacia el detenimiento que la convertiría en prototipo, es decir, socialmente se considera una obra empírica prototipo. La recepción, lo que ha de considerar de la obra es adoptarla para la cultura e interpretarla para dar indicios de lo que puede ser.

Partamos de que es por el prototipo como ya se ha mencionado que es posible conocer sobre el arte y así mismo éste es comprendido. Walter Benjamin (2006), hizo una diferencia entre comentar y criticar una obra, la cual hemos de evaluar y considerar en la estructura objetiva del complejo del arte. Es innegable, que la abstracción con la que se comprenderá lo siguiente en

términos de percibir la esencia del arte, hace parte de una percepción por enunciados. Walter Benjamin (2006, p.126), en su crítica sobre *las afinidades electivas de Goethe*, deja puntualmente la discusión por una búsqueda de contenidos en la recepción. Pero la recepción es examinada como una manera de llegar a saber de la obra. La recepción hace que la obra sea materialización de lo que representa para el receptor, pero en este la percepción hace que sea sometida a un sentimiento que no le es ajeno. La recepción puede incurrir en una manipulación de la percepción.

La obra llega a un público, este público son todos los individuos que pueden estar en la sociedad con la capacidad de lenguaje. Para el público toda obra o considerada prototipo, no será ajena sin importar el origen de la misma (Walter Benjamin (2006, p.147), el tiempo de realidad. No le es ajena la obra empírica que ha sido considerada prototipo, pero si puede provocar en su comprensión un desvío por el conocimiento de la obra. Una remisión a que la opinión del público general puede proferir sobre la obra sin comprender nada de la misma, nada de la producción, nada de una condición de la epistemología, del saber. Por ende, es el terreno de la doxa, con esta primera condición del público. Pero dentro del público se puede abrir un espacio para un aumento de especialidad, un paso a la episteme.

Saber de las obras, puede que sea posible de diferentes maneras. El saber de la obra permitirá que la doxa exista, de tal manera que al considerar la obra empírica un prototipo la doxa puede operar. Pero el saber de la obra no sólo permite saber si es o no arte, prototipo, también ha de buscar algo más. ¿Qué es lo que se examina de la obra para una comprensión de la misma? No se diría que hay comprensiones mejores o peores, más cuando la obra misma es un trabajo único, que no tiene igual y no es referencia a que no pueda ser copiada. Es necesario, remitirse en que en

la obra no hay economía para asemejar su arquetipo. Lo que se examina de la obra es el contenido. Sin embargo, el contenido no es posible de ser comprendido, ¿el contenido se remite a lo que es representado?, en donde para la recepción es por la representación, o ¿el contenido es lo que influyo de alguna manera en el trabajo del autor? El contenido será diferenciable, por la representación, entre el contenido objetivo, que fue mencionado pero no explicitado y el contenido de verdad. Igualmente hay una comprensión pero por los hechos, que designado sería contenido derivable, el inmediato.

Este último es una inferencia que ha de ser explicitada. La obra se encuentra entonces como lo que ha sido posible de la elaboración por los hechos para esta recepción. Es un efecto de enaltecer o de hacer de la obra un segundo asunto de análisis. ¿Cómo conocer los hechos que rodearon una obra si no es por la misma obra? Enfrentarse a un análisis de que la obra surgió por una comprensión de hechos, desde la recepción, no podría explicar porque la unicidad de un sujeto logro una universalidad. La recepción del contenido inmediato podría decirse, consiste en un aspecto que se enfoca en la obra pero por el autor. La observación es a considerar los hechos del autor antes que la obra, como si con estos se explicara la obra.

La comprensión de los hechos por la recepción, es decir, de este contenido inmediato, va transformando a la vida del autor en condición de explicación de la obra. Pero la vida del autor no explicaría las obras. Las obras explicarían de alguna manera la vida del autor, pero no toda igualmente. El asunto de lo biográfico y el examen de esta, con relación a las obras son un recurso más, pero no el único ni el sustantivo para comprender la obra (Walter Benjamin, 2006, p.126). Si se considera que obra, vida y carácter tienen relación como unidad, en las consideraciones de Walter Benjamin (2006, pp.165, 166), lo que hace el contenido inmediato es

confundir cada una de estas condiciones para no comprender la obra y aún más, alejarse de cada una. Ahora se vería, la unidad diferenciable, al comprender que la vida en contraposición a la recepción del contenido objetivo no hará al autor sobrehumano, es decir, mito. En el contenido inmediato la obra es segundo plano, lo demás en relación es lo que importaría pero no ella misma.

Preocuparse por el carácter, es posible de considerar que está en relación a una condición derivada sobre el autor para comprender su manera de funcionar, para poder hacer las obras empíricas que se consideraron prototipos. El carácter y la obra constituyen la vida, pero la vida no puede ser considerada por ello la obra. El elemento objetivo con el que se enfrenta este argumento, no es una prueba formal para la vida del autor, al menos es un aspecto de ella. El carácter en esta condición de Walter Benjamin (2006), se encuentra en las manifestaciones del autor, y la obra es una de estas. Pero es posible un acercamiento a la verdad por estos elementos aunque fragmentarios. Walter Benjamin (2006) renunció a los conceptos de la psicología para comprender al autor. Dicha renuncia no puede ser considerada como un sesgo, si se recuerda que lo que importa del arte es la obra y no el autor como el resultado del proceso de elaboración. Otra renuncia como se ha referenciado es a lo biográfico.

El autor es convertido en mito, por la manera de la recepción del contenido inmediato. Porque el mito se constituye con la unidad vida, obra y carácter, que estará en la cementación de la obra, remitiéndose al contenido como unidad expuesta en la obra. Por ende, cada uno es un elemento objetivo y no verídico con el cual se diferenciarían pero en pro de la relación con la obra. El autor toma rasgos intangibles, de supremacía y en el centro de su sociedad es inalcanzable, más grande que los hombres mismos (Walter Benjamin, 2006, p.168). De esta manera, como hombre mítico

y enaltecido, sus elaboraciones surgen de la nada, son creaturas (Walter Benjamin, 2006, p.169) a diferencia de un trabajo que tiene un esfuerzo y un procedimiento con cierta duración, es decir, sin economía alguna, así la obra sea incompleta. De esta manera, lo que logra la recepción en este caso es convertir a la vida del autor en la obra, un culto exacerbado del autor. La condición mítica que toma el autor, introduce a las superaciones de la manera de pensar, acercarse a las figuras míticas, cuando la episteme ha tratado de desprenderse de dichas figuras para evitar confusiones entre elementos fantásticos como objetivos (Walter Benjamin, 2006, pp.172,173). Dicha confusión por la figura mítica hace que un elemento del contenido objetivo se tome como el contenido de verdad.

El mito se encuentra en el contenido y en los materiales mencionó Walter Benjamin (2006), ¿pero a que se refiere? Si el contenido es asemejado por tener un referente del arquetipo, los materiales a los que se refieren podrían ser los sensibles de ser percibidos bajo una forma. Pero la condición del mito como se traza puede ser figura percibida, aunque no está expuesta en la vida del autor, ni en la obra empírica. Walter Benjamin (2006, p.173), indicó que aunque pueda ser un objeto de observación no se podría tratar para la intelección del mito, porque no es la relación última que se refiera a un objeto como fundamento del conocimiento. Entonces, el mito no es condición para el conocimiento de la obra sobre su singularidad, sino alusión a él como contenido objetivo.

Al preguntarse por la vida del autor, será necesario entonces revisar el sujeto de la producción del arte. Lo diferente de la vida con respecto a la obra no puede ser obtenido inmediatamente como el análisis biográfico como se mencionó, e incluso recurriendo a este no se lograría una afirmación que dé cuenta de este sujeto. El autor tiene un lazo con lo social, no se encuentra aislado para la

producción de sus obras, aunque las pueda elaborar en solitario. Pero ¿cuáles son los fundamentos en aras de que pueda operar y manipular una materialidad con la cual puede vincular lo ya tratado? podría ser que es el autor el que se presenta en la obra, su visión de mundo consiente e inconsciente. En otras palabras, el autor es una manifestación de la humanidad y su relación con ella lo mantiene en unión con una cultura. De este aspecto, la existencia del autor se consume en la existencia de la cultura.

El fundamento por el que se determina la existencia de la obra desde el autor, es un ánimo de exigencia. Aunque el autor no es el origen de la obra, la obra es una imagen del autor (Walter Benjamin, 2006 p.169). De otro modo es un asunto indiferente el trabajo del autor. Es el ánimo de exigencia con el cual se llega a un tratamiento de los materiales y no a la elección del material (Walter Benjamin, 2006, p.159). El ánimo de exigencia, aunque Walter Benjamin no dejó claro ni por los términos ni una significación o existencia de ello, se toma en conjetura a que sin exigencia no hay disposición a la obra y no existirá obra.

Con este ánimo de exigencia se encuentra ante un dominio por el saber. Dominio de la teoría y de la práctica. El control de la materia, es en el dominio en la práctica y el instrumento con el cual las operaciones se producen con implicación a la teoría. Dicho control, confiere una habilidad con la que se ha hecho el resultado. Pero, el ánimo de exigencia no es solamente un asunto por la condición de la técnica que podría darse. La técnica es una habilidad en la cual hay una implicación al saber. Habría entonces un control sobre el saber para controlar el ánimo del autor como individuo. Dicho control, es una alusión de título, el cual es de genio, con diferencia de la relación de un hombre con el arte como genius (Walter Benjamin, 2006, p.175). Pero dicho ánimo de exigencia no pasa por el título ni la relación con el arte, se entiende que el genius logra

que junto con la forma, el contenido y la técnica se produzcan elaboraciones en relación con el arte. La técnica aparece para que la singularidad pueda constituir la universalidad de la obra.

El carácter del autor es una condición de la relación con la obra (Walter Benjamin, 2006, p.168) que le individualiza. Pero el autor en la relación no podría explicitar la obra, lo que argumente sobre la misma es un elemento por cambiar una posible interpretación de la misma que lleve a una explicación. Poder falsear o decir sobre su obra, es un asunto de lo que pueda mencionar claramente sin comprender motivos de su elaboración. La percepción del autor está mediada, por tanto, los elementos con los cuales pudo configurar la obra estarían ocultos para sí mismo. Alguna de esta implicación por falsear y no por lo oculto por él, es una defensa de la obra empírica y preservar los motivos de la configuración de una manera oculta (Walter Benjamin, 2006, p.148). Igualmente, poder servirse de la percepción para poder estar frente a un público, la búsqueda de la aceptación de la obra que se encuentra en la defensa de la obra. Una vez que el autor enuncie, se oculta la posible explicitación de la obra.

Las elaboraciones que se producen no provienen del saber, de la técnica o de la teoría interna en arte, provienen del ánimo de exigencia. Esta inferencia, conlleva a que sea un acelerador que concatena con cierta lógica en la producción de la obra empírica. No se podría indicar que es primero en dicha concatenación y cuál es la síntesis, sólo se puede asegurar que el a priori de este asunto es el lenguaje —por ahora se mantendrá al margen los estudios sobre el lenguaje—. Para producir es necesario de un ánimo de exigencia y de este dependen las elaboraciones bajo los parámetros de la intuición y la forma estética, manipulando la materia sensible, como la palabra por ejemplo. El ánimo de exigencia no se verá en el autor cuando exponga su obra, seguramente

allí aparece el carácter que describió Walter Benjamin (2006), pero el ánimo de exigencia se encuentra en la obra como efecto.

Dicho ánimo, posibilita la recepción de la obra, como lo que ha llegado del autor por los arquetipos. Lo que llega en la obra es lo humano y se encuentra como efecto en tanto capacidad de atraer, como si se tratase de una participación singular del receptor, no proyectada por el autor, que produce enunciados de la obra. Con lo cual, se ha remitir a una recepción más singular unida a lo individual y será la emoción. Sea porque el contenido se asemeje a la vida de la comunidad o represente a la de los individuos bajo condiciones propias, es decir, el terreno de lo sensible, la emoción es conmoción que no indagaría por el contenido de verdad, al estar ligada a la apariencia de lo que considere belleza como contenido de verdad (Walter Benjamin, 2006, p. 206, 207). Con todo, el ánimo de exigencia que busca lo inalcanzable en el absoluto y en el arquetipo diferencia al arte en el autor, como sujeto de la producción respecto a otros sujetos del complejo del arte.

Seguramente con este ánimo de exigencia se encontraría el contenido de verdad de la obra, pero de este ánimo de exigencia no daría cuenta el autor, porque él está ensimismado en su trabajo, para él su manera de exigirse no correspondería al reflejo en la obra. Se trata de un aumento que presiona a los límites propios del autor como su necesidad interna. En definitiva, lleva a la obra lo que no es conocido pero se hace lugar común para la recepción. En otras palabras, tener las técnicas y saber del arte no es suficiente para producir obras, aquí se requiere de ese algo más que una coordinación y semejanza comparativa.

En consecuencia, la técnica es un ámbito al que se ingresa con relación a un saber. Se hace el autor experto en una técnica porque tiene una habilidad de acuerdo al saber que se concibe en el ámbito. Pero la técnica, tiene una relación más allá de ser un ámbito al que se ingresa y es que produce un efecto en los que no están en el ámbito. Para ingresar es necesario contener un saber y ejecutar con ese saber para tomar la habilidad. La técnica constituye desde su ámbito un límite en la obra dividiéndola en descubierta proclive a la interpretación y la recepción; y cubierta en lo que es propio de la obra (Walter Benjamin, 2006, p.150). Walter Benjamin (2006), precisó con relación a la técnica un asunto sobre la idea, en tanto que la idea se concibe como técnica. Al retomar la condición de la idea del arte, esta no tiene relación en este apartado, por tanto idea no es en la concepción romántica para comprender forma, sino, condición de la intuición trabajada por el saber de la técnica. Es decir, la técnica es un componente de la producción que constituye elementos objetivos y no está determinada por una verdad. La forma es determinada por una verdad (Walter Benjamin (2006, p.150). La técnica oculta lo que realmente se puede considerar en la obra, que con habilidad implicada a un saber representa la verdad y no es la verdad la que se encuentra en ella, acentuando la posibilidad del contenido mítico en la producción como referenció Walter Benjamin (2006).

Las relaciones cercanas a la obra no necesariamente tienen que ver con dicha verdad, la referencia puede ser a ornamentos que en ésta pueden aparecer y que son elementos del contenido objetivo que pueden ser tomados como contenido de verdad. Con respecto a ello, Walter Benjamin (2006) estuvo en condición de postular el círculo de motivos que rodea a la verdad en la obra (Walter Benjamin, 2006, p.150), que tomaría la recepción del contenido inmediato como la verdad. Por consiguiente, se encuentra un análisis de la recepción con mayor implicación por el

saber, como un asunto que podría indicarse de orden regulador para acercarse a una obra. Esta recepción, es la recepción del contenido objetivo.

El contenido objetivo es la estricta síntesis de lo que el autor ha dejado en la obra. El contenido objetivo llega por los comentarios de la obra (Walter Benjamin, 2006, pp.125, 126). ¿Cómo divisar los comentarios por el contenido objetivo y no ir hacia el contenido inmediato? No hay solución en Walter Benjamin (2006), sólo hay diferencia de una recepción banal peyorativamente y el comentario comparándolo con la ciencia. De cerca a esta imbricación queda considerar que la referencia entre comentario y ciencia es por lo que las evidencias dejan acercarse a postulados. Si es así, la ciencia de ese algo en la obra como contenido objetivo no es parte del complejo del arte, la recepción que se hace de la obra no es alusión a la obra sino a lo que se encuentra materialmente en ella. Pero el contenido objetivo entonces, es lo que se encuentra en la obra, lo que está en ella es lo que permite saber de ella.

La comprensión del contenido objetivo es una instancia por procedimientos racionales a diferencia de los sentimentales (Walter Benjamin, 2006, p.127). Refiriéndose que por la contemplación no es deducible un contenido, sino evidente por un conocimiento de la obra, es decir, un saber de la obra. No se deriva de la obra tal contenido, sino que es construido por la representación que se ha expuesto en la obra. De manera que coincida el contenido de verdad cuando el contenido objetivo haya sido esclarecido (Walter Benjamin, 2006, pp.128, 129). Por lo cual, se llega a que el contenido objetivo hará alusión al mito pero no se encuentra en este. Esclarecer lo particular de la obra por su contenido objetivo, hará que el contenido de verdad se oculte aún más, entendiendo que los rasgos o conexiones del contenido objetivo no pertenecen a la alusión de la cotidianidad. En esta circunstancia, el contenido de verdad se revelaría como

objetivo, aclaró Walter Benjamín (2006, p.129). Tomar la obra como conjunto y no como partes aisladas permitirá que la deducción del contenido objetivo remita a la obra, conformando un paso más para llegar al contenido de verdad. Pero el contenido objetivo es precisamente la fidelidad exacta y propia de lo que se presenta en la obra como la posibilidad de la plasmación humana, en otras palabras, es la descripción perceptible que llega desde la técnica (Walter Benjamin 2006, p.150), y no explicación del contenido. Se corresponde entre ambos contenidos, no son unidad sino soporte de una recepción con una profundidad sobre la otra.

Lo expresivo o inexpressivo, están en ésta recepción por condición del lenguaje y constituido internamente en el arte (Walter Benjamín, 2006, p.193), dado por un aumento del saber de las obras. Esto, permite que no se mezcle el contenido de verdad y la representación de ella, porque se destacará más el objetivo que el de verdad. Será oposición a la apariencia como relación que no permite que desaparezca para la consideración del contenido de verdad. Si la apariencia desaparece, desaparecerá la belleza.

Pero queda en vilo que es el contenido de verdad. No sin antes, resolver esta propuesta de recepción, es posible ir comprendiendo que la configuración de la recepción tiene órdenes con relación a la obra. La jerarquía que aparece es en un aumento por la construcción de enunciados de explicación con relación a un saber sobre la obra y no enunciados sobre enunciados.

Continuando con la recepción por el contenido de verdad, Walter Benjamin (2006), no parece aclarar mucho este asunto y deja que pueda ser diferenciado en dos momentos. Por la forma y por el contenido de verdad.

La recepción que se encargaría como la filosofía de buscar elementos de verdad en contraposición a las evidencias en donde busca la ciencia, es la crítica, pues la otra es el comentario de la obra, esta diferencia es de Walter Benjamin (2006). Pero hay una relación entre crítica y comentario, en que en el contenido objetivo está ligado al contenido de verdad, es decir, es una intelección por los contenidos (Walter Benjamin, 2006, p.125). La crítica como manera de recepción se ha convertido en un asunto más abigarrado que en un saber si la obra empírica es o no prototipo. En este aspecto, Walter Benjamín (2006), toma en relación la crítica con el tiempo, el contenido objetivo y de verdad. Por tanto, los enunciados que presenta en esta recepción han de ser diferenciados y comprender su posible funcionamiento es tarea de ésta elaboración

La obra se aparece en concordancia a una forma y al trabajo del artista. La crítica es un tratado de la obra como objeto del cual conocer, que explicita en lo posible la relación de lo que es mito y lo que es verdad (Walter Benjamin, 2006, p.171, 172). Por tanto, la crítica se instaura con un procedimiento que le acerque a la comprensión. Podría decirse que construye su método en la medida que va avanzando sobre el conocimiento de la obra. Dicho procedimiento, tiene por lo pronto estos puntos de acción: con respecto al acercamiento por el comentario y será interpretado como condición previa; el cuestionamiento de lo que se mantiene oculto en la obra con relación a lo que fue en el tiempo de realidad de la obra y lo que quedo de dicho tiempo; además, una condición de poder comprender si el contenido objetivo capturo de alguna manera el de verdad, o si el contenido objetivo se debe al de verdad; no alejarse de las manifestaciones del autor, entre estas lo que el autor referencia de la obra, aunque no sean parte de la obra, serían elementos para reconocer la vida humana del autor pero no implican conocimiento de la obra (Walter Benjamin, 2006, pp. 126 a 144). Con estos parámetros, Walter Benjamin (2006), realizó la crítica de la obra de Johan Von Goethe.

Por consiguiente, lo que sucede con la crítica es un tratamiento de interpretación que buscará la verdad de lo que se contiene en la obra con relación al contenido objetivo. No es posible capturar la verdad de la obra sino es por un compuesto de relaciones sobre la misma, como las otras obras del autor y preguntas por la verdad, para Walter Benjamin (2006). Este enfrentamiento, es una interpretación que tiene su propia pugna entre los críticos, por ello la relación de Walter Benjamin (2006), a una crítica coetánea a la obra y una crítica que ha reunido por la historia de la obra su preparación. La significación de la misma es por los sujetos de la recepción.

Pero aún no se ha precisado el contenido de verdad. Este es el asunto real de la obra del cual no es consiente el autor y tampoco la crítica. Ha de inferirse el contenido de verdad, dado que la crítica ha de buscarlo, esta es una interpretación, por tanto es un juicio. La diferencia de la interpretación en la recepción reside en la variada y acumulada condición de referentes que hay sobre la obra. La articulación sistemática interna, en otras palabras a la coherencia de exposición de la crítica internamente es lo que se considera como un rango mayor para la crítica. La interpretación entonces no reduce en lo que está bien hecho o no, en lo que es verdadero o falso, son el arreglo a mantener un acuerdo en la interpretación o diferir de ella. En la misma medida que la crítica no puede decir que es o no bello de la obra, en relación al contenido, tampoco lo podría hacer un juicio por el contenido. Para el momento que se propone lo bello, estaría en el trabajo del artista por la técnica en un acercamiento canónico que construye el arte como se referencio con respecto a la forma.

La obra ha de ser significativa, como se comprende por el tratamiento de la recepción pero por ello no es duradera. La obra mantiene la recepción porque no es instantánea, en otras palabras,

toda la interpretación existente de la obra continua porque la obra sigue estando ahí sin importar el tiempo de duración de la misma. La instantaneidad hace que la recepción sea la protagonista y no la obra. El significado será incierto, pero la obra ha de contemplarse pensando en su existencia, aunque sea inseguro y también ingenuo preguntarse por él, sólo asignándosele aparecerán elementos que permitan hacer deducciones para la recepción.

Lo que sí es comprensible de la obra, es que sólo nace con el ánimo de exigencia y donde se libera la materia con la que trabaja el autor. No puede ser una exigencia hacer obras, no puede ser un deber ser para el autor, no está obligado a ello, en condición de su ánimo de exigencia, una angustia puede ser su condición socialmente económica y en dicho caso el ánimo no resultaría de la misma manera. La obra es la configuración del ideal que no puede ser cuestionado, es afinidad por indagar en ideales (Walter Benjamin, 2006, p. 184). No obstante, la recepción es comentario que busca una atribución de significado, con lo cual desplaza a la obra como centro y resultado del arte a otros asuntos. Todo presupuesto de las condiciones históricas, sociales y técnicas que pueden ser capturadas por el conocimiento del tiempo de realidad en la recepción del contenido objetivo y de verdad, son un control que se consolida para el reconocimiento de la obra. De tal manera, la recepción social es un acuerdo de descripciones que persuaden, comprenden, buscan coherencia o preferencia como el conjunto que tiende a la sensibilidad y designación, de lo que es un prototipo. El efecto de la recepción de la obra en el arte tomándola aislada de la producción, es que todo discurso descriptivo compite con las obras empíricas, por la moda del momento, siendo colaborador o proscriptor para la producción del arte.

Por el otro lado, lo bello es necesario referirlo, primero para comprender la relación de Walter Benjamin (2006), determinando un asunto que acercaría la producción y la recepción en un

punto. La exposición parte de que lo bello tiene relación de alguna manera con la verdad, siendo manifestación determinable por la crítica, guiando la contemplación por el saber y no por la opinión común (Walter Benjamin, 2006, pp.184, 185). Lo bello y su relación con la verdad, está considerado por el asunto de indagación de la crítica, pero además está con respecto a lo expresivo. Pero toda belleza es aparente (Walter Benjamin, 2006, p. 196), es apariencia. Este entramado como punto de relación entre la producción y la recepción ha de ser especificado por él, de una manera que confluye hacia dicho punto de unión sobre la apariencia.

Por consiguiente el proceso estaría de la siguiente manera: la verdad que es la belleza ha de estar cubierta por un Aura (Walter Benjamin, 2006, pp. 205, 208), sin la cual no podría ser verdad. Porque sin el velo quedaría nada, la verdad no aparece por los materiales de la técnica y la materia de trabajo. La emoción podría velar el aura, porque supera la representación de la verdad (Walter Benjamin, 2006, pp. 205,206). Lo que hace la crítica según el berlinés, es mostrar la condición de mantener velado y no decir cuál es la verdad, porque la belleza, no es un velo. Así la verdad se hace visible por el velo, al descubrirla nada quedaría (Walter Benjamin, 2006, pp. 208, 209).

Ahora bien, el aura es una apariencia, como unidad entre velado que veló y constituye la belleza (Walter Benjamin, 2006, p. 210). Por ello, el conocimiento de la crítica estará en el aura para constituir la verdad como objeto velado pero no es la verdad. La apariencia es representación de la verdad como se ha referenciado junto con la técnica desde los arquetipos. La consideración de ésta elaboración deja entre dicho, es que la frontera de la recepción y la producción es un aura que mantiene una apariencia de la obra con la cual se dispondrá la interpretación para la recepción. Y en el proceso de producción de la obra se configuran los componentes de trabajo del

autor para la creación, de la unicidad que referencia más que materiales plásticos y condiciones del tiempo de realidad. La recepción se funda en el efecto de la técnica.

III

La referencia sobre el Aura queda en un velo que hace visible los realia del prototipo. Tratar el concepto de aura no es suficiente sobre las referencias de lo tratado hasta el momento. En el trabajo mismo por lo elaborado se ha de advertir, que conciliar no sólo la aparición del término, sino sus relaciones para así contener una posible comprensión para su tratamiento, es el ajuste que ha de dar cuenta del aura en sus posibilidades teóricas para este apartado. ¿Es posible pasar de inadvertida la frontera que divide la recepción y la obra? recepción por sus maneras de desarrollo y la obra empírica como la unicidad de una singularidad. Al menos, en un aspecto que parece relevante y podría acercar a indicios en los momentos sobre el complejo del arte es el aura.

El concepto de aura será rastreado en su condición teórica y no de uso, dado que es una palabra que Walter Benjamin abordó en más de una ocasión, por su trabajo literario, pero son pocos trabajos donde se dejan alusiones sobre la capacidad y extensión del mismo, para una comprensión más global. La alusión con la cual el concepto ira haciendo un tránsito como límite entre la producción y la recepción, es para poder comprender su aparición en la obra empírica. Por tanto, se tomarán los pasajes de Benjamin, para dar cuenta del concepto en tanto su transición, implicación y relaciones.

Los trabajos que se retoman como aspecto diferenciador, inician con — *»Der Idiot« Von Dostojewskij, 1.917*— El Idiota De Dostoievski, donde el aura aparece de la siguiente manera:

“La grandeza de la novela se hace patente en la dependencia reciproca absoluta en que se exponen las leyes metafísicas del despliegue de la humanidad y de la nación. De ahí que

no haya un solo movimiento de la más profunda vida humana que no vaya a encontrar su lugar decisivo en el aura propia del espíritu ruso.” (2007, p.241)

Al ser la primera vez que utiliza esta palabra, expone un movimiento en el cual la humanidad está adherida a su condición de nación, de su pueblo. Podría mostrar una extensión del aura, desde la cultura sin desligarse de ella. Es decir, un desarrollo de lo humano libre de la cultura sin separarse de la esta. Indica que el Aura pertenece a una cultura —por el momento. La pertenencia a la cultura es por la recepción de los valores que toma para identificarla. La obra empírica en su recepción pasa a ser prototipo, en el prototipo se mantendría una acumulación de la cultura.

Para 1.922, Walter Benjamin, no explicitó el aura, sin embargo dejó implicada la condición de un velo que encubre a la belleza, sin el cual no podría aparecer, como se ha indicado anteriormente. En el aura aparece la belleza velada. La belleza aparecería en un aura de transparente claridad (Walter Benjamin. 2006, p.205). Se trata de un encubrimiento necesario en donde se deposita la verdad de la obra, dicha verdad trata de ser captada por el lenguaje y la exploración más amplia de las referencias del prototipo, en cuanto a la recepción del contenido de verdad. Sobre la belleza que aparece sobre una claridad y transparencia; la emoción que hace que la apariencia no se pierda; y la imagen que es velo de un objeto, son las relaciones que se crearían como cualidades propias del acompañamiento del Aura que permite entrever elementos como la apariencia.

El velo que rodea las cosas confronta ahora una novedad que es posible de ser observada. “Hacer ver las cosas rodeadas del aura de su actualidad es más valioso y resulta mucho más fructífero (aunque sea indirectamente) que jugar la baza de las ideas de la educación del pueblo, en última

instancia tan pequeñoburguesas.” —Die Dinge in der Aura ihrer Aktualität zu zeigen, ist mehr wert, ist weit, wenn auch indirekt, fruchtbarer, als mit den letzten Endes sehr kleinbürgerlichen Ideen der Volksbildung aufzutumpfen. — *Nichts Gegen Die »Illustrierte«, 1.925* — En Nada Que Objetar Al Ilustrado, (1972, p.449). El aura ha de ser no una novedad en condición de lo nuevo sobre lo viejo, mejor, que cada vez que el prototipo se contempla, estará rodeada por el aura nuevamente.

El aura que rodea las cosas es ligera para ser observada. El aura es extravagante, liviano y cálido, de forma inexpresable alrededor del prototipo, fijando esta característica en las, — *Gides Berufung 1.929* — Anotaciones Sobre Gide, escribió Walter Benjamin (1.929) (1989, p. 267).

La instancia con la que se concreta y aclara el concepto del aura inicia en 1930 — *Protokolle zu Drogenversuchen*—, con el quinto protocolo, del cual Walter Benjamin (1985), redactó las anotaciones sobre la discusión del aura.

“Las anotaciones que realice en relación a lo que es la naturaleza, lo esencial del aura.

Todo lo que dije era una polémica contra los teósofos cuya inexperiencia e ignorancia me resultaban ofensivas. Y lo hice aunque no de manera esquemática en tres aspectos que verdaderamente se contraponen a las consideraciones banales y convencionales de los teósofos.

- *En primer lugar*, el aura autentica aparecen en todas las cosas y no solo en algunas como ciertas personas imaginan.
- *En segundo lugar*, el aura se transforma, cambia, se modifica con cada movimiento de la cosa completa y fundamentalmente cuya aura tiene.

- En tercer lugar*, la verdadera aura no puede ser concebida en modo alguno como el resplandor lucido espiritualista, como lo describen los libros místicos vulgares. Lo que más puede distinguir al aura por su verdadera decencia es: el ornamento, un halo ornamental, en el que la cosa o esencia está firmemente como ubicado dentro de un velo. Nada, tal vez, da un concepto tan correcto como las últimas pinturas de Van Gogh, donde en todas las cosas –porque se puede ver por uno esta descripción en los cuadros- el aura está pintada”¹ —Dies sind Mitteilungen, die ich über das Wesen der Aura machte. Alles was ich da sagte, hatte eine polemische Spitze gegen die Theosophen, deren Unerfahrenheit und Unwissenheit mir höchst anstößig war. Und ich stellte – wenn auch gewiß nicht schematisch - in dreierlei Hinsicht die echte Aura in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen. Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen -so könnte man diese Bilder beschreiben- die Aura mit gemalt ist.(1985, p.588)

¹ Subrayado y organización propia, el texto en alemán, está sin estas consideraciones.

El aura que aparece en esta referencia puede tener movimiento, pero el aura que está en movimiento puede entonces comprenderse en condición de encubrimiento y varía según el objeto. La apariencia que es aura no es igual en todos los objetos. Si se encuentra en todas las cosas, significa que en las cosas se encubre algo que está más allá de su apariencia, pero es por la apariencia que es posible de ser observadas. Estos datos elementales, muestran que el aura no sólo se encontraría en la obra empírica dispuesta para la recepción, sino en otro tipo de materializaciones igualmente. Podría entenderse un asunto de la apariencia, como la que oculta algo que se encuentra en el objeto, de lo cual no se puede dar cuenta solamente con un acercamiento al objeto por encontrarse atrapado por el velo.

En — *Kleine Geschichte Der Photographie, 1.931*— Pequeña Historia De La Fotografía (Walter Benjamin, 2007 pp. 392, 393, 394), se presenta una configuración mayor por la explicitación del Aura. La importante relación que tiene en este trabajo, es la condición del cambio de percepción. Hasta ahora el aura se relaciona si bien con lo observable, no existía una explicitación de los cambios de percepciones y apariencia en la historia. Es de dicha manera, que un concepto como aura necesita componentes que distingan lo que no es conceptual, sino que alimentan el concepto. De modo que, el aura es manifestada separadamente pero corresponde a un fenómeno único. Considérese la posibilidad de que la manifestación del aura se da por un proceso técnico. Walter Benjamin (2007), vio en la fotografía un rasgo en el cual el tiempo y el espacio tendrán cambios en la percepción y la apariencia para las personas, porque la percepción además de ser estructural puede ser condicionada históricamente. Menciona igualmente que el aura da seguridad a la mirada que impregna, es decir, el aura sólo aparece cuando la emoción sorprende a quien visualiza el objeto y da tranquilidad a dicha visualización (Walter Benjamin, 2007). Lo referente es que el aura, aparece por la existencia de la técnica, pero no por la cámara, por ejemplo en la

fotografía, es decir, no por la instrumentalización o la máquina como parte de la técnica. Del proceso técnico del que surge, con anterioridad se consideró en relación al saber y para el complejo del arte en la producción se resuelve en un conocimiento para hacer obras empíricas.

La remisión está en que el objeto y la técnica se encontraban en correspondencia y permitían el Aura. Ahora, en la época de la decadencia como mencionó Walter Benjamin (2007), ambos se han separado. La técnica conquista nuevos espacios, mejor, el avance de la máquina y la industria va tomando del trabajo de las técnicas antiguas los resultados, volviéndolos más refinados que proveen un Aura para hacer desaparecer las técnicas antiguas y el Aura que pertenece a ellas. Existiría una suplantación por la máquina y con ello un cambio en la percepción, pero ¿una suplantación de qué? Existe entonces una técnica que es mecánica y una técnica manual. Dicha división es la que permite considerar no el cambio de percepción, sino, por esta división aparece la suplantación y en sí la separación del aura, con respecto a el objeto.

Luego, en la definición, Walter Benjamin (2007) expuso: “¿qué es el aura? El entretrejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irrepetible aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle (2007, p. 394)”. Queda la ratificación de lo que es el aura como una apariencia, además, la consideración del tiempo, el espacio y un medio que permita la cercanía, la técnica define al Aura. Ésta indagación, da cuenta que el aura es límite que encubre, y su ser para permitir la recepción. Además, “de forma más apremiante cada día, se va imponiendo la necesidad de hacerse dueños del objeto, pero ello, además, desde muy cerca, en la imagen, en la reproducción (Walter Benjamin, 2007, p. 394)”, es la atención que provoca en la reproductibilidad, el cambio mencionado del aura. La pérdida del aura, la repetición que supera lo irrepetible es la consideración de la masificación de los objetos, por acercarlos. Debido al

acercamiento se va conduciendo a que la percepción por la unicidad se pierda y en esa medida, cada objeto que aparezca no tendrá aura, sin embargo, si se considera la etapa en donde la obsolescencia tiene programación y la consideración de que se supere el objeto por lo que hoy se denomina innovación, puede volver a surgir el aura, de una manera distinta.

Pero, si se recibe del proceso de la técnica, dicha técnica trabaja con un material. La existencia de una cualidad en el material indica que la emoción de lo que puede visualizarse puede perderse, no por la reproductibilidad en este caso, sino porque no es posible que el aura este acompañada de este material. “No en vano el cristal es un material bien duro y liso, en el que nada puede ser fijado. También es un material muy frío y sobrio. Las cosas de cristal no tienen »aura«. El cristal es el enemigo del misterio, y es también enemigo de la propiedad, se encuentra en, *Experiencia y Pobreza — Erfahrung und Armut, 1.933—* (Walter Benjamin, 2007, p.220)”. Por tanto, es el aura una propiedad que tiene relación con los materiales plásticos de la composición en la obra, pero no es este el que permite su existencia, sino la habilidad de la técnica para su manipulación.

Ahora bien, las condiciones de lo hasta ahora se ha mencionado, permiten la comprensión de dicha frontera que se anunciaba por el componente de la técnica. Detrás y delante de la frontera se identifica un aspecto que se desarrolla en cada lado. Esto, es un dualismo que encubre pero no hace desaparecer cada momento del arte. Sin embargo, dicho aspecto coloca una tensión con respecto a un proceso en tanto la producción y la recepción.

En el trabajo inconcluso — *Passagen Werk, 1.927-1.940—* La Obra De Los Pasajes (Walter Benjamin, 2013 y 2015), hay algunos fragmentos que se referencian para demostrar como sostienen una variedad de pautas sobre el aura y procesos con ella. Para la producción de la obra

habría un componente en clave del autor, pero que son la síntesis del trabajo de la intuición, la técnica y la forma estética, denominado la Huella. La huella está en la obra y no en el autor, así el autor le deje allí.

“La diferencia entre huella y aura. La huella viene hacer aparición de una determinada cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado a sus espaldas. El aura es en cambio, aparición de una determinada lejanía, por más cerca que ahora pueda hallarse lo que convoca nuevamente. En la huella se hace uno con la cosa y el aura se apodera de nosotros [M 16a, 4] (2013 y 2015)”

La huella es la idea que agrupa en la producción un proceso específico de la condición humana, dicha huella es intangible, pero es perceptible por el aura. El aura es el reverso, ha de atraer a la recepción por este trabajo que ha quedado en la obra. El autor deja su huella y no sabe cuál es la misma. Lo que el autor deja es su trabajo y la recepción lo convierte en arte, en producto simbólico de la cultura, en propaganda, es decir, en la condición que la recepción de dicho trabajo considere.

El acercamiento a este trabajo configura en el aura un depositario de la contemplación por atracción. “La vida dentro del círculo encantado del eterno retorno accede a una forma de existencia que no desborda nunca de lo aurático. [D 10 a, 1] (2013 y 2015)”. No es posible solo conceder a las artes que observan el aura, dado que el aura es una huella resultado de la estructura y no de los acontecimientos. “El aura en calidad de lejanía de aquella mirada que viene a despertar en lo mirado. [J 47,6] (2013 y 2015)”. La emoción con la que se recibe el aura es la condición de la experiencia de la percepción en la recepción. Dicha experiencia, es un acervo de

las intervenciones posibles para acercarse a la obra empírica de manera singular. El aura entonces es efecto de la huella.

Por ahora, es posible distinguir de los datos, algunos aspectos que contienen el aura sobre el prototipo y la recepción.

		Prototipo	Recepción
Aura	Acción sobre si	Autonomía por la unicidad	Tiempo y espacio, irreplicable
	Fuente	Técnica	Cultura
	Cualidad	Velo	Novedad constante
	Efecto	encubrimiento	emoción

Tabla 1. Inferencia del aura en el prototipo y la recepción.

El paso hasta aquí del rastreo y comprensión de las condiciones del efecto, la existencia y su aparición, han prolongado un cumulo teórico de la implicación de la frontera entre la producción y la recepción de la obra. Sin embargo, queda por considerarse dos elementos claves de la condición de recepción por el aura y procesos dentro de la recepción con la misma. La primera, es la experiencia y la segunda, es la decadencia.

El arte ha servido como medio para la generación de la percepción de la realidad, para la comprensión de la misma en cuanto representación. El aura por el trabajo del berlinés (2008), sobre Charles Baudelaire — *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Homkapitalismus, 1937-1939* —, deja implicación con respecto a la experiencia que provoca. El aura es un efecto de la huella y a su vez produce un efecto por el prototipo que encubre, este efecto es una experiencia correspondiente con objetos que se manipulan (Walter Benjamin, 2008, p. 250). Así

la frontera, representa un conjunto de propiedades y puede por tanto ser empleada para diversas recepciones.

Una de estas propiedades, es la que se encuentra en el depositario que responde con una experiencia propia del aura. La experiencia se encuentra cuando se opta por la contemplación causada por la atracción del aura como atención. Una vez que se ha respondido con experiencia es porque la percepción que provoca el aura será:

“la perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba por tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. (Walter Benjamin 2008, p. 252)”.

La experimentación del aura es la capacidad de la atención sobre el prototipo en lo que corresponde al culto. El aura está condicionada por las cualidades de la producción en la síntesis concreta de la huella. Lo que constituye al aura y su efecto de experiencia es la función del arte, si puede hablarse de una, es la contemplación de la obra, al acercarse al contenido puro por el resultado versado del autor. Al apreciar el prototipo no se le supone la concreción sino el suministro de materiales concatenados que forman la experiencia. Parece, pues, que de lo que la experiencia ha resultado se devolverá al prototipo, en modo de duración de este y su historia en la sociedad. Es una relación del prototipo con la sociedad que permite la reproductibilidad de este.

Todo prototipo de un tiempo de realidad que dispone de nuevos mecanismos en contraposición a uno en que en su tiempo de realidad dichos mecanismos no existían, no puede estar por encima

del anterior. Los prototipos no pueden ser superados por las adquisiciones del dominio social sobre la naturaleza, es decir, con la técnica industrial. Además entre afines, es decir prototipos, ninguno está por encima de otro por su unicidad.

En la reproductibilidad, el aura entra en una decadencia, convirtiendo a la obra por la recepción en un valor de uso y de cambio, en un objeto masificado haciendo que el aura desaparezca (Walter Benjamin, 2003). Al retomar el asunto, es posible una desaparición y modificación del aura. El aura es lo que permite la emoción, pero la emoción en este aspecto ya no está en la contemplación o el saber de la obra, sino en un reconocimiento diferente como por el valor de cambio de la obra en tanto objeto masificado. “El haber 'perdido su aureola' afecta en primer término al poeta, que desde entonces se verá forzado a exponerse en persona *en el mercado*. Baudelaire lo buscaba expresamente. Su temprana fama de mitómano fue una operación publicitaria. [J 59, 7] (2013 y 2015)”. Por consiguiente, la decadencia del aura podría tornarse a que cualquier cosa sea un depositario de la atracción.

La reproductibilidad es una de las causas de la decadencia del aura, la recepción lo comprende cómo posibilidad de acceso. “La producción en masa es la principal causa económica de la decadencia del aura, y la lucha de clases es su principal causa social. [J 64a, 1] (2013 y 2015)”. A pesar de ser igualmente causantes de la decadencia del aura, esto ilustra parte de la estructura. Las relaciones entre el aura y su decadencia es un proceso de caracterización de la separación del aura de la obra. La situación resulta des-localizada, sino se esboza que Walter Benjamin (2013 y 2015) reconoció, que cuando la maquina tomo relevancia permitió la aceleración de la producción al hacer emerger elementos que están completamente de acuerdo con las relaciones sociales y de producción, de su época en el arte.

Desde que Walter Benjamin (2003), expuso la condición del aura y la pérdida en la obra de esta, los puntos en principio dejaban inconclusa en qué consistía la función y diferenciación del aura, y aún más, en una estipulación. Por ello, dándole paso a la referencia y contexto de —Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1.936 — la Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, con la primera redacción final, se estipularán los números de las anotaciones para seguir el camino de la conjetura del aura, de manera completa y sus implicaciones, para aislarlas por la abstracción. La producción, acorde al desarrollo tiene unas exigencias de prognosis para el arte, inicio Walter Benjamin (2003, Prefacio). Dicha exigencia, requiere una comprensión de un análisis crítico para el arte por la condición que el capitalismo ha de imponer al arte. Nótese que este asunto no desarrolla ninguna denuncia, sino que es el análisis por el cual ha de comprenderse el prototipo en un momento de la historia, en la que se encontrará en oposición a la tradición de la técnica y de acceso.

La distinción de esta época de la reproductibilidad, no es porque la obra no haya sido nunca posible de ser reproducida o copiada (Walter Benjamin, 2003, Nota II). Esta distinción genera una nueva posición incluyéndose en los niveles de recepción. Esta condición es la educativa y la lucrativa (Walter Benjamin, 2003, Nota II). La educativa, en parte para la formación y propagación de las obras empíricas y la lucrativa, en condición de mercancía. La diferencia en este momento de lo que sucede con la reproductibilidad es el tiempo de producción con respecto a la masificación. Considerada como la aceleración para adoptar los resultados del arte, la obra empírica o llámese ya el prototipo, serán producidas por la máquina, pasando a tener el lugar en el arte (Walter Benjamin, 2003, Nota II).

Recepción	Interés en el prototipo
Crítica de arte	Contenido de verdad
Evidencias	Contenido objetivo
Singular	Prototipo
Inmediata	Resto
Reproductibilidad	Uso del prototipo

Tabla 2. Posibles diferencias en la recepción del prototipo.

Desde el complejo del arte, el problema de la reproductibilidad no está con referencia a los procedimientos o los instrumentos que se utilicen, estos se deben a la técnica en mayor o menor grado de dominio. Aquello de la cuestión sobre la reproductibilidad es distinto si se remite a una autenticidad. Walter Benjamin (2003), como consideró siempre de alguna manera el tiempo, desarrolló la autenticidad en relación de este. El aquí y ahora por la trama de tiempo y espacio es la autenticidad del prototipo y se corresponde como se señaló, al análisis por la condición de la duración y resultado de una tradición que no tiene igual (2003, Nota II). Por tanto, estas propiedades de la autenticidad están en el contenido objetivo. Lo que se reproduce no es la autenticidad sino la apariencia del prototipo, pero el aura no puede reproducirse por más aparente que sea.

En el contenido inmediato la reproductibilidad no es extraña ni indiferente, porque ésta recepción en la que la emoción no participa, sino, que es motivo para el lucro, para el comercio. Queda el resto del prototipo al servicio de la reproductibilidad. La dualidad que formuló, Walter Benjamin (2003, Nota II), es por la técnica en cuanto mecánica y manual. Un resultado de la reproductibilidad en dicha dualidad hace a un resultado independiente al prototipo, que es copia pero no de éste sino de un objeto parecido y no semejante por la técnica mecánica; mientras por

la técnica manual es falsificación. La falsificación podría ser un semejante del semejante del prototipo. La dualidad es un asunto de procesos de la técnica, una técnica artesanal y una técnica industrializada. Se encuentran entonces procesos de producción de segundo grado y de un grado independiente, al de producción de obras empíricas, para poder tener algún nivel de análisis. La producción de la obra, es el primero y el segundo, la producción de objetos que pueden ser destinados para la operación de la reproductibilidad, donde este resultado es independiente. Al haber un independiente, este resultado, resalta elementos de lo auténtico pero lo desvaloriza (2003, Nota III). El contenido de verdad está oculto y es necesaria una indagación, la reproductibilidad técnica elimina el velo que cubre al contenido de verdad, pero no lo reconoce, su interés no está allí, por ende es obviado. Este es el proceso que toca la frontera en este caso, pero en Walter Benjamin (2003, Nota III), es el núcleo del prototipo. La obra a la que se refiere como prototipo nunca será modificada o intervenida sino independizada de su contemplación. Al realizarse la reproductibilidad esta da una posición, en lugar de lo único a lo masivo, instaurándose en un lugar diferente del arte (2003, Nota III).

La reproductibilidad técnica, produce que se obvие de la carga de referentes que han comentado o criticado a la obra, al igual la tradición que la ha contemplado. Y sin embargo, la reproductibilidad apunta que cualquier cosa es un resultado indiferente, que puede ser llamado prototipo. Para poder conciliar este aspecto de la reproductibilidad, lo que aparece es la no-obra, un resultado que contiene elementos objetivos, materiales usualmente manipulados por la técnica en el arte, pero no se comporta como única. La diferencia entre la técnica del arte y de la reproductibilidad es por la cantidad de involucramiento de lo humano en la reproducción, precisando que en el arte la técnica una vez por todas y en la reproductibilidad una vez no es suficiente (Walter Benjamin, 2003, Nota VI). La reproductibilidad no es un proceso que haya

aparecido aislado y se manifieste en el arte. La razón de esta inferencia es por su aparición, en el momento en que existe el dominio sobre la naturaleza desde una condición técnica como intensión de la interacción de lo humano en ella, a condición de mejorar sus resultados (2003, Nota VI y Nota VIII), y no de culto por ella, que es al mismo tiempo su captación por intuición de los contenidos puros, no susceptible de mejoras sino incompletos. Formulados entonces, la reproductibilidad es posible por una especificidad de la actividad humana que no opera como el arte, pero tiene en común un aspecto con la técnica.

Tomada en su acepción, la decadencia del aura está por un nivel de producción distinto al del arte, sus resultados son fugaces a diferencia del prototipo en su duración y la recepción es un apoderamiento para el consumo de la reproducción. La decadencia es propiciada por la percepción social que no sólo es natural sino también histórica (Walter Benjamin, 2003, Nota IV). Sobre el principio de una función social y las ideas de la humanidad, se sustenta una aceptación o rechazo de los resultados de la producción. Aunque no sea la producción de obras que serán prototipo, sino una producción destinada a un consumo que puede usar el resultado para alguna necesidad, dicho resultado se encuentra separado del arte. La condición del prototipo es un factor en la diferencia de trabajo con la obra empírica.

Sí, como es el caso de un cambio de trabajo en condiciones de economía, es decir, reservar al máximo el esfuerzo por la entrega de un resultado. De una manera sumaria, el aura existe independiente de la percepción cuando el objeto hace parte del arte (Walter Benjamin, 2003, Nota V). No todas las cosas tienen un aura, la característica a rebatir que en los protocolos de 1.930 se sostenía. Si el aura no está en todas las cosas y sólo en las del arte, significa entonces que habría un aura diferente a la del arte, un aura propia para la reproductibilidad con la cual los

objetos masificados y en especial, los independientes a las obras cuentan. El aura es diferenciada por los resultados de la producción, en el caso del arte y en el de las mercancías de la reproductibilidad (Walter Benjamin 2008, p. 278). Pero también es menester retomar que el aura se modifica por la cosa que es, de tal manera el aura continua siendo un asunto del arte y su decadencia es una modificación y pérdida por la reproductibilidad. Modificación por los resultados que no son del arte y pérdida en los del arte, por no estar expuestas a la contemplación.

El prototipo cobra con todas estas características en todas partes, pues su asignación en sentido de lo único como autentico tiene que ver con su valor de culto, entendiendo a Walter Benjamin (1936, Nota V). El prototipo, surge socialmente y gana los códigos de significado socialmente, por ello se inserta este resultado a una tradición dándole su valor de culto. La reproductibilidad permite una praxis distinta a la destinada en el prototipo por la tradición, como política o económica. La praxis por el prototipo, Walter Benjamin (1936, Nota V), la designó en función dentro del ritual —religioso— y el valor de culto cuando se separa del ritual. La reproductibilidad aumenta una capacidad del prototipo en el valor de la exhibición en contraposición con el valor de culto. El valor de culto mantiene al prototipo oculto, dispuesto a la contemplación, mientras que el valor de exhibición dota a la obra de nuevas funciones (Walter Benjamin, 2003, Nota VI).

La consideración del aura, su constitución y pérdida, ofrece desde esta elaboración una diferenciación de actividades humanas, son especificidades distintas. El arte y la reproductibilidad no son equiparables en ningún sentido e igualmente la recepción que es condición social. La reproductibilidad técnica es una manera de recepción. El proceso de producción con el que la reproductibilidad es posible, es una actividad específica que constituye el inventar.

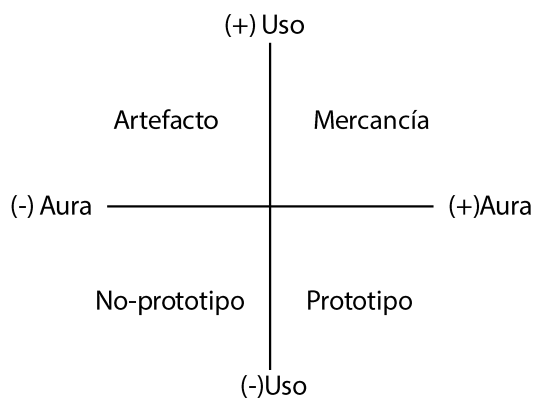


Figura 1. Esquema de inferencia de relación aura-uso.

La propiedad del aura no sólo interesa por la percepción y la experiencia, con la cual la reproductibilidad toma al objeto para capturarla, pero lo que en realidad logra es una pérdida. La reproductibilidad libera un efecto que corresponde al shock (Walter Benjamin, 2008, p. 259) y este modifica la percepción con respecto al prototipo (Walter Benjamin, 2003, Nota XVII). El shock es la acción de la interrupción de la atención puesta por la percepción. Se encuentra una experiencia interrumpida por la transformación que tiene el prototipo en los resultados de la reproductibilidad. Este es un actualizarse sobre lo viejo en contra posición a ser siempre nuevo. El shock

“[...] hace retroceder al valor de culto no sólo por el hecho de que pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención [...]. El público es un examinador, pero un examinador distraído”. (Walter Benjamin, 2003, Nota XIX).

En el resultado de la reproductibilidad, el objeto se transforma porque se actualiza a condición de la mejora y su atención no es necesaria, porque siempre habrá una copia diferente. El shock sobre el aura es su no detención en ella. El shock es la acción de la detención del pensamiento, en la reproductibilidad deja de ser asunto de detención el prototipo y pasa a ser la actualización. Si se detiene el pensamiento en la actualización desaparece la atención, porque ésta no está en continuo.

	Prototipo	Reproductibilidad
Técnica	Artesanal	Industrial
Motivo	Concepción del arte	Lucro
Resultado	Único	Masivo
Facultad	Auténtico	Copia independiente
Aura	No se separa	Se separa
Valor	De culto	De exposición
Atributo	Intáctil	Táctil
Aspecto	Objeto de contemplación	Objeto de diversión

Tabla 3. Propiedades de resultados de la producción del arte y la reproductibilidad.

Finalmente si se integran los resultados a la sociedad por la tradición o por la especificidad inventar, se proporciona universalmente una designación para cada resultado y tendrán un aura distinto al del arte —fetiche. Ante todo conviene observar la formulación en la reproductibilidad, como un proceso que crea un conjunto de reglas para poder entregar un resultado masificado, posible de recepción, con el cual hay una dirección para su elaboración, es decir, solicita un cumplimiento en la producción que crea artificialmente para responder a la demanda de la recepción, sometido a pruebas y enfrentado a especialistas.

Con todo, si se prescinde del aura, los objetos no conservarían cualidades para su uso o contemplación, e igualmente se prescinde de la experiencia. La trama del aura, deja hasta aquí el concepto límite entre recepción y producción. La magnitud de permanencia del aura ya permite una comprensión de la frontera en la posibilidad del trabajo humano y lo que socialmente es aceptado, incluso para rechazarlo.

Coda

Entregamos el manuscrito a la crítica roedora de los ratones, muy de buen grado, pues nuestro objeto principal: esclarecer nuestras propias ideas.

Karl Marx

A lo largo de los pasajes comentados y las inferencias elaboradas, con la intención de organizar de alguna manera la estructura del arte para su comprensión, dicha estructura se ha ido modificando para dar cuenta de elementos que están desarrollados en cada momento del análisis de la estructura. La posición asignada al arte, es una consecuencia de un trabajo que ha pasado por la posibilidad que sirva para la generación de experiencia por la percepción. Para ello puede serle condicionado de variadas maneras por la recepción, en tanto aceptación y rechazo de sus resultados. La recepción considera que es arte y que no.

El prototipo es el resultado individualizado en donde confluyen elementos como ejercicio intuitivo, intelectual, pero sobre todo, uno que acelera y permite la diferenciación: el ánimo de exigencia. La recepción posibilita un acceso a dichos resultados, por un trabajo cognitivo en cierto momento, por la determinación de lo que universalmente es posible de ser comprendido como un resultado que ha sido producido singularmente. Los efectos en la producción y la recepción, como el carácter individual en una relación singular-unicidad —sujeto frente al prototipo—, dejan claro lo que se produce a condición de la recepción. Toda condición de la recepción y la producción es determinación del lenguaje, por tanto la variedad de formas se especifica, se amplía según el caso. Para la producción se especifica, mientras que en la recepción puede ser polisémica y especializada, según el grado de comprensión que se pueda dar por el

prototipo. La estructura del arte, por tanto pasa a ser un asunto específico de comprensión sin necesariamente llegar a ser una aplicación.

Con todo, lo señalado hasta aquí, ha de proceder a una necesaria revisión de los textos no abordados en este trabajo y además de la comprensión de otros trabajos, en el complejo del arte, con el fin de llegar a una instancia, en la que se tengan los recursos necesarios para poder llegar a una posibilidad teórica más refinada. (Ver figura 2.)

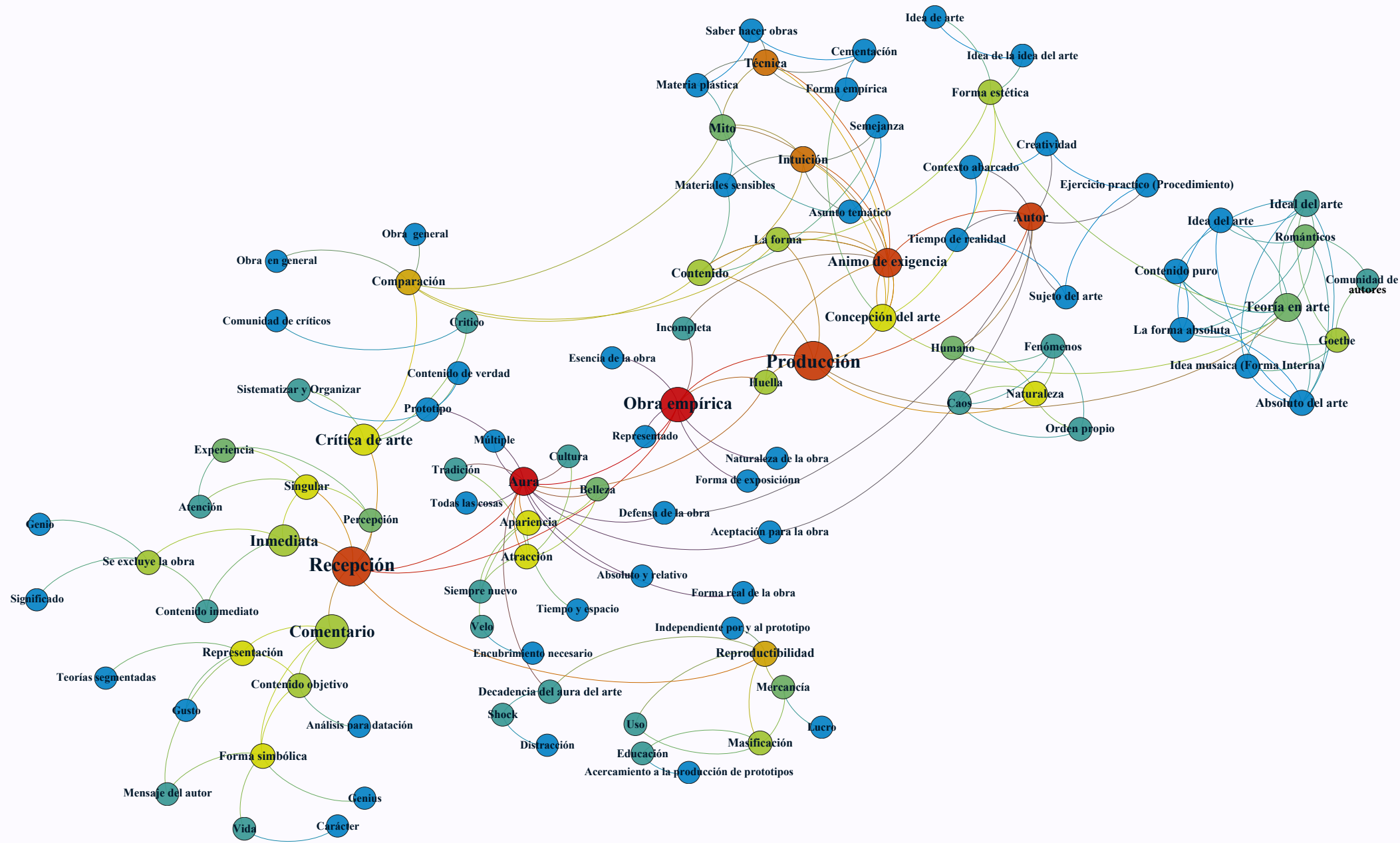


Figura 2. Esquema de relaciones de la estructura del análisis de la formalización por el proceso del arte

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1972). Nichts gegen die »illustrierte« [1925]. En, Gesammelte Schriften: Band IV. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.
- . (1985). Protokolle zu Drogenversuchen V: Haschisch Anfang März [1930, 1927-1934]. En, Gesammelte Schriften: Band VI. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.
- . (1989). Gides Berufung [1929]. En, Gesammelte Schriften: Band VII. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.
- . (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext], [1936]. Traducción: Andrés E. Weikert. México DF: Ed. Itaca.
- . (2006). El concepto de crítica de arte en el romanticismo temprano alemán [1919]; Las afinidades electivas de Goethe, 1922. En, Obras: Libro I Vol. 1. Madrid: Abada editores.
- . (2007). El idiota de Dostoievski, 1917; Pequeña historia de la fotografía, [1931]; Experiencia Y Pobreza, [1933]. En, Obras: Libro II Vol. 1. Madrid: Abada editores.
- . (2008). Charles Baudelaire. Un lirico en la época del alto capitalismo [1937-1939]. En, Obras: Libro I Vol. 2. Madrid: Abada editores.
- . (2013 y 2015). La obra de los pasajes [1927-1940]. En, Obras: Libro V Vol. 1-2. Madrid: Abada editores.