

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

La transformación del aura benjaminiana. Un encuentro
con la imagen

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el
grado de

Licenciada en

Docencia del Arte

Presenta

Eva Natalia Fernández

Santiago de Querétaro, Qro., Septiembre 2013



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Docencia del Arte

La transformación del aura benjaminiana. Un encuentro con la imagen

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Licenciada en Docencia del Arte

Presenta:

Eva Natalia Fernández

Dirigido por:

Dra. María Margarita De Haene Rosique

SEPTIEMBRE 2013

RESUMEN

El *aura* para Walter Benjamin es la presencia de una lejanía, un aquí y ahora del original que se ha perdido en la época de la reproductibilidad mecánica. Sin embargo, autores como Juan Antonio Ramírez y José Luis Brea, por medio de su mirada, arrojan algo de luz para explicar esa pérdida y nos permiten reinventar este concepto que por su versatilidad atraviesa al arte visual.

Se mostrará en este trabajo la transformación que sufre el *aura benjaminiana* en la imagen contemporánea, proponiendo que ese lapso aurático no sólo se produce en el momento frente al original -que se encuentra casi obsoleto perdiendo peso frente a la reproducción-, sino que se suscita en la experiencia estética gadameriana.

(Palabras clave: *aura*, transformación, imagen, experiencia estética, cultura visual).

A Mauricio y Simona.

AGRADECIMIENTOS

LA POSIBILIDAD DE REALIZAR UNA INVESTIGACIÓN TEÓRICA, EN EL CAMPO DEL ARTE Y LA FILOSOFÍA, QUE SE HAYA CONVERTIDO EN UN TRABAJO DE TESIS HA SIDO UN ESPACIO ACADÉMICO BELLÍSIMO EN MI VIDA Y EN MI FORMACIÓN UNIVERSITARIA.

NO HABRÍA SIDO POSIBLE SIN EL APOYO METODOLÓGICO Y HUMANO DE MIS QUERIDOS FAMILIARES, MAESTROS Y AMIGOS.

LA INSUPERABLE DIRECCIÓN DE LA DRA. MARGARA DE HAENE ROSIQUE, LA DEDICACIÓN DEL MTRO. FAUSTO CASTELLO SERRANO Y LA FORMACIÓN RECIBIDA DE LA MTRA. ANDREA AVENDAÑO MACEDO, ASÍ COMO EL GRAN APOYO DEL MTRO. ROBERTO GONZÁLEZ Y DEL MTRO. VICENTE LÓPEZ VELARDE. CADA UNO DE ELLOS HA CONTRIBUIDO A MI PRÁCTICA DOCENTE Y A MI FORMACIÓN COMO FUTURA INVESTIGADORA DEL ÁREA, LES AGRADECERÉ SIEMPRE.

A LA PAR, LA COMPAÑÍA Y APOYO EMOCIONAL DE MI ESPOSO, FAMILIA Y AMIGOS EN EL PROCESO DE REALIZACIÓN DE ESTA TESIS HA SIDO FUNDAMENTAL PARA FINALIZAR ESTA ETAPA DE MI EDUCACIÓN Y ENRIQUECER LOS CONOCIMIENTOS Y PRÁCTICAS DE MI DISCIPLINA ARTÍSTICA.

ÍNDICE

	Páginas
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. Aura benjaminiana	8
I.I Walter Benjamin	8
I.II Configuración del concepto de aura	14
I.III Aura y fotografía	19
CAPÍTULO II. Aura y reproducción/original	26
II.I Tradición platónica	26
II.II Una Modernidad enmarcada	29
II.III Reproducción	32
CAPÍTULO III. Auras contemporáneas	37
III.I Aura y cultura contemporánea	37
III.II Resignificaciones de la imagen	42
CAPÍTULO IV. Nuevas auras	50
IV.I Experiencia estética contemporánea	50
IV.II La imagen contemporánea	58
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	66

ÍNDICE DE CUADROS

	Páginas
IMAGEN 1 - <i>Thirty are better than one</i> , Andy Warhol, 1963	68
IMAGEN 2 -Walker Evans <i>Allie Mae Burroughs</i> – Sherrie Levine <i>After Walker Evans</i> , 1981	69
IMAGEN 3 - <i>After Edward Weston</i> , Sherrie Levine, 1981	70
IMAGEN 4 - <i>Fountain (After Marcel Duchamp)</i> , Sherrie Levine, 1991	71
IMAGEN 5 - <i>Fuente</i> , Marcel Duchamp, 1917	72
IMAGEN 6 - <i>Álbum de familia</i> , Pedro Meyer, 2000	73

*El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través
de ellos el juego simplemente accede a su manifestación.
Hans-Georg Gadamer*

INTRODUCCIÓN

Existe un inmenso debate que no escapa al mundo del arte a la hora de hablar de cultura visual, estudios visuales, historia y crítica estética. La controversial oposición entre la conceptualización, la práctica y la reflexión, construida y narrada desde hace siglos, plantea grandes interrogantes en la cultura visual contemporánea. Conceptos como arte, estética y belleza (entre otros que han devenido en categorías dadas como estructuras kantianas de pensamiento), que se fundaron y acuñaron tradicionalmente por los teóricos del arte, no encuentran vigencia en las infinitas propuestas sobre el campo del arte. Bajo esta perspectiva, cabe mencionar que la posición epistemológica que se toma y que sustenta estos presupuestos es a nivel perceptual. Tal es el estado de la cuestión¹ que en la búsqueda de la raíz central que configura esta investigación nos encontramos con uno de los teóricos más reconocidos que transita por el rumbo de la historia y de la filosofía: Walter Benjamin. Él esbozó una manera de ver la obra de arte que, en gran medida, contribuyó a preservar esas categorías estéticas fincadas desde el Renacimiento. En una cita hallada en el manuscrito 986, omitida en la traducción francesa, el autor afirma: “A través de su envoltura, que no es otra cosa que el *aura*, aparece lo bello”.² Benjamin emparenta los conceptos de *aura* y *belleza*: si un objeto tiene *aura* será bello y si es bello se debe a que se manifestó su *aura*.

Abordar la idea de *aura* desde el autor resulta interesante considerando su vida en Berlín entre 1914 y 1933, momento en el que ese concepto adquirió una fuerza tal que pasaría a convertirse, en la actualidad –podríamos sugerirlo desde el imaginario de Mieke Bal³– en un concepto viajero. Benjamin recurre a buscar ese halo misterioso y aurático que poseen los objetos en las pequeñeces de la vida cotidiana. Su amor por coleccionar libros fue una práctica que daría sentido y

¹ A.M.GUASCH, “*El estado de la cuestión*”. Revista Estudios Visuales, núm. 1: Los estudios visuales en el siglo 21, diciembre 2003, <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. (consultado: 21/10/2012).

² W. BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica”, en Walter Benjamin, *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 216.

³ M.BAL, “Conceptos viajeros en las humanidades” en Estudios Visuales, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf.

arrojaría cierta línea de luz: en primer lugar al concepto de *aura* y en segundo lugar a sus repercusiones en las conceptualizaciones sobre los nuevos campos de análisis que se sugieren en este trabajo, como los estudios visuales. Podría sugerirse que en ese acto simple, como lo es reunir objetos similares, se descubriría una inquietud de Benjamin por el carácter original de las cosas.

Considerando sus vastos escritos en los que rebela una preocupación por la singularidad y la autenticidad de los objetos, se puede suponer que es un escritor que funda sus criterios en los más tradicionales parámetros del arte y de la cultura de finales del siglo XIX y principios del XX. Hurgando en las nociones que presenta y describe en sus más famosos textos como *Pequeña historia de la fotografía* y el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, se entrevé un estricto pensamiento articulado desde sus nociones de originalidad, reproducción, *aura* y autenticidad. Benjamin expresa que “el *hic et nunc* del original constituye el contenido de la noción de autenticidad, y sobre esta última se apoya la representación de una tradición que ha transmitido hasta nuestros días ese objeto como idéntico a sí mismo”.⁴ Describe al *aura* como un espacio en donde la esencia de una obra de arte resplandece, es un aquí y ahora (el *hic et nunc*). Cabe mencionar que para el teórico esa condición sólo se manifiesta en las obras originales, por lo que cualquier copia o reproducción carece de la autenticidad que da forma al *aura*.

Si bien la discrepancia entre las categorías de original y de reproducción –o mejor dicho de estos parámetros para cotejar la autenticidad de una obra-, trasladadas al contexto de los teóricos de los estudios visuales sobre la imagen contemporánea, no se encuentra vigente, el debate contemporáneo al que hemos aludido sobre las tradicionales conceptualizaciones del arte, en donde se ubica Walter Benjamin en oposición al marco de los estudios visuales (José Luis Brea, Anna María Guasch, Keith Moxey, entre otros), podemos acotarlo en este sentido: original vs. reproducción. Es importante reconocer la trayectoria histórica de estas

⁴ *Ibidem*, p.167.

nociones para entender su vigencia o desaparición, y así comprender cómo estos conceptos estéticos, que serían inapelables e incondicionales para el reconocimiento de una obra de arte o no, han ido viajando a través del tiempo - como describiría Mieke Bal- para convertirse en esquemas que han perdido su fuerza en el contexto actual.

En la historia podemos identificar un esquema fuertemente arraigado en las concepciones del arte que está articulado con las nociones de original y de reproducción, que nos conduce a una postura epistémica platónica, en la cual se propone un mundo original -el de las ideas- y otro mundo copia -el sensible-. En su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica* Benjamin establece un esquema de original y reproducción- siendo la primera la instancia poseedora del *aura* y la segunda sólo una suerte de reflejo de poca monta-, y es bajo este esquema que la propuesta benjaminiana sobre el arte encuentra una cercanía con el esquema platónico de la imagen y la copia. Platón argumenta en *República* refiriéndose a Glaucón que: "... si se le dijera que momentos antes solo veía vanas sombras y que ahora, más cerca de la realidad y vuelta la mirada hacia objetos reales goza de una visión verdadera?"⁵ Existe entonces, una imagen auténtica y una imagen que es copia de la poseedora de la verdad, y remitiéndonos específicamente al mito de la caverna platónico, incluso, se podría decir que el arte visual que nos rodea no es verdadero, sino que es una copia del real. Estos problemas filosóficos escudriñan grandes interrogantes en los que no se pretende profundizar, pero sí tenerlos como marco de referencia para entender la tradición filosófica y platónica que rige el pensamiento moderno.

Sin embargo, bajo otros presupuestos podría quebrarse esa norma que le exige a todo objeto que pretenda ser arte como condición la originalidad. Para plantear esta ruptura con cierta tradición platónica, una de las perspectivas que presidirá este trabajo es la problematizada por teóricos del arte como Juan Antonio Ramírez y José Luis Brea. Ambos se refieren al *aura* benjaminiana desde

⁵ PLATÓN, *República*, VII 515-d, Buenos Aires, Eudeba, 2004, p. 441.

direcciones que resignifican el concepto para su vigencia en el arte contemporáneo. En su libro *El objeto y el aura* Ramírez cuestiona la pérdida y la desaparición del *aura*, propone que en la actualidad todo el arte está aureolado. Él afirma que "...conviene adelantar que ya casi nadie cree en la ecuación que asimila la pérdida del *aura* con la multiplicación de las obras de arte".⁶ Así, contrariamente a un efecto devastador del *aura*, el teórico insiste en que la reproducción refuerza al fantasma del original, es decir, la masificación de la imagen en nuestra cultura visual no hace más que vigorizar la idea de la jerarquía de un original por encima de las reproducciones. Para sustentar lo anterior, Ramírez expresa que: "no hay nada, en fin, en el universo del arte que no posea su estatus mítico, ni operación creativa que no trabaje su propia *aura* metafórica."⁷

Por su parte, en los textos *Las auras frías* y en *Las tres eras de la imagen*, entre otros, José Luis Brea afirma que en las obras de arte el *aura* no ha desaparecido sino que se ha enfriado; otorgando a ese cambio, simplemente, un desplazamiento de sentido.

De manera que aquella percepción de una distancia-por más que se haya vuelto una distancia milimétrica, digital, una microdistancia *láser*-en la absoluta proximidad abstracta, que impregnaba de religiosidad la experiencia de lo artístico, reverbera aún en su forma más contemporánea, aunque sólo sea como memoria subterránea, latente.⁸

Brea explica en detalle cómo ese traslado del significado está ligado a un cambio en el valor de las obras de arte. Ese efecto tiene lugar gracias a "...la desintensificación de la experiencia de lo artístico, al declive de su valor aurático".⁹ Así es como el autor reflexiona sobre nuevos esquemas relacionados con el mercado artístico, con la nueva mirada del espectador, con el público que espera una provocación, ideas que trastocarían la idea de *aura* y, más aún, cambiarían

⁶ J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura*, Madrid, Akal, 2009, p.189.

⁷ *Ibidem*, p.190.

⁸ J.L.BREA, *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 3.

⁹ *Ibidem*, p.4.

completamente el centro de la intención primigenia de ésta atender a la autenticidad de la obra, que se encuentra ligada desde el pensamiento benjaminiano, a un valor de culto. Al referirse al valor de exhibición y valor de culto, incorpora nuevos conceptos que pasarían a tener un lugar preponderante en la permanencia del *aura* contemporánea. Tal es así, que la fotografía, la estrella de la reproducción por antonomasia -como diría Benjamin-, cobraría otro protagonismo y entereza en el imaginario del mundo artístico y cultural del siglo XXI.

Atendiendo al planteamiento que se viene desarrollando, surge el interrogante, aunado a la apuesta, de encontrar ese concepto benjaminiano -transformado- en la imagen contemporánea. En este sentido: ¿se puede identificar el *hic et nunc* en la imagen contemporánea y entonces pensar en la manifestación de una *nueva aura*? Como se dijo, la respuesta de Ramírez a la persistencia del *aura* en el arte contemporáneo se debe a la existencia del estatus mítico del arte que se presenta actualmente a través de la reproducción y puntualiza que se despliega *en la era del original multiplicado*. La postura de Brea es la de otorgarle al *aura* una transformación, una variación de sentido en relación a la recepción de la obra de arte –o podríamos hablar de imagen-, que vincula al *aura* con su valor ritual y con su valor exhibitorio, entonces es allí donde podemos identificarla. Tal es la coyuntura, que en esta tesis se propondrá plantear la respuesta a la pregunta inicial desde una tercera posición, con la experiencia estética de Gadamer.

Para Hans Georg Gadamer en su texto *Verdad y método* la experiencia estética es el *producto* de una simultaneidad entre un espectador y una *imagen* en donde se juega un *aquí* y *ahora* en tanto experiencia y esto es el ‘espacio’ ‘tiempo’ que no debe ceñirse a alguien o algo, sino que debe tratar de concebirse simplemente como el transcurrir de un juego, como el momento de un diálogo que se atiene a sus propios límites y lapsos. Se plantea entonces, que a través de la experiencia estética -explicada por el filósofo alemán- debe pensarse como una representación cismática al esquema imagen-copia, esto es, podría concebirse en

términos de la simultaneidad entre la imagen y el espectador, un paralelismo temporal-intemporal que Gadamer ilustra a través de la noción de juego. Si esto es así, cabría la posibilidad de repensar el *aura* fuera de los parámetros benjaminianos. Nos enfrentaríamos a un *aura* concebida desde la totalidad, desde la unidad de la imagen y el espectador; y portadora de una síntesis de tiempo/espacio que generaría una concepción más contemporánea para el acercamiento de las imágenes a la sociedad.

El objetivo de esta tesis es entonces explicar una ruta posible para romper con esa estructura dual de original/reproducción y proponer un camino alternativo benjaminiano para concebir una *nueva aura* en la imagen y a sus múltiples manifestaciones en la cultura contemporánea. Para cumplir con ello el trabajo se divide en cuatro capítulos, el primero titulado “*Aura benjaminiana*” que consta de tres apartados: “Walter Benjamin”, “Configuración del concepto de *aura*” y “El *aura* y la fotografía”. En él se abordará a grandes rasgos la vida de Benjamin, cómo surge la noción de *aura* y cómo se define -al menos desde tres perspectivas: el ámbito de la tradición, de lo ritual y lo político-, las interpretaciones y empatías que ha tenido el concepto con otras ideas que remiten al *aura* y su relación con la fotografía. El segundo capítulo titulado “*Aura* y reproducción/original”, consta de tres apartados: “Tradición platónica”, “Una modernidad enmarcada” y “Reproducción”. Allí se explicitará el modelo tradicional platónico en el que se inscribiría un posible modelo benjaminiano dual y cómo nace la reproducción dentro del paradigma moderno que transformó la vida social casi completamente. El tercer capítulo llamado “*Auras* contemporáneas” se divide en dos apartados: “El *aura* y la cultura contemporánea” y “Resignificaciones de la imagen”. En este espacio se describen las conceptualizaciones de teóricos, filósofos y críticos del arte que teorizan sobre el *aura* benjaminiana y encuentran discrepancias con su manifestación en la cultura contemporánea. El apartado de “Resignificaciones de la imagen” describe el pensamiento de José Luis Brea sobre la imagen contemporánea en sus tres etapas dada la pertinencia que posee la noción de imagen en el esbozo de este trabajo. El último y cuarto capítulo se denomina

“Nuevas Auras”. Tiene dos apartados: “Experiencia estética contemporánea” y “La imagen contemporánea”. Aquí se planteará la manifestación de una *nueva aura* desde la noción gadameriana de experiencia estética. Se propone que en tanto ésta implica una simultaneidad entre imagen y espectador, posibilita un *hic et nunc* desde el cual se podría plantear una *nueva aura* en la reflexión contemporánea sobre la imagen.

CAPÍTULO I: EL AURA BENJAMINIANA

El concepto, que suele ser definido como unidad característica de lo bajo él comprendido fue, antes bien, desde el principio el producto del pensamiento dialéctico, en el que cada cosa sólo es lo que es en la medida en que se convierte en aquello que no es.

Theodor Adorno

I.1. WALTER BENJAMIN

Tras la búsqueda de las huellas que han configurando el concepto de *aura* tratado por Walter Benjamín hacia principios del 1900, es pertinente revisar algunos detalles precisos de la vida personal del filósofo alemán que dejan entrever valiosos detalles que arrojan luz para tender un vínculo entre sus conceptualizaciones más viscerales (por ejemplo, su afán por coleccionar objetos) hasta la recepción de su teoría estética y filosófica por la comunidad artística contemporánea.

Judío y alemán, como lo describen muchos de sus colegas y amigos, Walter Benjamin fue un caballero elegante y respetuoso, pensativo y enamorado de la investigación. Vivió bajo el régimen de Hitler, situación que estampó una fuerte huella que lo marcaría y suscitaría -a través de la escritura- sus profundas críticas a la política fascista. Fue un eterno romántico en busca de la conciliación del marxismo y del judaísmo, y dada la ocupación nazi en París debió huir con la intención de encontrarse con sus colegas de la *Escuela de Frankfurt*: Adorno y Horkheimer. Su compendio más extenso –e inacabado- fue *Das Passagen-Werk*, *Libro de los pasajes*, que no terminaría dadas las difíciles circunstancias de inestabilidad económica y emocional. En su viaje a España fue interceptado por paramilitares y en Portbou, precisamente, el suicidio le arrebataría la vida.

Para introducirnos en el concepto de aura benjaminiano, por un lado, habría que señalar que la tradición, el lenguaje, la historia y la poesía, son para este autor

un parteaguas, ya que bajo estas nociones se configura la cultura, los rituales y las prácticas introspectivas que considera fundamentales para definir a la sociedad y al arte. En este sentido, Álvaro Cuadra en su artículo *La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital* apunta que:

La reproducción, efectivamente, no reconoce contexto o situación alguna y representa, como dirá Benjamin una *conmoción de la tradición*. Esta descontextualización posibilitada por las técnicas de reproducción deconstruye la unicidad de la obra de arte en cuanto diluye el ensamblamiento de ésta con cualquier tradición. El objeto fuera de contexto ya no es susceptible de una función ritual, sea éste mágico, religioso o secularizado.¹⁰

Sin embargo, aunque la tradición es importante, Benjamin apunta que ésta es muy cambiante en sí y que "...el valor único de la obra de arte autentica tiene su fundamento en el ritual".¹¹ Siguiendo lo anterior, por otro lado, cabe señalar entonces que Benjamin fue un asistente apasionado de la Biblioteca Nacional en la que pasaba sus horas y días recuperando a Charles Baudelaire. Hecho relevante pues Marshall Berman señala que Baudelaire escribió una poesía titulada "la pérdida de una aureola" en donde se exhibe la creencia en la sacralidad, en lo ritual del arte. Finalmente, en la poesía de Baudelaire él hace converger el mundo del arte y el mundo corriente, en este sentido, Berman apunta que:

Walter Benjamin parece haber sido el primero en sugerir las hondas afinidades entre Baudelaire y Marx. Aunque Benjamin no establece esta asociación particular, los lectores familiarizados con Marx advertirán la notable similitud de la imagen central de Baudelaire aquí con una de las imágenes primarias del Manifiesto Comunista (...) para ambos, una de las experiencias cruciales endémicas de la vida moderna, y uno de los

¹⁰ A.CUADRA, "La obra de arte en la era de su hiperreproductibilidad digital" en Revista *Temas de Comunicación* N° 15, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2007, p.144.

¹¹ W.BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica" en *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p.170.

temas centrales del arte y el pensamiento modernos, es la *desacralización*.¹²

Con base en lo anterior se podría sugerir que la configuración del *aura* benjaminiana, en tanto construcción ritual, puede rastrearse en los escritos de Baudelaire, así como también que todo vestigio místico o ritual que ésta posee también está acompañado de un halo político, que en el caso de Benjamin puede vincularse a su inclinación al materialismo histórico. De esta forma, si tenemos en cuenta las cartas y escritos de su época más fructífera, se esclarece que Benjamin era un hombre que cuestionaba al sistema político operante en su tiempo y desacreditaba la aceptación masificada del capitalismo por parte de la sociedad berlinesa. Es por medio de sus conceptos de *aura*, reproducción, autenticidad y originalidad, como esboza una teoría del arte con fuertes connotaciones sociales y partidistas, en las que vuelca su desaprobación por el triunfo de la máquina sobre la mano del hombre. Atendiendo a su crítica al nacional socialismo alemán, se entiende con claridad la carga política y social que tiene el concepto de *aura* (cuestión que se intentará puntualizar y exponer más adelante), en donde hay implícita una discusión insoslayable en relación a la pérdida del culto, como un vacío que se suscita con el cambio abrupto y acelerado del mundo, en donde la alienación y la mecanización del hombre –desde los presupuestos benjaminianos– provocan la irremediable disminución de tradiciones, costumbres y rituales. La contemplación de un objeto, que se encuentra embellecido por su estatus de autoridad e institucionalizado socialmente, deviene en un suceso de masas cuando la imagen se reproduce y el rito comienza a desaparecer.

El ensayo escrito por Walter Benjamín en 1936 *La obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica*¹³, permite la reflexión sobre el mundo industrializado a través de la posible metáfora del aura. Es una de las obras de Benjamin que más traducciones e interpretaciones ha tenido a lo largo de la

¹² M.BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo veintiuno editores, 2011, p. 157.

¹³ W.BENJAMIN, *Escritos franceses*, Buenos aires, Amorrortu, 2012.

historia del arte y de la filosofía. Para el autor el avance de la industria, de las nuevas técnicas y de la misma reproducción (acrecentada con la modernidad), exhibe la caída innegable de la sociedad y la cultura de su época a escasos metros de un abismo. Benjamin escribe en el contexto de la modernidad avanzada, es decir, cuando los ideales de este paradigma estaban casi devastados y sus proféticas verdades se desvanecían dejando el rezago de la industria capitalista que transformaría indefectiblemente las condiciones de vida. En su texto *París y la fotografía, pasión de luz*, Margara De Haene nos recuerda que Benjamin en su estadía en París en 1913, "...atrapado por un sentimiento de armonía con el paisaje urbano, descubre el arte del *flânerie* como una experiencia totalmente nueva y espontánea."¹⁴ Así como expresa que:

El sentimiento de perderse en el paisaje urbano permite a Benjamin tomar una distancia y experimentar ese extraño sentimiento que despierta y agudiza la observación. Para aquel que se pierde, los signos de la ciudad, sus edificios, sus paseantes, permanecen totalmente legibles al mismo tiempo que se convierten en misteriosos.¹⁵

En este sentido, Marshall Berman, autor de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* apunta que:

La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes: los grandes descubrimientos de la ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases...¹⁶

En congruencia con lo anterior, Berman advertirá acerca de Walter Benjamin que:

¹⁴ M.M. DE HAENE ROSIQUE, *París y la fotografía, pasión de luz*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes, 2009, p. 95.

¹⁵ *Ibidem*, p.96.

¹⁶ M. BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo veintiuno editores, 2011, p. 2.

Su corazón y su sensibilidad lo arrastran irresistiblemente hacia las brillantes luces, las hermosas mujeres, la moda, el lujo de la ciudad, su juego de deslumbrantes superficies y escenas radiantes; mientras tanto, su conciencia marxista le arranca insistentemente de estas tentaciones, le dice que todo este mundo refulgente es decadente, hueco, vicioso, espiritualmente vacío, opresivo para el proletariado, condenado por la historia.¹⁷

Con un espíritu devoto al romanticismo que lo inspira, Benjamin reacciona frente a la modernidad, a la deshumanización y al automatismo; sus palabras detallaron fielmente este proceso de pérdida de los valores culturales y artísticos, por lo que es clara la preocupación del autor berlinés por las consecuencias que traería aparejada la industrialización-mecanización en las ciudades. Si bien no está en contra de la idea de progreso, él simplemente augura las implicaciones y pormenores que fructificarían con este ideal como bastión. Al desarrollar los conceptos de *aura* y de reproducción, pareciera pertinente -o necesario- trasladar al campo del arte las categorías de producción, mercado y consumo.

Bolívar Echeverría, autor ecuatoriano que ha dedicado muchos de sus libros a esclarecer el pensamiento benjaminiano y su vida política, escribe en su texto *Arte y utopía*:

El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política (...) piensa que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales como resultado de las conquistas de la técnica moderna.¹⁸

¹⁷ M.BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo veintiuno editores, 2011, p. 145.

¹⁸ B.ECHEVERRÍA, “Arte y utopía”, <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos>. (Consultado: 29/10/2012).

Si bien Benjamin encontraría un punto de inflexión en el arte moderno y en esa reconfiguración profunda del mundo social, cabe mencionar que esto se debe al desplazamiento del valor de la obra: del aurático al exhibitorio. El culto al arte – haciendo referencia a la originalidad de las obras de su tiempo- con el asentamiento de la industrialización y de la velocidad en el quehacer artístico perdería irremediabilmente ese carácter esencial y profundo. Toda la obra del autor berlinés está empapada de esa inalcanzable esperanza de reconocer en la sociedad alemana los orígenes de la tradición que se había perdido. En el análisis que hace Echeverría sobre la sociedad moderna y el valor de utilidad y uso que adquieren los objetos en ella, describe cómo Benjamin, de forma magistral sitúa esa contradicción moderna tras la noción del *pasaje* y del *flâneur* que deambula en él. Se muestra en la relación del hombre con la sociedad -dentro de un pasaje cimentado por tiendas de las marcas más distinguidas en donde el valor encuentra su aliado en la exhibición- y en el que por fin impera el poderío económico por sobre todo rastro de comunión social.

El mundo moderno es el mundo de las mercancías, mundo que - perversamente- abre y prohíbe al mismo tiempo, en un solo gesto, el acceso del ser humano a toda la riqueza que el trabajo ha sabido sacar de la Naturaleza (...) Benjamin es también el gran desencantado de la modernidad capitalista, el que es capaz de leer la voluntad utópica que la etiqueta del precio pretende acallar en el valor de uso de las mercancías.¹⁹

Se entiende a través de Bolívar Echeverría, que el vínculo entre *aura* y política es muy estrecho. Es imposible reconocer su carácter místico sin poner atención en la importancia extrema y reveladora de una estrategia política benjaminiana. No hace más que enfatizar desde el esbozo del *aura* emparentada con la valoración de culto su lucha ideológica, encontrando el camino en la afirmación de la pérdida de ese resplandor metafísico y sagrado al que llama *aura*.

¹⁹ B.ECHEVERRÍA, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo veintiuno, 2012, p. 60.

Como hemos visto hasta aquí, si atendemos a las ideas de tradición, valor ritual y autoridad política, que van construyendo el concepto de *aura* benjaminiano rastreado desde las minucias de su corta y agitada vida, nos encontramos ante una concepción bastante controversial que posee una doble naturaleza: mística y política, que pareciera responder paradójicamente a su condición racial –ser judío– y de adhesión política –materialismo histórico–.

I.II. CONFIGURACIÓN DEL CONCEPTO DE *AURA*

En este apartado se pretende hacer un recorrido sucinto sobre el concepto de *aura* desde la perspectiva de lo ritual contemplado desde distintos autores que detallan cómo se va tejiendo la noción de *aura* desde el original y la reproducción. En el ensayo que nos concierne, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, Benjamin describe cómo el grabado en madera fue el primer medio de reproducción del dibujo. A esta técnica la suceden la estampa, el aguafuerte y la litografía; y con esa masiva circulación de las imágenes, producto de la técnica litográfica, hacia comienzos del siglo XIX, el dibujo se torna en un elemento complementario y usual en el contexto del habitar. La reproductibilidad de la imagen que llegó con esta técnica, provocó que un arte como el dibujo dejara de ser una práctica selectiva específica del ámbito artístico y se transformara en parte de la vida de todos en cualquier lugar. La modificación de las técnicas y la innovación en los procesos de producción del arte, expresa el autor, colaboraron con la degradación del concepto de autenticidad.

Establecer estas distinciones fue una importante función del comercio del arte, el cual estaba obviamente interesado en distinguir entre las diferentes tiradas de un bloque de madera (las anteriores y las posteriores a la imprenta), entre las distintas tiradas de un grabado, etc. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la

cualidad de lo auténtico, todavía antes que ésta hubiera alcanzado su tardío apogeo.²⁰

Benjamin hace hincapié en el regodeo de la experimentación de la técnica originaria por excelencia y del valor ritual que poseería un objeto artístico si fuera concebido desde este marco. Es por ello que no se puede separar el valor aurático de una obra de su valor ritual. El autor otorga una importancia fundamental al espacio primigenio de creación de la obra, ya que radica en ese *modus* ritual el valor real, es decir, el valor original.

Así como la litografía rompió con la especialización del dibujo, la fotografía irrumpió para modificar y superar a la mano "...que queda liberada de las obligaciones artísticas más importantes, que en lo sucesivo sólo incumbirían al ojo".²¹ Hacia fines de siglo XIX el auge de la fotografía fue tal, que la reproducción de la imagen alcanzó una elevación exuberante: la reproducción hizo su objeto a las obras del pasado y logró desarticular su carácter único; en este proceso de superación de las técnicas, la reproducción se inserta como una categoría autónoma dentro de los procesos del arte. Se debería entonces cuestionar qué contradicciones determinantes tiene la reproducción en el desarrollo y la comprensión del arte para Walter Benjamin.

El autor señala que en todo proceso de reproducción siempre falta un elemento substancial: "... su *hic et nunc*, su existencia única en el lugar donde se encuentra. Su historia se manifiesta exclusivamente sobre esa existencia única".²² Benjamin se adentra en esa idea y propone que el aquí y ahora de un "... original constituye el contenido de la noción de autenticidad"²³. Esa autenticidad se encuentra en la coalición de un origen, una materialidad, una duración y un testimonio histórico; todas estas características no pueden ser transmisibles, por

²⁰ W. BENJAMIN, "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008, p.96.

²¹ W.BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica" en *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p.166.

²² *Ídem*.

²³ *Ibidem*, p.167.

ello esa cualidad privativa de la obra original será imposible de reproducir en una *reproducción*.

El filósofo se pregunta: “¿qué es en definitiva el *aura*? una singular trama de tiempo y espacio: aparición única de una lejanía, por próxima que sea”.²⁴ La describe entonces como un lugar, como un acaecimiento en tiempo y espacio casi divino, que encuentra su sitio en el interior de la obra de arte, es decir, es inherente a ella. La manifestación de ese momento aurático tiene lugar, según lo propuesto por Benjamin, frente a una obra de arte original. Allí se gesta y revela el *aura*. Frente a esa caracterización de la originalidad y la autenticidad de la obra, como requisitos indispensables para la experimentación del *aura*, se podría decir que la reproducción desmedida de esa imagen extermina su aparición y manifestación auténtica.

Pero ¿por qué diviniza al *aura*?, ¿por qué escoge ese término y profundiza en su delimitación exhaustiva para trasladarlo a la obra de arte? Dice Juan Antonio Ramírez que la definición de *aura* constituida por Benjamin se acerca mucho a la idea de *aureola* o de *nimbo*. Que algunos autores, entre los que destaca a Marthe Colinet-Guérin, han hecho investigaciones acerca de estos conceptos próximos al arte religioso, como elementos iconográficos sagrados que han sido utilizados por distintas culturas a lo largo de la historia. Ahora bien, Ramírez advierte: “Pero sabemos que Walter Benjamin no empleó en sus escritos el término alemán *heiligenschein* ni su equivalente latino *nimbus*, sino otra palabra antigua, que se ha mantenido intacta en las traducciones a todos los idiomas: *aura*”.²⁵

Es bastante curioso que justamente él, un escritor alemán que aboga desde su trinchera -las letras y la filosofía- por el materialismo histórico, escoja un término de origen religioso para hablar, paradójicamente, de un fenómeno político que aquejaba al arte (jerarquizado y elitista) y a su permanencia. El autor español

²⁴ *Ibidem*, p.169.

²⁵ J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura*, Madrid, Akal, 2009, p.164.

para describir esta problemática (que toca de cerca al concepto que se viene desarrollando) afirma que Benjamin se está refiriendo al *aura* de los Teósofos. Esto es altamente significativo, ya que parece que remontándonos a comienzos del siglo XX, los Teósofos consideraban al *aura* como una materia que emana o posee un ser humano en relación al nivel de desarrollo espiritual que tenga. No es invisible, todo lo contrario, tiene que ser vista y percibida... “no es en modo alguno un vehículo separado sino que forma parte del cuerpo físico. Aparece al clarividente como una masa de vapor débilmente luminosa, de un gris violáceo, que interpenetra la parte densa del cuerpo físico y se extiende ligeramente a su alrededor”.²⁶ Sin embargo, algo ha cambiado en la portación de ese halo místico. Benjamin encontraría el *aura* en los objetos de arte, no en los seres humanos como lo notarían o expresarían los Teósofos -estos espirituales personajes de hace dos siglos-: la descubre en la materialidad de las obras. Clarificaría con ello, que esa materia sagrada es inherente a una obra concluida, y descartaría que el peso del *aura* pueda encontrarse en la percepción del espectador o en la comunión con ella. El concepto de *aura*, entonces, podría tener una raíz de origen religioso o divino. El carácter de autoridad que Benjamin le otorga al *aura*, parecería confirmar ese antecedente ya que exalta la forma original de un objeto.

Otro vestigio del término podría hallarse en el texto *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, en donde el autor hace referencia a una palabra que se emparentaría fuertemente con el *aura*, dice:

Se ha descrito a menudo el *deja vú*. Pero, este nombre, ¿es adecuado? ¿No sería quizá mejor decir que unos acontecimientos nos afectan como eco de algo que se encuentra en la sombra de la vida transcurrida? Esto se corresponde con el hecho de que ese *shock* con el que un instante entra en nuestra consciencia en la condición de ya vivido suele producirse normalmente en forma de un sonido. Se trata de una palabra, de un murmullo, mejor aún, una palpitación cuya fuerza nos mete de

²⁶ *Ibidem*, p.166.

improviso en la fría caverna del pasado, desde cuya bóveda el presente parece llegar sólo como un eco.²⁷

Utilizando la palabra *shock*, el autor habla del *aura*, de ese momento que es traído a nuestro presente como una irrupción en la conciencia. Se refiere a ello como una palpitación que remonta al pasado. La analogía del *shock* con la definición de *aura* como *la presencia de una lejanía* es clara. Nuevamente el lugar del *shock* lo tiene un objeto, el acontecimiento en este caso, que no es producto de una conexión sino que es una pulsación que llega de manera repentina. En la interpretación que Bolívar Echeverría hace de Benjamin, aparece otra mirada frente al concepto de *aura*: el V-effekt o “efecto de extrañamiento”. Pero esa emanación se produce, según el autor ecuatoriano, en el sujeto que contempla la obra y una vez en presencia de la materialidad, el objeto es desatendido para ser reemplazado por la esencia metafísica: el *aura*. Expresa Echeverría:

El *aura* de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural, una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado.²⁸

Construir el concepto de *aura* a través del rastreo de sus significaciones primigenias, de sus múltiples interpretaciones y de las nociones afines que han tratado de explicar la idea propuesta por Walter Benjamin en 1936, permite aclarar- dentro de las posibilidades modestas de esta investigación- que el término está supeditado a un marco místico, religioso y político; su autoridad frente a cualquier objeto carente de historia, propone la utilización de la expresión solo en contextos en donde la jerarquización, la élite y los valores rituales se insertan en esa lógica de culto representando un rol, es decir, el *aura* se subyuga a las

²⁷ W.BENJAMIN, *Infancia en Berlín*, Madrid, Abada editores, 2011, p.26.

²⁸ B.ECHEVERRÍA, *Arte y utopía*, <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos>. (Consultado: 29/10/2012).

obras/objetos que son valorados e instituidos socialmente.

I.III. EL AURA Y LA FOTOGRAFÍA

Cuando Benjamin rescata una cita de *Wiertz*²⁹, en la que el espíritu romántico detractor de la máquina alienante se manifiesta expresamente con toda su fuerza sobre el contenido del escrito, se advierte que el autor no ve con buenos ojos el trabajo de la fotografía, es más, asevera que ésta contribuye a la pérdida y posterior desaparición del *aura*. Quien trabaje en colaboración con la fotografía se convierte en un enemigo de los procesos artísticos puros -los cuales permitían la manifestación de esencias/resplandores en los productos materializados- y debilitarían la soberanía de la impoluta originalidad del creador.

En una cita que el autor hace de Baudelaire, expresa la opinión que le merece esta técnica como medio de reproducción de la imagen:

En estos días deplorables se ha producido una industria nueva que ha contribuido no poco a confirmar a la estupidez en su fe (...) de que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza...Un dios vengativo ha hecho caso a las peticiones de esa multitud. Daguerre fue su mesías.³⁰

Refiriéndose a la práctica fotográfica como una vulgar técnica que reproduce la realidad con exactitud borrando cualquier huella de creatividad, Baudelaire, interpretado por Benjamin, le atribuye su éxito a la necesidad imperiosa de las masas de acercar los objetos lo más posible a nosotros. Esa industria habría llegado para dismantelar los dogmas de la pintura, como un gran

²⁹ Hace pocos años nos ha nacido una máquina, honor de nuestra época, que todos los días asombra nuestro pensamiento y llena de horror nuestros ojos...no se piense que el daguerrotipo mata el arte. No, mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. Cuando el daguerrotipo, este hijo gigante, haya alcanzado su madurez, cuando toda su fuerza, todo su poder se haya desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello, exclamando: ¡Mío!, ¡ahora eres mío! vamos a trabajar juntos.

³⁰ Ob. Cit., p.52.

invento –como bien expresa Benjamin en su texto *Sobre la fotografía*- que provocaría incertidumbre, ya que sería “...dudosa la legitimación de la fotografía frente a la pintura.”³¹

La lectura que se intenta hacer sobre las palabras de Walter Benjamin y acerca de algunos de sus contemporáneos -que se han dedicado a teorizar sobre la fotografía- podría ser la de descubrir en ella –la fotografía- un signo claro de la proliferación del capitalismo a través de la reproducción, situación que se opone al respeto de lo original, del trabajo de culto y de la postura materialista de Benjamin que se viene mencionando. Podría pensarse, también, que la irrupción de la técnica fotográfica apoyaría el asentamiento de la clase burguesa: “El estudio de Gisele Freund presenta el ascenso de la fotografía condicionado por el de la burguesía y examina este condicionamiento con especial acierto basándose en la historia del retrato”.³²

El universo fotográfico instaurado por Niepce y Daguerre abriría una gran brecha hacia el mundo innovador, exótico y prometedor que se gesta y desarrolla en la modernidad. Es por ello, que todo boceto de masificación y producción, deviene en un pase directo al mercado del capital. Es justamente por la reproducción que la fotografía cobra sentido y despliega su poderío sobre lo que la rodea: en palabras de Benjamin: “Dicho de otro modo: la pretensión de que la fotografía es un arte es contemporánea de su aparición como mercancía. Esto coincide con el influjo que la fotografía en cuanto procedimiento reproductivo tuvo sobre el arte mismo. Lo aisló de sus patrones para entregarlo al anonimato del mercado y de su demanda”.³³

Referirse a la reproducción de las imágenes sería abordar un tema que se expondrá más adelante, sin embargo, podría ser interesante señalar un capítulo del texto de Michel Onfray, *Antimanual de filosofía*, en el cual el autor pregunta:

³¹ *Ibídem*, p.23.

³² *Ibídem*, p.87.

³³ *Ibídem*, p. 88.

¿Qué hace la Gioconda en el comedor de vuestros abuelos?³⁴ Y Benjamin tendría la respuesta: se debe "... a la decadencia de la sensibilidad artística, a una incapacidad de nuestros contemporáneos";³⁵ en otras palabras, esta *democratización* del arte se puede entender como una vulgarización de la imagen y un agotamiento de la misma, que son causados por su reproducción al infinito.

La obra *Treinta son mejor que una* (imagen 1) de Andy Warhol, en donde la imagen de la Gioconda se repite exacta treinta veces en el lienzo, se convertiría en un claro referente de la inagotable significación de una imagen. José Jiménez plantea esta idea en el texto *Teoría del Arte* y dice:

El arte ha sido siempre objeto de deseo, de posesión. Pero esa posesión estaba al alcance sólo de los muy poderosos, o de los poderes públicos de distinto signo que permitían un cierto disfrute común de las obras. Pero ahora la reproducción pone al alcance de *cualquiera* la imagen de las obras, y con ello convierte al arte, así como todos los bienes de cultura en general, en objeto de consumo masivo.³⁶

La multiplicación y el uso de las imágenes agotadas en el proceso de reproducción se convierten en la ruta legítima de acceder a un público, de acercar el arte a las masas. Y es esa aproximación la que legitima el auge de la industria de la copia como medio de transformación del arte para ser comprendido por cualquier persona.

Sugerir que la reproducción de las imágenes juega un rol fundamental en las relaciones de producción y de consumo es un discurso agotado. El mercado artístico ha ido creciendo y se ha forjado, precisamente, gracias a este tipo de lazos que manipulan a críticos, artistas, obras y espectadores. Dice Jiménez:

³⁴ M.ONFRAY, *Antimanual de Filosofía*, Madrid, Edaf, 2005, p.75.

³⁵ W.BENJAMIN, "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2011, p.48.

³⁶ J.JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/alianza, 2010, p.35.

El lugar del artista que crea la obra, que el crítico valora y jerarquiza, orientando así la formación del gusto del público cultivado, que la recibe a través de una aproximación contemplativa, tan espiritual como lo es la creación, las funciones y papeles se alteran y mezclan entre sí. Y el trasfondo espiritual de las categorías de creación y contemplación se ve profundamente alterado por el proceso de secularización de la cultura moderna, que impregna también intensamente el universo artístico en su conjunto.³⁷

Se ha mencionado hasta el momento cómo la reproducción de la imagen se ha ido insertando en el campo del arte con la fuerza propia del fenómeno de masificación que representa. Pero, ¿qué sucede con la reproducción de la fotografía?, ¿se puede afirmar que en la fotografía existe acaso un original y una reproducción? Es interesante rescatar la propuesta de Fabián Giménez Gatto quien -guardando toda proporción y distancia con los presupuestos benjaminianos-, en su texto *Erótica de la banalidad*, expone un caso paradigmático del tema que venimos desarrollando, cuando puntualiza sobre una serie fotográfica de Sherrie Levine (imagen 2 y 3), él dice:

En su gesto apropiacionista la noción de originalidad desaparece, Levine se limita a reproducir otra vez algunas de las fotografías de Evans y Weston, previamente reproducidas en algún libro de arte. Las series *After Walter Evan* y *After Edward Weston* son algo así como el paroxismo de la desaparición del *aura* de la obra original en la época de su reproductibilidad técnica, fotografías de fotografías, refotografías que se convierten en signo del agotamiento de la imagen, incapaz de reflejar lo real...³⁸

Algo que queda en evidencia es que esta nueva industria permite reproducir perfectamente las imágenes. Sin embargo, podría pensarse que cada fotografía – de una fotografía— de Levine posee un aire de legitimidad en relación al ámbito de su producción, de los sujetos participantes en ella y de su técnica;

³⁷ *Ibidem*, p.155.

³⁸ F.GIMÉNEZ GATTO, *Erótica de la banalidad*, México, Fontamara, 2011, p.31.

paradójicamente, cada fotografía tiene la licencia de no necesitar ser la primera, ella no está condicionada a ser original. Siguiendo esta misma línea de análisis - aunque desde otros presupuestos-, en su texto *Lo fotográfico*, Rosalind Krauss afirma que:

...en un momento determinado, la fotografía, en su precaria posición de falsa copia (es decir de imagen que sólo es parecida debido a un factor mecánico y no por un lazo interno y esencial con el modelo) sirvió para deconstruir todo el sistema del modelo y de la copia, del original y del falso, de la primera copia y de la segunda. Para un sector del mundo del arte, tanto artistas como críticos, la fotografía abrió los compartimentos herméticos del antiguo discurso estético al examen crítico más severo posible, y los volvió del revés.³⁹

La problematización puesta en escena por Rosalind Krauss nos sirve de excusa para plantear una ruta de trabajo y análisis distinta a la transitada por Benjamin. El modo de caracterizar a la obra de arte original como poseedora del elemento aurático –en contraposición a las reproducciones que debilitan y contribuyen a la pérdida del *aura* con la masificación de la imagen— sugieren en Benjamin una idea conservadora y estricta en relación al espacio del arte y su decadencia. Dentro de su teoría no hay un lugar de convivencia entre toda la carga tradicional y de culto del arte –concebido desde el renacimiento⁴⁰— y el arte de su época, que se transformaría para entregarse al servicio de la industria y al auge de las masas que alimentaba el consumo.

Michel Frizot, en relación al concepto de reproducción en la fotografía, expresa un pensamiento realmente significativo que serviría de excusa para un futuro estudio, dice:

En la segunda mitad del siglo XX con la invención de la fotografía a color y la relativa pérdida de interés en las técnicas de impresión, aunado a la hegemonía del proceso fotográfico, “reproducción” con frecuencia significa “fotografía” en el sentido popular (...), si bien el momento en el que aparece la fotografía, a mediados del siglo XIX, esta se integró a

³⁹ ROSALIND KRAUSS, *Lo fotográfico*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002, p.226.

⁴⁰ Véase W.BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica” en *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 170.

una serie de procedimientos calificados como “reproducción”, muy pronto los rebasó debido a sus capacidades intrínsecas, por lo que el término en sí resulta insuficiente para dar cuenta de lo que permite específicamente el proceso fotográfico, o de las propiedades que involucra.⁴¹

Nos encontramos frente a un autor que pone en duda toda la teoría leída y analizada por casi la mayor parte de la comunidad del arte en relación a Benjamin. Frizot afirma que el alemán no conocía en detalle la técnica fotográfica, por lo que habría que revisar con más cautela lo que habría propuesto en ese tiempo. Los teóricos de la fotografía contemporáneos abren mundos que nos invitan a indagar en los escritos enraizados socialmente que son incuestionables, permitiendo hacer revisionismo histórico a fin de proponer nuevas teorías estéticas.

Quien estudia y discute sobre otra tensión, entre un carácter nuevo y otro conservador del teórico alemán, es Bolívar Echeverría en su escrito *Arte y utopía*. Expone que:

Según Benjamin, en su época, el arte se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor para el culto”, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un “valor para la exhibición” o “para la experiencia.”⁴²

Tomando esta idea de Echeverría, podría considerarse que Benjamin formula una noción de obra de arte congruente con una postura conservadora que conlleva una jerarquización y ponderación determinada del estado del arte.

Recapitulando: en este apartado hemos visto que la tesis fundamental benjaminiana se enmarca entonces en una teoría del arte caracterizada por la dualidad, en donde los protagonistas son, por un lado, el original de una obra y, por otro lado, la reproducción de ésta. El filósofo encuadra su pensamiento en una

⁴¹ M.FRIZOT, *El imaginario fotográfico*, México, Ediciones Serie Ve, 2009, p. 247-248.

⁴² B.ECHEVERRÍA, “Arte y utopía”. En: www.bolivare.unam.mx/ensayos. (Consultado: 29/10/2012).

suerte de elogio del arte original y verdadero, como elemento de culto, sacralizado, divinizado y envuelto en un aire aurático, que no se halla en lo absoluto en la vana reproducción de una obra de arte, y mucho menos en una imagen fotográfica. Cabe remarcar que el ejemplo paradigmático de la pérdida del *aura* a través de la reproducción es abordado por Walter Benjamin en la fotografía, pues la reproducción, que no hace más que definir el punto de inflexión en el que el *aura* comienza a desaparecer, se expande debido a la proliferación y el auge de la técnica fotográfica en el mundo moderno de principios del siglo XX; hecho que será desarrollado en el próximo capítulo de esta tesis.

CAPÍTULO II: AURA Y REPRODUCCIÓN/ORIGINAL

Ese modo de actuar o procedimiento común: la mimesis, requiere la aceptación cultural de un tipo de engaño, de ficción, que produce en nosotros una experiencia de placer determinada, el placer estético.

José Jiménez

II.I TRADICIÓN PLATÓNICA

Como vimos en el capítulo anterior, en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica* Benjamin expone una idea central para entender el devenir del *aura* y la reproducción masificada de la imagen: “en el principio de la obra de arte está el hecho de haber sido siempre reproducible. Lo que unos hombres habían hecho, otros podían volver a hacerlo”.⁴³ El argumento benjaminiano propone una tesis fundamental para comprender el trasfondo de este trabajo: siempre está la posibilidad de la reproducción, de la copia.

Tras las consideraciones benjaminianas descritas en el apartado anterior, se puede sugerir que hay en su teoría un modelo emparentado -en gran medida- con otro de tradición platónica, que se halla fuertemente arraigado en las conceptualizaciones sobre el arte sugeridas por Platón. Esa tradición platónica, que ha jugado un papel decisivo en la historia del arte -pensando en los conceptos de mimesis, belleza, verdad, entre tantos otros que rigen la cotidianidad en occidente- plantea un sólido esquema que se ha perfeccionado -incluso en pequeñeces que escapan al campo de la filosofía- en la vida del hombre moderno.

Platón ubica al arte como algo en sí, como una suerte de mundo de las ideas que proyecta un reflejo materializado en la copia, en la reproducción, en el mundo visible. Dentro de este marco, es oportuno recuperar el mito de la caverna en donde este esquema se presenta de manera clara⁴⁴. Dice Platón:

⁴³W.BENJAMIN, *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p.165.

⁴⁴ El filósofo describe a unos hombres encerrados dentro de una caverna que tiene una entrada abierta por la que se introduce una luz. En ese lugar subterráneo, esos individuos se encuentran

-Considera ahora...lo que naturalmente les sucedería si se los librara de sus cadenas a la vez que se los curara de su ignorancia. Si a uno de esos cautivos se lo libra de sus cadenas y se lo obliga a ponerse súbitamente de pie, a volver la cabeza, a caminar, a mirar a la luz, todos esos movimientos le causarán dolor y el deslumbramiento le impedirá distinguir los objetos cuyas sombras veía momentos antes ¿Qué habría de responder, entonces, si se le dijera que momentos antes solo veía vanas sombras, y que ahora, más cerca de la realidad y vuelta la mirada hacia objetos reales, goza de una visión verdadera?⁴⁵

¿Si el mundo inteligible es el original, entonces el mundo visible –nuestro mundo—es una vil copia de uno real? Y entonces, ¿qué pasa con la originalidad de una imagen de Henri Cartier Bresson, siendo que es una fotografía en donde el carácter de original no existe y posee, además, la característica de poder ser masificada?

Retomando estos interrogantes, y con las amplias interpretaciones que se han formado sobre Platón, se reconoce en la *República*, que el autor considera al arte como una imitación. Si lo verdadero está en otro lugar y no es de fácil acceso, la imitación de la naturaleza en una pintura pasaría a convertirse en la copia de una copia, es decir, en la representación de las sombras que a su vez son representación del original: entonces el arte nunca sería real. Walter Benjamin descubre en la obra de arte (original y aurática) una suerte de mundo de las ideas, como el espacio verdadero del arte; y en oposición al mundo inteligible, la reproducción encuentra su lugar en el mundo visible, en esa copia o imitación que nunca alcanzará el estatus de original. Pensando en ese posible esquema benjaminiano acerca del *aura*-original en contraposición a la reproducción y la pérdida de la esencia, su teoría filosófica del arte encontraría fundamentación en esta tradición.

desde niños encadenados de cuello y piernas. Debido a esas ataduras, los hombres que se hallan encerrados no pueden moverse y sólo miran en una dirección. Eso que ellos ven son las sombras de una realidad que está fuera de la caverna y que sólo se puede percibir y conocer haciendo un esfuerzo intelectual.

⁴⁵ PLATÓN, *República* VII 515-c, Buenos Aires, Eudeba, 2004, p. 442.

Para Platón el arte es una emulación, la mimesis es un plagio de la realidad. La utilización del concepto de mimesis fue modificado en distintos libros y apartados de su obra, dice Tatarkiewics:

Posteriormente a partir del libro X de la República, su concepción del arte como imitación de la realidad se hizo muy extrema: pensó que se trataba de una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior. Esta construcción se dedujo principalmente a partir de la pintura ilusionista contemporánea. La idea de Platón era parecida a la propuesta que bajo el nombre de naturalismo se llevó a cabo en el siglo XIX. Su teoría era descriptiva y no-normativa; por el contrario, no aceptaba que el arte imitase la realidad porque, según él, la imitación no es el camino apropiado hacia la verdad.⁴⁶

La teoría platónica sobre la verdad, el mundo de las ideas y el mundo visible es un *corpus* de conceptos muy vasto, por ello, es pertinente destacar que la tradición platónica se ha convertido en una práctica efectuada desde hace muchos años: el encuadre platónico-dualista en el que se inscriben años de historia, de teoría estética y filosófica –que si bien expresan una forma de entender el mundo, una vía de acceso- también se podría encontrar otra alternativa que explicara la obra de arte sin recurrir a una relación dual. La búsqueda de la verdad en todo acto para Platón se convierte en un punto controversial, ya que despliega una impronta tan enérgica que echa por el piso cualquier idea nueva. Sigue Tatarkiewics:

Sócrates fue quien lo expresó: éste definió el arte como la imitación de la realidad. Esta definición implicaba que el objeto del arte es la verdad. Sócrates sacó sus ejemplos de las artes visuales, pero su idea era aplicable igualmente a la poesía. Esta idea fue adoptada por Platón, y gracias a su autoridad se convirtió durante dos mil años en un axioma de

⁴⁶ W.TATARKIEWICS, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos/alianza, 2008, p. 303.

la teoría del arte (...) definió la poesía y las artes visuales como artes miméticas, esto es, como artes que imitan la realidad e intentan aprehender la verdad.⁴⁷

El pensamiento platónico y su esquema dual, tan bien instituidos en la historia, arrojan grandes interrogantes o, mejor dicho, implican una mirada particular a la producción artística y a la teoría del arte. Es precisamente esa unidireccionalidad de la mirada la que se cuestiona en esta tesis, ya que la propuesta es la de un salto en cualquier estructura dual de imagen-copia, es una búsqueda de diálogo totalizador que no remarcaría una comunión entre dos. Para puntualizar el quiebre entre el posible esquema platónico —es decir, imagen-original y copia-reproducción— y otra posible vía para encontrar el *aura* en la obra de arte, sería oportuno remitirnos a la modernidad, paradigma en el cual se intensifica la noción de reproducción. La descripción de las nuevas estructuras que sustentan la modernización -por ejemplo la reproducción-, que dirigirán la masificación, el duplicado y la elaboración en serie -no sólo del arte sino de todos los objetos que se hallan alrededor- enmarcarán el concepto de reproducción en el ámbito social, político y económico; esto es lo que desarrollamos a continuación.

II.II. UNA MODERNIDAD ENMARCADA

Y cuando pasó la época de la fe y llegó la época de la razón, prosiguió el río de oro y plata: se dotaron becas, se fundaron cátedras, solo que el oro y la plata ya no fluían de los cofres del rey, sino de las arcas de industriales y mercaderes, de las carteras de hombres que habían hecho, digamos, una fortuna con la industria, y devolvían buena parte en sus testamentos, para más cátedras, más cursos, más becas en la Universidad donde habían aprendido su oficio.

Virginia Woolf

La pregunta parece obligada: ¿por qué mencionar el paradigma moderno y qué implicaciones éste ha tenido en la teoría benjaminiana? ¿Es pertinente

⁴⁷ *Ibidem*, p.336.

trasladarse tantos años atrás con la sola pretensión de entender el *aura*? La respuesta es afirmativa dada la impronta que ha marcado esta tendencia ideológica desde su surgimiento, paradigma que tenía como centro al hombre racional y que iba de la mano de la industria capitalista vendiendo la mágica ilusión del progreso. Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* despliega el camino que ha recorrido el pensamiento moderno con sus bemoles y aciertos, dice: “Hay una forma de experiencia vital -la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida- que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo. Llamaré a este conjunto de experiencias la modernidad”.⁴⁸

La importancia de traer la modernidad al foco de la discusión es justamente por el carácter liberador de esta forma de pensamiento, por lo que ella ha generado en cuantiosas sociedades desde hace siglos, por cómo ha trastocado enormemente la percepción, las categorías de análisis, los valores, la vida misma de los hombres. La racionalidad que comenzaba a imperar en el hombre del Renacimiento y la transformación –o mejor dicho el cambio – de paradigma, fungió como el detonante principal para que las sociedades de ese momento dirigieran sus miradas hacia la libertad y la autonomía. Con la transposición del teocentrismo al antropocentrismo, los hombres del siglo XVII sentían la capacidad de hacerse responsables de sus propias vidas, se despojaban de sus ataduras religiosas para dar paso a una visión autónoma, de autodeterminación y en donde la noción de sujeto surgió –con Descartes- para desempeñar un rol fundamental en la vida social, fue el nacimiento de los *hombres nuevos*. Dice Luis Villoro:

Surge un ideal desconocido hasta entonces: los que encarnan lo que Maquiavelo llama “hombres nuevos”. Son hombres que no sienten determinado su destino por el lugar que ocupan, sino que están

⁴⁸ B.MARSHALL, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo veintiuno editores, 2011, p.1.

empeñados en labrárselo mediante su acción. Los nuevos individuos fascinan al Renacimiento.⁴⁹

Son los hombres que inician una búsqueda individual y comienzan, poco a poco, a modificar el mundo en el que viven adjudicándose el poder de transformar la naturaleza. La dominación del hombre sobre su entorno y la pretensión emancipadora de aquel posibilitan la supremacía de la *razón instrumental* que regirá la vida humana y establecerá las reglas que ordenarán al mundo. Es el afán por la transformación -raíz de ese intelecto ilimitado, rector y dador de sentido- el elemento que hace posible que los hombres funden una segunda naturaleza, ya no dada sino construida por ellos mismos, atendiendo a las pretensiones de manipulación y supremacía de su raza (la humana).

Este desarrollo del humano, en el marco de la supremacía de la razón, es lo que genera las condiciones sociales y culturales que Benjamín hará notar en sus ideas sobre la reproducción. Debemos atender a que estas condiciones no eran bien vistas o agradables a los ojos del filósofo alemán y para denunciarlo hace eco de las palabras de Baudelaire, quien dice en *Las flores del mal*: “¡Míralos, alma, son en verdad espantosos! Vagamente ridículos, maniqués noctámbulos; terribles, singulares, igual a los sonámbulos, fijan quien sabe donde sus tenebrosos ojos”.⁵⁰ Por su parte, Walter Benjamin afirmaba que: “No se trata de ninguna clase, de ningún colectivo, cualquiera que sea su estructura. No se trata de otra cosa sino de la amorfa multitud de los transeúntes del público de la calle. Esa multitud cuya existencia Baudelaire no olvida jamás, no ha posado como modelo para ninguna de sus obras”.⁵¹ Se entiende de las palabras de estos pensadores que el acaecimiento de semejante impronta racional- incluso siglos después- no fue aceptada ni aplaudida por algún sector de la sociedad. Describían un automatismo, hablaban de maniqués, es decir: muñecos inertes sin expresión

⁴⁹L.VILLORO, *El pensamiento moderno*, México, Fondo de cultura económica, 1992, p.21.

⁵⁰CH. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, Buenos Aires, Refece editor, 1997, p. 109.

⁵¹ENAH, “Una reflexión sobre la modernidad de Charles Baudelaire y Walter Benjamin”, en *Boletín. Órgano informativo y cultural de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, ENAH, 2008-2010, p.17.

ni vida, individuos que recorrían las calles dormidos, sin conciencia de sus acciones y no reparando en lo que sucedía alrededor. Cabe destacar que la descripción de los autores se llevó a cabo cuando la modernidad se encontraba en crisis. Cuando el mundo ya había vivido las crueldades más oscuras ejecutadas por el hombre hacia el hombre y cuando la promesa de la cuantiosa felicidad y el progreso eran ya cuentos de otra época.

Es entonces dentro del contexto del mundo industrializado, del auge de las técnicas de producción, del curso de los hombres hacia el automatismo, en donde producto de la necesidad de multiplicar -para respaldar las ansias de consumo de las masas- surge la idea de la reproducción en la cultura. Elementos de uso cotidiano, alimentos, y todo cuanto sea apto para consumirse indefinidamente, serían producidos en serie por una sociedad imbuida en una era industrial que comenzaría a identificarse con las copias.

II.III. REPRODUCCIÓN

La reproducción fue posible gracias a la revolución industrial y modelo socioeconómico del capitalismo; parafraseando a Carlos Valverde, puede afirmarse que ésta nace con la máquina a vapor. Algunos hombres de la época se dieron a la tarea de la invención y fabricación de máquinas, que sin ir más lejos, conformarían la gran industria capitalista de fines de siglo XVIII. Valverde en su texto sobre la modernidad pronuncia:

Construyeron máquinas de vapor y demostraron la utilidad de su aplicación a los telares. Una vez perfeccionada la máquina de vapor se vio, con asombro, que su energía podía comunicarse a otras máquinas por medio de engranajes, que por lo mismo podía llegar a ser una fuente inagotable de energía y que sus posibilidades económicas eran infinitas. Había nacido la posibilidad de producir en serie indefinida, merced a una energía inagotable y barata. Ese invento de la máquina de vapor, a

primera vista diminuto, iba a revolucionar las sociedades y las culturas. Se iniciaba un mundo nuevo: la era industrial.⁵²

La crisis de la modernidad se produjo en un mundo industrializado y tecnológico; y cuando el capitalismo en boga sentaba las bases de las fuerzas de producción, de los dueños de los medios de producción y la antagónica lucha de clases que nos sigue hasta la actualidad. He aquí el tema que nos interesa, ya que la producción en serie y la multiplicación que permite alcanzar ganancias exuberantes podría ser un antecedente de la reproducción en el arte. Podríamos pensar entonces que la reproducción es un fenómeno producto de un contexto histórico e ideológico como lo fue la modernidad, es un destello de la necesidad de la época de producir y de generar objetos semejantes en serie, que jugarían el papel de la mercancía; como dijo Marx "...el valor de las mercancías es todo lo contrario de la tosca materialidad de su sustancia; en su composición no entra ni un átomo de materialidad".⁵³

Atendiendo al devenir del rol de la mercancía en la sociedad moderna, en su texto *Crítica de la razón instrumental* Max Horkheimer dice que:

La cosificación es un proceso que puede ser observado remontándose hasta los comienzos de la sociedad organizada o del empleo de herramientas. Sin embargo, la transmutación de todos los productos de la actividad humana en mercancías sólo puede llevarse a cabo con el advenimiento de la sociedad industrial.⁵⁴

El autor explica cómo en el juego del aparato económico rector de la acción humana, se escondía una razón objetiva, la religión y la metafísica. Enfatiza este presupuesto cuando afirma que: "La función social de estos intentos de resucitar el

⁵² C.VALVERDE, *Génesis, estructura y crisis de la modernidad*, Madrid, Autores cristianos, 2006, p.317.

⁵³ K.MARX, *El capital*, citado por Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo veintiuno editores, 2011, p.96.

⁵⁴ M.HORKHEIMER, *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur, 1973, p.51.

sistema de la filosofía objetivista, de la religión o superstición, consiste en reconciliar el pensamiento individual con las formas modernas de manipulación de las masas”.⁵⁵ Cuando el artificio de una necesidad social de consumo invade el imaginario de la sociedad moderna de fines del siglo XIX y principios del XX, la ostentación de la autonomía del sujeto y la dominación de la naturaleza a la par de la dominación del hombre por su propia mano, son caminos que conducen a la cosificación excesiva de todo cuanto lo rodea.

Pero, como señala Horkheimer, el surgimiento del industrialismo tuvo como consecuencia la aparición de fenómenos cualitativamente nuevos.⁵⁶ Él sostiene que el mundo se ha ido modificando a tal punto que hay una supremacía de los medios más que de los fines: con la compleja organización de los medios de producción, aunada a la organización social que acata las reglas de la máquina, el hombre se ha tornado en un ser sin límites que no encuentra nada que sacie sus aspiraciones de más. Es justamente ese hombre el que reproduce los objetos inmersos en un sistema perverso que elimina toda huella de originalidad – entendida como productos realizados de forma artesanal- a través de la industria. Retomando a Benjamin, éste afirma que:

La técnica de reproducción -tal podría ser la forma general- separa la cosa reproducida del dominio de la tradición. Al multiplicar su reproducción, pone en el lugar de su existencia única su existencia en serie, y al permitir a la reproducción ofrecerse en cualquier situación al espectador o al oyente, actualiza la cosa reproducida.⁵⁷

Partiendo de estos supuestos de Horkheimer sobre la reproducción desmedida de los objetos, en donde todo se torna medio más que fin, puede plantearse cómo la Revolución Industrial y el sistema capitalista abonan a la reproducción de la obra de arte y su consecuente pérdida del *aura*.

⁵⁵ *Ibidem*, p.76.

⁵⁶ Véase. *ibidem*, p.105.

⁵⁷ W.BENJAMIN, *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p.168.

Ahondar en la modernización, producto claro del paradigma moderno –por llamarlo de alguna manera-, así como la industrialización que llevaría al hombre a apropiarse de todo, ya que cualquier objeto puede ser copiado, producido en serie, reproducido; ha dejado -o dejaría- una marca fuertísima en la historia social, cultural, económica y artística de este período mencionado. Con la necesidad de producción ilimitada para satisfacción de las ansias de consumo de masas, a la par de la reproducción de los objetos, cabría la posibilidad de pensar –guardando toda proporción y como uno de los muchos antecedentes que existen al respecto- en la reproducción del arte. Se ha mencionado en el primer capítulo que la multiplicación de las imágenes y obras de arte permite el alcance de todo tipo de persona –sin distinción de clases- a ese mundo estético implicado en una tradición. Sin ir más lejos, haciendo referencia a los *ready-mades* como objetos extraídos de un espacio de producción en serie, fabricados de manera industrial y trasladados al espacio de exhibición, uno de los más famosos fue –y es- el urinario de Marcel Duchamp. Ese sería el ejemplo más pertinente para localizar el esquema de organización del arte y la crítica, que ha movido los hilos de la industria del arte durante siglos. Ahora bien, *La fuente* (imagen 5) del citado artista inauguraría un camino diferente del arte que podría ser retomado en otra ocasión como uno de los más significativos para sustentar esta tesis que se abocaría a encontrar en cualquier objeto reproducido una *nueva aura*. Se traza claramente una ruptura con los cánones estéticos y una nueva puerta se abre y da pie para el despojo –menguado- de la tradición. Dice Ramírez:

Pese a todas las diferencias y matizaciones que queramos establecer, hay una estructura común en los *ready-mades* concebidos por Duchamp entre 1913 y 1921. Podríamos describirlos diciendo que un producto ya elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de “las bellas artes”. Son casi, chistes objetuales.⁵⁸

⁵⁸ J.A.RAMÍREZ, *Duchamp el amor y la muerte incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p.29.

La reproducción -de objetos y de obras - permitió un quiebre en el pensamiento tradicional de críticos e historiadores del arte, marcó un giro en las producciones artísticas, y dio lugar a concebir al arte y a sus manifestaciones de múltiples maneras. Todos estos aspectos replantean la experiencia y la vivencia aurática lejos de cualquier sello ortodoxo de lo original y lo habitual; asunto que desarrollamos en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO III: AURAS CONTEMPORÁNEAS

Y con ello Sander (junto con Atget) habría sido capaz de cuestionar el aura de la obra de arte y con ello dismantelar los vestigios del pasado cultural, así como el ideal romántico de unidad y de concepción inorgánica de la obra que relaciona el arte con su bella apariencia.

Anna María Guasch

III.1. EL AURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La reflexión entorno al arte y la cultura contemporánea es un *corpus* de conceptos, teorías y prácticas difíciles de delimitar e infinito en su campo de análisis. Cabría mencionar que se intentará abordar esta reflexión desde la mirada de dos teóricos: Juan Antonio Ramírez y José Luis Brea; quienes teorizan sobre la supervivencia de la noción de *aura*, propuesta por Benjamin hace un siglo, y confrontan con la idea de su desaparición en la actualidad.

Ramírez cuestiona la afirmación de Benjamin de la pérdida del *aura* a través de la reproducción. En su texto *El objeto y el aura*, el español profundiza en esta noción de Benjamin haciendo uso de la pregunta sobre su desaparición real:

Me gustaría fijarme en esta utilización del *aura* y dar un salto cronológico hasta el arte más estrictamente contemporáneo, desde los años sesenta hasta el momento presente. Si lo aurático es lo alejado lo que conserva misterio y carisma, lo excepcional, lo único y muy valioso, casi todo el arte de los muros está "aureoleado" por esas cualidades, y no es fácil encontrar artistas vivos que no aspiren a encarnar alguno de esos calificativos. Y si esto es así, ¿Podremos hablar en sentido estricto de un regreso del *aura*? ¿Acaso se ha ido o ha desaparecido de la escena alguna vez?⁵⁹

⁵⁹ J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p.178.

Ramírez hace un análisis profundo, orientado por importantes ejemplos de masificación de la imagen y del original en las diversas disciplinas del arte visual; y plantea una tesis que, podríamos decir, es un punto clave para el desarrollo de este trabajo. Luego de la pregunta que nos arroja el autor español acerca de la pérdida real del *aura*, abre el debate sobre la utilización y la teorización de éste concepto en los creadores contemporáneos. Mediante la analogía del *aura* y el oro, explica cómo muchos artistas, incluso siendo los maestros de la apropiación de imágenes populares, reconocen el valor y la jerarquía de la que goza una obra que pueda ser categorizada como aurática. Ramírez expresa que:

Andy Warhol podría pasar por el representante arquetípico de la desaturización del arte, el que más intensamente ha coqueteado con la idea de la reproducción, pero la aplicación del oro en algunas de sus obras indica que era muy consciente de la importancia de lo aurático.⁶⁰

Importantes artistas se han tomado la molestia de flirtear a través de la ejecución de su práctica artística con el concepto de *aura*, y esto la han hecho desde lo conceptual, lo material o el soporte; pero otorgándole al *aura* una autoridad que hace aún más confuso desenredar esta noción que se ha ido reconstruyendo desde las vanguardias hasta el arte más actual. Con respecto a ello, un ejemplo sagaz lo constituye Sherrie Levine cuando dora el urinario de Duchamp (imagen 4). Entonces cabría preguntarse: ¿es un acto de ironía y de desmitificación del valor expositivo de una obra, o es una operación para enfatizar la divinización de los objetos de arte? Juan Antonio Ramírez hace un análisis de ello y dice:

...no estamos tan seguros de que no sea lo contrario, es decir, de que Levine no haya hecho en 1991 una verdadera auratización del objeto aparentemente antisacral de Duchamp. Ya no es de porcelana sino de bronce, de modo que esta apropiación ha perdido, además, su fragilidad, y se ha hecho físicamente inmortal. Es como si Levine hubiera procedido a ilustrar y a materializar el

⁶⁰ *Ibidem*, p.179.

aura que la obra de Duchamp ya poseía, a nivel puramente metafórico.⁶¹

Puede pensarse entonces, que hay una clara conceptualización de lo aurático y de la sacralización de esta idea por parte de la comunidad artística. Lo sintetiza en un párrafo en el que explicita que en la época de la cultura de masas aparecen muchas obras que no tienen precisamente un original, son creaciones que ya nacen multiplicadas, con lo que se borrarían las huellas de la discordia entre original y copia. El autor propone entonces una reformulación de la idea de Benjamin con la expresión: "...la obra de arte en la época del original multiplicado"⁶²; por ello el catedrático español escribe *El objeto y el aura* en donde justifica la actualidad del *aura* a través de la idea, entre otras, del estatuto mítico del arte.⁶³

Considerando la idea del escritor español podríamos asentar el precedente de la conservación del aura en el arte contemporáneo, sin hacer distinción entre copia y original, concediéndole a aquélla una gran importancia a su autoridad y preservación en tiempos actuales. La justificación de su aparición, incluso en las creaciones de imágenes reproducidas, se convierte en un hilo conductor de la tesis central de este trabajo. En efecto, Ramírez expone con acierto que:

No hay nada, en fin, en el universo del arte que no posea su estatuto mítico, ni operación creativa que no trabaje su propia *aura* metafórica. Si la presencia o ausencia del *aura* marcara la frontera entre el arte y la mera 'cultura visual', ¿quién se atrevería a presentarse como el vidente capaz de certificar semejante discriminación? (ahogaremos, pues, una vez más, el grito convencional de 'el *aura* ha muerto, viva el *aura*').⁶⁴

⁶¹ *Ibidem*, p.181.

⁶² Véase J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 190.

⁶³ *Ídem*.

⁶⁴ *Ídem*.

Otro autor que discute el concepto benjaminiano es José Luis Brea, quien plantea que el *aura* no se ha perdido sino que se ha enfriado; es decir, se ha modificado gracias: "...a una variación de las temperaturas que sí, ciertamente, tiene que ver con un desplazamiento de la significación en una dirección secularizadora, de extensión de la referencia artística a la casi totalidad de los mundos de vida..."⁶⁵

El planteo que hace Brea, lejos de parecer una crítica conservadora que apañaría la postura de Benjamin, arroja grandes interrogantes y valiosísimos hilos que vinculan el concepto benjaminiano de *aura* con espacios que se encuentran fuera del círculo artístico, y que responderían, sin duda, a sitios de índole político, histórico y cultural. La idea de que la fuerza y la permanencia del concepto benjaminiano en la actualidad se deba a una desarticulación conceptualizada desde lo exhibitorio y religioso del mercado artístico, incitaría a pensar en un *aura* en función del consumo; es decir, de un valor de uso de las obras de arte llevadas a su máxima circulación a través de la reproducción. Se podría entonces pensar que esta mercantilización del arte prevalece debido al modelo económico dominante y que se lleva consigo hasta la impoluta sacralización del *aura*, jugando el juego de la extracción del poder autoral que le confirió Walter Benjamin y siendo en la actualidad un poder conferido por las leyes de la oferta y la demanda. La línea que bosqueja Brea responde a la manifestación de una *nueva aura* producto de los *mass media*, de la reproducción alimentada por las masas, idea que se opone completamente a la del filósofo alemán.

Desde la perspectiva anteriormente esbozada, pensar el arte en términos de original o reproducción no da lugar a un acercamiento a las imágenes fotográficas sin una cuota de prejuicio que las exigencias conservadoras nos obligan a atender. Esta mirada a la obra de arte alza una barrera que nos orilla a esquematizarlo, situación que deja fuera muchas manifestaciones que son consideradas hoy como artísticas y que utilizan como *corpus* imágenes agotadas o reinventadas. Lo que se busca con este planteamiento es abrir una posible

⁶⁵ J.L.BREA, *Las auras frías*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p.3.

caracterización que revista las cualidades que posee este modo de ser de la obra, fuera del esquema planteado anteriormente: la inserción de una *nueva aura*, de un *hic et nunc* semejante a una instancia de tiempo y espacio que se presenta en la experiencia estética; y que es distinto al que se manifiesta en el tópico de original-reproducción Benjaminiano que se torna inseparable de una obra conformada y legitimada por la crítica de arte.

Encontramos entonces en la conceptualización del arte y del *aura* que las categorías estéticas y las condiciones de su aparición en la obra de arte se han modificado de manera substancial en el contexto contemporáneo. José Luis Brea expresa:

Pero algo fundamental ha cambiado. El viejo *aura* cuyo desvanecimiento había augurado Walter Benjamin -nunca quedó suficientemente claro si con prevención o con entusiasmo, si invitando revolucionariamente a la aceleración y consumación del proceso o reclamando la oposición a él, por atribuirlo exclusivamente a la astuta eficacia operativa de alguna racionalidad puramente instrumental, o una eficacia inexorable al capitalismo avanzado- ya no preside, ciertamente, la experiencia estética.⁶⁶

El viejo *aura* –como lo nombra Brea- no rige más la experiencia estética. El autor español propone que las categorías, entre las que se encuentra la belleza y el *aura*, han sido modificadas, se ha alterado su centro. Se podría hablar de una transformación importante del valor aurático de una obra. La transferencia del peso de lo aurático a lo exhibitorio/consumible, ha generado que el concepto benjaminiano pierda un poco el dominio ideológico del autor para convertirse en un concepto distanciado de su creador pero sometido, ahora sí, al valor de reproducción/exhibición/venta del consumo de masas -el carácter elitista del *aura* propuesto por Benjamin no hubiese admitido jamás la vulgarización de las obras incorporadas al mercado- renunciando, incluso echando por tierra, la idea del original.

⁶⁶ *Ídem.*

Atendiendo a estos presupuestos, valdría la pena señalar que el traslado o transformación que sufren las categorías que instauraban un orden y un régimen visual en el tiempo benjaminiano, son decididamente incomparables con las de los tiempos actuales, por lo que se expondrá en el siguiente apartado –siempre de la mano de Brea- el espacio que ha ganado la visualidad, específicamente la imagen, como escenario idóneo para exponer la aparición de una *nueva aura*.

III.II. RESIGNIFICACIONES

¿Cómo se resignifica una imagen? ¿Cuándo alcanza otro significado/significante y qué características precisas delimitan su metamorfosis? Obligatoriamente esas reconceptualizaciones que trabaja José Luis Brea son las que cabría mencionar para imaginar la posible manifestación de la *nueva aura* en las imágenes contemporáneas. A lo largo del trabajo se han ido especificando características de las obras de arte en el contexto de sus creaciones y ámbitos originarios, se ha husmeado en el paradigma moderno para entender la necesidad social, económica y cultural de la reproducción a fines del siglo XIX y principios del XX, también se han descrito las concepciones del *aura* en el arte contemporáneo; por todo esto se describirá -tomando como punto de partida a la imagen en las tres eras propuestas por Brea: *imagen-materia*, *film*, *e-image*- la versatilidad y complejidad que poseen las imágenes colectivas que son el nuevo espacio de aparición de una *nueva aura* que se propone en esta tesis. El formato material, dinámico o temporal que posean las imágenes, no es el punto esencial para determinar si esa *nueva aura* se manifiesta o no, quien juega el papel principal es la imagen en coalición con el espectador, como una totalidad que en última instancia sería el sujeto de la experiencia estética.

En la primera era Brea describe la *imagen-materia*. En ésta se él define un primer tipo de representación, el cual emparenta a las imágenes que dan lugar a la aparición del *aura* tal y como Benjamin lo concibió. Son imágenes encadenadas:

...para ellas, en efecto, no hay tiempo, o el tiempo ha dejado de pasar. Ellas nunca atienden al presente, vienen siempre del pasado, traen memoria (...) siempre hay un *hic et nunc*, una coordenada espacio-temporal concreta que fija la signatura de origen, sobre cuya certidumbre podemos constatar también la de su originalidad...⁶⁷

Ese tipo de imagen, que no puede desligarse, ausentarse ni un segundo de su marco material, no sería el referente más innovador para concebir en ella a la *nueva aura*. Sin embargo, su estaticidad y su retorno a lo mismo la convierte en memoria de archivo y, en este sentido, podríamos decir que es el espacio/experiencia más escueto de manifestación de una *nuevo aura*.

En la segunda era Brea explica el *film*. Para él éste propicia el lugar para la visualización clara de lo aurático en las nuevas formas de imagen contemporánea. El autor afirma sobre esa representación que:

El tiempo de las imágenes singularísimas, producidas como objetos únicos en su especie, queda pronto atrás. La aplicación de las nuevas tecnologías combinadas de captura mecánica e imprimación fotoquímica permiten que, muy pronto, el proceso de la industrialización –de producción seriada de objetos idénticos entre sí– alcance el dominio de las imágenes, hasta ese momento sujeto a una economía de producto único. A partir de entonces, el régimen de producción de las imágenes deberá asumir las condiciones de la reproductibilidad, que hará posible la multiplicación del número de ellas existentes sin más límite que el que las reglamentaciones legales o mercantiles quiere imponerles...⁶⁸

Es la imagen en movimiento la que ya no se concibe encerrada en una forma limitada por el espacio y el tiempo, ya no es sólo un registro del pasado, sino que su dinamismo y su impronta la convierten en un elemento que suscita significación y forma parte de las industrias de la cultura. Con este *corpus* de

⁶⁷ J.L.BREA, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010, p.12.

⁶⁸ *Ibídem*, p.48.

imágenes, lejos ha quedado ya la carga simbólica y la repetición ritual. Al respecto Brea dice: "...toda esta lógica fetichizada queda fuera de juego para la imagen-fílmica (...) para ella, el *consumo simbólico* está en cambio y absolutamente ligado a la percepción inteligente de un significado..."⁶⁹ Brea denomina a la *image-film* una forma de relato que no posee la carga emblemática que tendrían las *imágenes-materia*. La historia y la tradición, aspectos importantes para Benjamin, dejan de encontrar un lugar en esta nueva forma de imágenes móviles.

Lejos de aquella mirada antropoteológica hierática y estulta invocada por las imágenes-materia –a favor de una reiteración puramente ceremonial de la observación de lo idéntico, repetido en su identidad cansina hasta que la náusea y el hastío vacían el espíritu de cualquier capacidad de inteligencia crítica-, la imagen fílmica sitúa la producción de las imágenes de lleno en el orden del relato y la interpretación, en el espacio de la inteligencia comprensiva, en un escenario que aleja las prácticas simbólicas de su originario espacio dogmatico-teológico para abrir un nuevo escenario en el que ellas se producen como genuinas generadoras de conocimiento.⁷⁰

El autor propone que al no ser imágenes atadas a circuitos repetitivos de significación ritual, las imágenes *films* (emparentadas en gran medida con las fotografías) aportan conocimiento y son generadoras de múltiples interpretaciones, asaltan con sus efímeras apariciones la conciencia de los individuos. Pensando en términos benjaminianos, la imagen-movimiento no tendría ni un dejo de *aura*, es tan volátil su aparición, presencia y desaparición, que no lograría configurar el orden de la historicidad, la originalidad y la autenticidad. Sin embargo, en términos de Brea, la imagen-movimiento sí poseería un *hic et nunc* muy fugaz –que distaría mucho de parecerse al de Benjamin-, pero que sería un germen de sentido para todo espectador. Este segundo tipo de imagen, propuesto por Brea, pasa por el mundo como narrando algo y, sin embargo, no alcanzaría la fuerza simbólica que se confiere a las imágenes-memoria. Cuando Brea se refiere a las fotografías las

⁶⁹ *Ibidem*, p.54.

⁷⁰ *Ídem*.

denomina *imágenes filmicas estáticas*, para quienes propone dos vías de presencia visual: conservar ese estatus inmóvil con carga simbólica, como una obra de arte encerrada en un marco material; o *asumirse como cine de corto metraje* que halle forma y sentido en el relato –aunque sea mínimo-. Agrega una tercera vía, un tanto displicente con la técnica fotográfica, que puede ser obviada para el desarrollo que nos interesa, solo cabe mencionar que aquí la imagen fotográfica es vestigio de un acontecimiento.

En la tercera era el autor español describe a las *e-image* como fantasmas que se alejan de la realidad. Brea expresa:

Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de lo que no vuelve, de lo que, digamos, no recorre el mundo para quedarse. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser el leve y efímero, puramente transitorio.⁷¹

La descripción de las *imágenes-tiempo* –como las llama Brea- es la de representaciones que son tan imperceptibles que se distinguen de las otras por su corta duración. Serían análogas a las imágenes mentales, no alcanzan a ser cuando ya están desapareciendo. En su impronta carecen, incluso, de lugar propio, la naturaleza de las imágenes electrónicas obligaría a reconocer otra forma de mirar, de significar de estos textos visuales y de quiénes miran un nuevo *régimen escópico*, como lo denomina el autor.

Es necesario hacer referencia a estas conceptualizaciones teóricas de José Luis Brea, ya que bajo esta nueva cosmovisión de la imagen como el elemento idóneo de construcción de sentido de las sociedades actuales, es en donde tiene lugar una *nueva aura*. Rompiendo, ahora sí, con las estructuras del pasado –fundadas e institucionalizadas por la entidad intocable del arte y las industrias culturales- que revelarían cierta adhesión a un *régimen escópico* determinado y

⁷¹ *Ibidem*, p.67.

que, atendiendo a las consideraciones de Brea, ha cambiado o se encuentra en transformación.

La idea de un *régimen escópico* diferente reconoce una modificación en el acceso a una *nueva aura* en las imágenes –en sus múltiples y facéticas representaciones–; propone un campo de acción y percepción que responde a las necesidades y condiciones de los íconos visuales, a su fugacidad, a su posibilidad de convertirse en memoria de archivo y –pensando en las imágenes *film*– a ser dispositivos móviles que cuentan significando algo.

¿Cómo construye Brea la reflexión del cambio de *régimen escópico*? Para el autor, en primer lugar, existe una “... *episteme escópica*: la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible”.⁷² Bajo esta perspectiva, el autor establece que la correspondencia entre lo visible y lo cognoscible no es equivalente, hay posibilidades de ver y conocer más de lo que se ve, así como de conocer lo que se ve sabiendo que hay algo más que podemos ignorar en ello. El campo de lo cognoscible puede ser mucho más vasto en relación al campo visual, por lo que Brea propone la hipótesis del *inconsciente óptico*, pensando que habría en el acto técnico visual algo que se elude, que se escabulle a nuestra apreciación. Dice el teórico: “Extraña fuerza política, que, me permito sugerir, tal vez proviene de la energía intensiva que proporciona la oscilación entre el conocer y el desconocer, entre consciencia e inconsciencia”⁷³, una suerte de vaivén entre *vacío* y *plenitud* –podríamos decir homenajeando el libro de François Cheng.⁷⁴

Afirma Brea que en gran medida la producción artística del siglo XX tiene que ver con un sondeo de ese *inconsciente óptico*, que no se limita simplemente a captar formas sino que interpela conceptos y pensamientos; estos elementos

⁷² J.L.BREA, *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*, *Estudios Visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/146/brea_estetica.pdf, p.146.

⁷³ *Ibidem*, p.147.

⁷⁴ F.CHENG, *Vacío y plenitud*, Buenos Aires, Editorial Siruela, 2004.

captados por la retina son proyectados desde cierto orden del discurso, son contruidos bajo condiciones culturales. Lo anterior Brea lo sintetiza y dice:

...la constitución del campo escópico es cultural, o, digamos, está sometida a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico.⁷⁵

La disposición de la mirada es, entonces para Brea, obra de determinado *régimen escópico dominante*, que correspondería a una producción específica de significado que aquel aborda desde la noción heideggeriana de desocultación. Desocultación o *Alétheia* crearían un circuito hacia la aparición de la verdad del ser. Dice el español que refiere a una visibilización de lo no visible, que se intensifica en el arte del siglo XX; o, dicho de otro modo, correspondería a algo vedado en esas manifestaciones artísticas que se rigen por una *episteme escópica* determinada:

...la propia concepción heideggeriana de la lógica con la que se relaciona el trabajo del arte, como trabajo de desocultación, de aletheia, de visibilización de lo “no visibilizado”, encaja a la perfección con la idea de una episteme escópica característica del modernismo y articulada alrededor de la postulación de un inconsciente óptico instalado en el campo de la visualidad.⁷⁶

Luego de la especificación de la *episteme escópica*, ubicada dentro de un *régimen escópico* dictado por un universo simbólico que determina hasta la manera de ver y percibir, cabría retomar la idea de la *e-image* con la intención de esclarecer cómo esa forma que adquiere la imagen –electrónica y temporal-

⁷⁵ J.L.BREA, *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*, *Estudios Visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/146/brea_estetica.pdf, p.148.

⁷⁶ *Ibíd.*, p.150.

auguraría ese cambio de *régimen escópico*, que sustenta la veracidad y validez de la reproducción de imágenes y establece el nuevo campo de acción de la *nueva aura*. La imagen electrónica es una impresión, una aparición fugaz, un *fantasma*, dice Brea. Como posee la impronta de lo evanescente, de lo inasible, la imagen electrónica no genera un peso documental ni histórico, mucho menos indicial, no se casa con el contexto cultural; ella simplemente ocupa un espacio de permanencia escaso en las nuevas relaciones de la comunidad, generando insólitos lazos y construcciones de sentido –volátiles se podría sugerir- que invocan una *memoria de red*. Al respecto Brea apunta que:

...ya no es de registro y consignación sino de conectividad, que ya no es de inscripción localizada (docu-monumental) sino relacional y distribuida, diseminada como potencia de relación y actuación en el espacio de la interconexión , en la reciprocidad de la acción recíproca de los sujetos que por su mediación se comunican, transmiten y afectan mutuamente de conocimiento y afectividad...⁷⁷

Atendiendo a la naturaleza de este tipo de imagen electrónica, que funciona y tiene sentido en relación con otras, en red, cabe destacar que distan enormemente de la concepción de obra de arte o de imagen en la que Walter Benjamin imaginó la manifestación de un *aura*. Claro está que esta noción que atendía a rígidas cualidades no puede ya considerarse, desde el punto de vista de este trabajo, como válida, dadas las condiciones de producción artística y sobre todo, de las nuevas miradas. Así, como se ha venido desarrollando, estas resignificaciones de las imágenes y sus nuevas formas materiales, volátiles o temporales, constituyen un escenario que diverge profundamente del expuesto los dos primeros capítulos de este trabajo. Las categorías de originalidad, autenticidad e historicidad, que las obras debían poseer para ser objetos dignos de la manifestación del *aura*, de una esencia metafísica inherente a ella, ya no son necesarias. Los tres tipos de imágenes propuestas por José Luis Brea serían las experiencias más convincentes para mostrar que el *aura* benjaminiana no rige el

⁷⁷ J.L.BREA, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010, p.157.

arte y la cultura visual contemporánea, sino que se ha transformado, ha mutado, por lo que nos podríamos referir a ella como *nueva aura*.

Como se explicará en el capítulo siguiente, la imagen/obra de arte puede ser de una versatilidad desbordante, no importa si es material, tampoco si su fugacidad la convierte casi en imperceptible, sólo interesa que en presencia de un espectador cualquiera ésta pueda dialogar y ser parte de un todo con él.

CAPÍTULO IV: NUEVAS AURAS

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero...

Martin Heidegger

IV. I. EXPERIENCIA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

En su libro *Verdad y Método*, el filósofo Hans-Georg Gadamer desarrolla la noción de experiencia estética, la cual desde la perspectiva de este trabajo es una alternativa, una vía de acceso fehaciente, a una *nueva aura* que dista enormemente del pensamiento Benjaminiano y de la construcción de ciertos esquemas que se reiteran en la historia de occidente, y que se desarrollan en los primeros capítulos de esta tesis. Hemos hecho un recorrido por las construcciones duales de conceptos como el original/la reproducción y la imagen/la copia, estructuras que se han ido cimentando y fortaleciendo a lo largo de la historia.

Hablar de experiencia estética implica un componente imprescindible que había permanecido fuera en las nociones que se vienen desarrollando: el interlocutor, el espectador de la obra que se convertirá en un dispositivo fundamental para proponer el lugar donde se pueden desarticular los esquemas duales de original/reproducción benjaminiano e imagen/copia platónico. Para dar cuenta de la noción de experiencia estética de Gadamer es necesario abordar primero la idea que posee del juego como obra de arte. El autor advierte que:

...la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El sujeto de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y este es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del

juego. Pues este posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan.⁷⁸

Es ese momento estético, en donde no interesa quien mira, ni la obra que se mira -tomando la postura perceptual tradicional de sujeto y objeto-, sino esa vivencia latente es donde se gesta un cambio. Éste consiste en una transformación que se da como una suerte de cualidad en el arte, producto de una simultaneidad entre el espectador y la imagen. Es en esta coexistencia en donde proponemos que se jugaría el aquí y ahora benjaminiano en tanto experiencia, es el espacio-tiempo que no debe ceñirse a alguien o a algo, sino que debe tratar de concebirse simplemente como el transcurrir de un juego, como el momento de un diálogo que se atiene a sus propios límites y lapsos.⁷⁹

Ahora bien, en la teoría estética de Benjamin la noción de original tenía un vínculo con la temporalidad pensada como una lejanía que sólo se hacía presente o actual en la obra original. Con Gadamer la experiencia estética –a diferencia de la concepción lineal que se propone desde el pensamiento benjaminiano- puede pensarse como la idea de circularidad y arroja a la tarea de la vinculación de la temporalidad con la intemporalidad. Las referencias a instancias de tiempo se desprenden de la noción de tradición, componente imprescindible en el que indefectiblemente nos encontramos inmersos. Explica el autor:

La conciencia histórica tiene que aprender a comprenderse mejor a sí misma y a reconocer que los esfuerzos hermenéuticos siempre están codeterminados por un factor histórico-efectivo. Estamos dentro de tradiciones, las conozcamos o no, seamos conscientes de ellas o seamos tan pretenciosos como para creer que comenzamos sin

⁷⁸ H.G.GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, p. 145.

⁷⁹ Sería importante puntualizar que a lo largo de su teoría filosófica sobre la experiencia estética en el arte, Gadamer se refiere a uno de los componentes de esa vivencia como obra de arte, sin embargo en este trabajo, se ha ido trazando el camino de la imagen –que también podría ser una obra de arte-, por lo que utilizaremos ese término para referirnos a la obra de arte.

presupuestos: esto no cambia nada con respecto a la efectividad de las tradiciones sobre nosotros y sobre nuestra comprensión.⁸⁰

Gadamer ensaya sobre la idea incuestionable de que somos la historia efectual, afirma que está la consciencia histórico-efectiva que nos determina y funciona como el puente entre lo pasado y lo presente. Entra en juego en la experiencia tanto lo acaecido como lo reciente, todo ello se presenta ahí, junto con algo: una imagen, una obra, un libro, etc., que entra en diálogo con nosotros; como bien señala el autor: “¡Todo encuentro con la tradición es históricamente otro!”⁸¹ Es decir, de cada encuentro con una imagen o una obra resultará un diálogo, una nueva interpretación, otro sentido y una *nueva aura* para nosotros. Este ‘espacio’ del ‘tiempo’, por decirlo de alguna manera, emparentaría al espectador y a la imagen u obra de arte, cobrando sentido en esta simultaneidad - concepto rescatado de la idea de juego- que se convertiría en la experiencia que daría vida a lo que nosotros llamamos *nueva aura*.

Ahora bien, con respecto a la noción de simultaneidad, expresa el teórico que:

...nuestra tarea es precisamente pensar juntas la intemporalidad y la temporalidad, ya que está esencialmente vinculada a aquélla. En principio la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y sobre la oposición a esta.⁸²

Es la búsqueda de reunir a los actores de esta simultaneidad formando parte de un todo, abriendo sentido en esa comunicación en donde lo que tiene lugar son las reglas de ese momento que dan forma a la experiencia estética. El modo de ser de esa experiencia es similar a un diálogo, en donde las reglas del juego se construyen conforme éste avanza; y esas pautas de cada diálogo serán

⁸⁰ C.DUTT, *Hans Georg Gadamer im Gespräch*, Madrid, Tecnos, 1993, p.38.

⁸¹ *Ibidem*, p.42.

⁸² H.G.GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, p.166.

propias e inherentes a ese juego particular. Para comprender la propuesta de Gadamer acerca de la experimentación del arte a través de un diálogo, es fundamental reconocer cuál es su idea acerca de este concepto, dice: “El diálogo es el juego del lenguaje. La disposición al diálogo es únicamente la entrada en ese juego, no el intento absurdo de ponerle límites”.⁸³

Podría pensarse el encuentro entre una imagen y un espectador como una conversación, esa obra, esa imagen-ahí interpela, arroja preguntas, invita a la reflexión, cuestiona. Como bien explica este autor, existen buenos y malos diálogos, en algunos, los que forman parte de él se dejan llevar por las reglas de ese juego y con una conducta amena dialogan; mientras que en otros, no hay capacidad de interacción, o simplemente de tolerancia. Gadamer propone nombrar a las obras como *conformaciones*. Son entes que nunca terminan de construirse, nunca se encuentran acabados, precisamente es esa la cualidad de las imágenes, seguir creando sentido bajo las infinitas miradas de los espectadores. La posibilidad de significación es amplísima y vasta, rica en interpretaciones y genuinamente metamórfica.

Al respecto de la relación entre imagen y espectador, si bien no se profundiza en el tema, es menester señalar la noción de *studium* y de *punctum* de Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* como un antecedente preciso de la relación que se gesta en la experiencia frente a una imagen, dice el autor:

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana del campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo, ésta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y de que las fotos de las que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por

⁸³ C.DUTT, *óp. cit.* p.77.

estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*...⁸⁴

Retomando a Gadamer, esa posibilidad de las *conformaciones* de encontrarse inacabadas, tiene lugar gracias a la capacidad de interpretación y a la infinitud de diálogos que se crean y surgen con el espectador. Esa función de innovación constante de sentido se produce gracias a la experiencia, Gadamer explica: “Pero esto no significa que esa persona sepa algo de una vez por todas y se anquilese en ese saber, sino que está abierta para nuevas experiencias. Quien tiene experiencia no es dogmático. La experiencia abre a la experiencia...”⁸⁵ Describe de forma magistral lo que caracteriza a la experiencia del arte haciendo la analogía con el juego, dice al respecto: “...el movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento”.⁸⁶ Y es justamente el camino de la simultaneidad lo que nos abre las puertas para esbozar con mayor certidumbre el tema que se viene planteando. En el concepto de experiencia de Gadamer se reúnen características primordiales que poseería la *nueva aura*, entre las que cuentan el aquí y ahora benjaminiano y la idea de circularidad. Lo expresa de la siguiente forma:

En cualquier caso el ser de la obra de arte le conviene el carácter de simultaneidad. Ésta constituye la esencia del asistir. No se trata aquí de la simultaneidad de la consciencia estética, pues ésta se refiere al ser al mismo tiempo y a la indiferencia de los diversos objetos de la vivencia estética en una conciencia. En nuestro sentido simultaneidad, quiere decir aquí en cambio, que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia.⁸⁷

⁸⁴ R.BARTHES, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 48.

⁸⁵ C.DUTT, *óp. cit.*, p.50.

⁸⁶ H.G.GADAMER, *óp. cit.* p.146.

⁸⁷ *Ibídem*, p.173.

Y esa simultaneidad a la que se refiere el autor es una experiencia, una vivencia, un juego y un diálogo, que ponen a interactuar a la imagen y al espectador; trama combinada con ese elemento substancial del *aura* de Benjamín –que también posee la *nueva aura*- que es el *hic et nunc*. Se define por su aquí y ahora que hace referencia a una temporalidad intemporal, definida por Gadamer en lo comentado anteriormente. Esa característica del aquí y ahora del *aura* benjaminiana es permanente e inherente a la obra de arte, esto en contraposición al *hic et nunc* de la *nueva aura*, que no posee un espacio-tiempo fijo. Al contrario del *aura* benjaminiana, la *nueva aura* estaría transformándose constantemente, construyéndose en esa simultaneidad que da forma a la experiencia estética y que se convierte por ello en el lugar elemental para su aparición.

Es justamente en ese *hic et nunc* –instante de tiempo y espacio- del diálogo entre dos entes en el mundo, una imagen y un espectador, en el que se produce la manifestación de una *nueva aura*, en esa comunicación circular que, como explica Gadamer, es temporal e intemporal a la vez. Hace referencia a esto cuando advierte:

...o bien se minusvalora lo antiguo, (...) o bien lo nuevo y lo último se consideran aberraciones. En ambos casos uno mismo se obstruye la perspectiva general con una pretendida decisión por una de las dos. En realidad no puede existir la una sin la otra: en el horizonte de nuestras experiencias con la modernidad, el gran arte del pasado se convierte en el tema provocativo, y viceversa.⁸⁸

Cerrando estas ideas que se han venido desarrollando y jugando con una mirada atrevida a la teoría del arte de Benjamin, emparentada con el esquema platónico, enumeraremos una de las posibles repercusiones que podría tener suponer una *nueva aura* en la experiencia estética gadameriana, con la característica de *hic et nunc* del *aura* de Benjamin en una imagen. Si bien el filósofo y otros teóricos de la fotografía, como Philippe Dubois y Joan Fontcuberta, se refieren al acto fotográfico y a la fotografía como un recorte de espacio y tiempo

⁸⁸ C.DUTT, *óp. cit.* p.73.

pasado, esta idea ocasiona una contradicción en el momento de hablar de aquí y ahora en una imagen fotográfica, porque claramente esa imagen ya ha sido tomada, es decir, no es producto de un presente medible ni reconocido. Dice Dubois al respecto:

En el tiempo, esa escisión también es manifiesta. La distinción del aquí y el allí se supone a la del ahora y el entonces. Cada uno sabe en efecto que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no solo exterior sino también (y sobre todo) anterior. Toda foto solo nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano.⁸⁹

Poner a discusión a los teóricos de la fotografía no es la intención de este trabajo, lo que sí se busca es mostrar cómo a esa *nueva aura* que se da en la experiencia, no le interesa ni el referente, ni el autor, ni el lugar, ni la mimética instancia con su momento de preservación en un encuadre para siempre. La *nueva aura* atiende al aquí y ahora de la propia experiencia estética, de la simultaneidad que se ha ido desarrollando con Gadamer, producto de la temporalidad y la intemporalidad como parte de un vaivén lúdico.

Se propone entonces que ese movimiento de vaivén, al que hace referencia Gadamer, es el modo de ser de la imagen dentro del juego de vivenciar, por ejemplo, una fotografía o un cuadro. La *nueva aura* sólo atiende a lo percibido y experimentado en ese momento estético pleno entre un espectador y una imagen. Pensar la experiencia de la *nueva aura* en todos los campos del arte, invita a reflexionar sobre su esencia multifacética y versátil que no limita ni acota las posibilidades que tiene la creación artística y no excluye a ningún espectador:

El arte contemporáneo ahonda en esta idea de falsificación como estrategia intelectual. Detrás del juego y la provocación se esconde una sátira sobre el rol que la fotografía debe asumir hoy....ya nada es evidente; por el contrario, navegamos a

⁸⁹ P. DUBOIS, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986, p. 86.

través de la nebulosa de la ambigüedad, de espacios virtuales que sustituyen la experiencia.⁹⁰

Retomar la noción de experiencia estética de Gadamer es la posibilidad de encontrar una nueva caracterización del *aura* benjaminiana, en la vivencia del espectador con la imagen dentro de una experiencia de arte que respete el *hic et nunc* (que como se ha planteado no responde a la exigencia benjaminiana de aquí y ahora temporal y permanente) propio de las reglas de esa experiencia. Tendríamos entonces que romper con esa tradición platónica de benjamín que separa la cualidad aurática de obra de arte original de la de una reproducción.

Luego de la amplia tarea de esbozar un planteamiento que favorezca a la comprensión de esa interpretación tradicional que se ha dado a la teoría benjaminiana, no queda más que decir que es imprescindible percibir la aparición de esta *nueva aura* a través de una suerte de simultaneidad de temporalidad/intemporalidad que se muestra en la experiencia estética gadameriana. Si bien, el cambio de perspectiva epistemológica es evidente, ya que con la teoría filosófica benjaminiana nos encontramos desde una perspectiva perceptual, con la propuesta de experiencia estética la producción de sentido se modifica, no hay más agentes en relación, sino pura vivencia en el transcurrir de un juego.

Finalizando este apartado cabría remarcar que esa experiencia estética desarrollada con Gadamer es viable gracias a las posibilidades con las que cuenta la imagen contemporánea: sus contextos de producción, sus nuevas construcciones de significado y tiempo, sus espacios de acción que rebasan el campo de la historia del arte, así como su capacidad de transdisciplinariedad. Aspectos que se puntualizarán en el apartado siguiente.

⁹⁰ J. FONTCUBERTA, *El beso de judas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, p. 175.

IV. II. LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

Como se ha ido desarrollando en el apartado anterior, la posibilidad de vivencia de una *nueva aura* es viable por la naturaleza multifacética de la imagen contemporánea, que como se ha explicado y analizado en otros apartados, constituye el campo de acción en donde la experiencia estética se vive. Es la presentación de ese escenario tan rico que constituyen las imágenes contemporáneas, lejos de buscar hacer una antología de las afortunadas palabras de José Luis Brea y sus colegas de los estudios visuales acerca de ellas, es menester referirse a su teoría para esbozar –o porqué no detallar- el lugar que esa imagen contemporánea adquiere en la actualidad. En uno de los artículos del libro editado por Brea *Estudios Visuales*, Susan Buck Morss expresa:

La reproductibilidad de la imagen es infinita (con la tecnología digital es instantánea), y la cantidad altera la calidad: la imagen se libera de la carga de ser una reproducción de un original auténtico y se convierte en algo más. Separada de su fuente, disponible, arrastrada a la papelera de un momento a otro, ¿cuál es su valor? ¿Y a quien pertenece legítimamente ese valor?⁹¹

En el apartado “Resignificaciones”, se atiende a las tres eras de la imagen para Brea y se proyecta ese contexto como posible para la experiencia y la vivencia estética de una *nueva aura*. La configuración de una imagen precisa y delimitada en un campo o disciplina de las humanidades sería muy difícil de realizar en este trabajo, ya que los estudiosos de la cultura visual persiguen –aún hoy- los parámetros y espacios de construcción, presencia, pertinencia y valor de las imágenes contemporáneas. Es un tema que arroja infinitas preguntas y grandes complejidades, y bien podría ser un tema a tratar en una futura investigación.

⁹¹ S.B.MORSS, “Estudios visuales e imaginación global” en *Estudios visuales*, Madrid, Akal, 2005, p.156.

Sí es importante destacar que en lo concerniente a la transformación del *aura* benjaminiana hacia una *nueva aura* por medio de la experiencia, la imagen se expande en múltiples manifestaciones y producciones. Tal es así que traspasa los límites de su cómodo campo de acción hasta el momento: la historia del arte, para convertirse en objeto de estudio de otras disciplinas del campo de las humanidades. Brea dice:

...la sustitución de un programa universalista de historia del arte por una multiplicidad dispersa de historias de las imágenes, y el consecuente reconocimiento de la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio –de experiencia- enormemente vasto y adecuadamente describable en términos de “cultura visual”, del que las producciones artísticas apenas constituirían una pequeña parte, constituye sin duda un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad- y las disciplinas que se ocupan de su estudio.⁹²

Parafraseando al teórico Georges Didi-Huberman, parece que la imagen arde, en un párrafo de su libro que lleva por título precisamente *Arde la imagen*, expresa el autor:

Nunca antes, según parece, la imagen –y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad- se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico.⁹³

Ese objeto visual -como diría Moxey-, esa imagen contemporánea, tiene autonomía y un ticket regalado al mundo global: “...la reivindicación de la visualidad busca dar respuesta al rol de la imagen como portadora de significados en un marco dominado por las perspectivas globales, la fascinación por la

⁹² J.L.BREA, Estudios Visuales, *Estudios Visuales* [en línea]. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, diciembre de 2003, nº1.

⁹³ G.DIDI-HUBERMAN, *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve SA, 2012, p. 10.

tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo, más allá de toda jerarquizada memoria visual”.⁹⁴

Cuando se hace referencia a la expansión de la imagen y a su transdisciplinariedad se acentúa el carácter independiente que ellas poseen en las organizaciones sociales. James Elkins, teórico contemporáneo de los estudios visuales, afirma que no se las puede etiquetar siempre dentro del ámbito del arte, ya que se las restringe en sus posibilidades de pertenencia a otras familias de la cultura visual. Moxey lo cita en su artículo, apunta:

Argumentaré que las imágenes no artísticas pueden ser tan convincentes, elocuentes, expresivas, históricamente pertinentes y, teóricamente comprometidas como el objeto tradicional de la historia del arte y que no hay ninguna razón en la historia del arte para excluirlas de una igualdad de trato, junto con los ejemplos canónicos y extracanónicos del arte.⁹⁵

A través de las palabras de distintos teóricos, se puede entender que el lugar de la imagen contemporánea se encuentra en transformación constante –por lo menos desde el punto de vista de los estudios visuales y su recepción social– ligada a la superación teórica de estudiosos que intentan separarla de su simple función de huella en el arte para ubicarla en campos más globales como los de la cultura y la política. Anna María Guasch se acerca al desarrollo de este tema en su artículo sobre *Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales*, afirma que:

Pero desafiando la tradición según la cual la relación ‘imagen y palabra’ designa una relación unívoca de la Historia del arte en relación a la historia literaria, a los estudios textuales, a la lingüística, y a otras disciplinas que tratan básicamente sobre la expresión verbal, desde los Estudios Visuales se

⁹⁴ A.M.GUASCH, “Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los estudios audiovisuales” en *Estudios Visuales*, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Madrid, Akal, 2005, p. 60.

⁹⁵ James Elkins, “The Domain of Images”, citado por K.MOXEY, *Los estudios visuales y el giro icónico*, *Estudios Visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf, p.15.

reivindica una visualidad no unida a los procesos clásicos de percepción, sino como un proceso activo gobernado por las comunidades e instituciones y centrado en la construcción de la subjetividad. Una visualidad que en último término reivindica el poder del deseo, un deseo ocular, producido a través del deseo de la mirada...⁹⁶

Finalizando este bosquejo de la conceptualización de la imagen, sus referencias directas al ámbito del arte y sus posibilidades reales de pertenencia a otros campos, podríamos decir que el lugar que la obra de arte tendría para Walter Benjamin en 1936 muestra un abismo en relación a la imagen contemporánea. Hay grandes interrogantes que surgen de esta analogía directa y que aportan hilos por donde transitar para el esclarecimiento de tantas dudas. A continuación se presentarán las conclusiones que este trabajo ha arrojado entorno a la transformación del *aura* benjaminiana en el arte de su tiempo y el surgimiento de una *nueva aura* en la experiencia de la imagen de hoy.

Bajo los presupuestos de la noción de experiencia estética (Gadamer) y bajo los lineamientos generales descritos de la imagen contemporánea, representaciones u obras como *Álbum de familia* (imagen 6) del fotógrafo mexicano Pedro Meyer – en la que conviven tres generaciones en misma imagen, desafiando así el tiempo y combinando más de un *hic et nunc* para abrir un nuevo espacio de significación—, o como en las series de Sherrie Levine, *After Walker Evans* y *After Edward Weston* –mencionada en los primeros capítulos—, así como otras imágenes de la actualidad en las que se ha trastocado el *aura* benjaminiana y que son parte de un lenguaje visual devenido en comunicación rápida a través de un teléfono celular; todas estas imágenes serían ejemplos pertinentes para plantear –y en su caso encontrar— esa *nueva aura*. La naturaleza de las imágenes, tal como se problematiza en los estudios visuales, posibilitaría vivencias que escapan a la tan tradicional contemplación de una obra en una institución de arte, o también a la condición de la originalidad de ellas.

⁹⁶ A.M.GUASCH, *op. cit.*, p.62.

CONCLUSIONES

Desde la conceptualización de una imagen contemporánea que se esbozó en el último capítulo, aunado a la presentación de una *nueva aura* que se manifiesta desde la experiencia estética, cabría recordar que la intención de este trabajo fue encontrar un espacio para la vivencia aurática. Así, de la mano de teóricos y filósofos del arte, se trazó un camino que pretendió descubrir una perspectiva alterna al *aura* benjaminiana para responder a las necesidades de la imagen contemporánea. Ello genera un sinfín de preguntas y sugiere múltiples apreciaciones, ventajas y desventajas, juicios y desaciertos.

Tras la puesta en escena de la posible vía -desarrollada en esta tesis- que desvincula la transformación de un *aura* benjaminiana de la necesaria de originalidad de una obra de arte, se buscó hacer una descripción de la enorme empresa que conllevaba tal propósito. Cabría recordar que la teorización sobre la reproductibilidad de la obra de arte postulada por Walter Benjamin fue oportuna en el contexto de su producción, principios del 1900; mientras que las posibilidades actuales de experiencia estética, de crítica de arte y de teoría estética promueven un ambiente que discreparía enormemente con el vivido por Benjamin.

Si bien la postura del filósofo alemán es política más que estética, cabría recordar que la lectura que se ha hecho de él es conservadora y exhibe esa estricta estructura que pareciera responder a otro esquema muy familiar en el ámbito de las humanidades: el esquema platónico tradicional de imagen/copia. En el segundo capítulo se hizo un recorrido a grandes rasgos por esa tradición y si bien no se pretendió realizar una analogía exhaustiva entre ambos *corpus* de conceptos duales, sí hemos sugerido que la noción de original/reproducción y la de imagen/copia son paradójicamente muy similares. Benjamin le atribuye a la obra de arte original la condición de poder ser aurática y a Platón las ideas con una enorme y casi dogmática función de ser verdaderas. Se desprende de inmediato, en ambos esquemas, que hay una relación de dos, una contraposición o correspondencia en donde los elementos necesariamente juegan el rol de pares.

Este presupuesto rigurosamente construido a lo largo de la historia funge como una limitación para la producción del arte contemporáneo, porque claramente los parámetros actuales tienen licencias y nuevas interpretaciones de las disciplinas artísticas y sus modelos. Como se ha explicado, Benjamin encuentra en el *aura* de la obra original una posibilidad única y distintiva de cualquier imagen que pueda ser reproducida, masificada. Es por ello que en su texto *Sobre la fotografía* detalla las posibilidades –desde sus modestos alcances teóricos sobre un arte que no conocía en gran medida- de la técnica fotográfica y ensaya sobre las consecuencias irremediables que produciría la masificación de la imagen y su acercamiento a las masas.

Desde la postura de Benjamin, el arte que nos rodea –que en su gran mayoría es de índole visual- no podría poseer *aura*. La reproducción de las imágenes dentro del contexto de la modernidad en la que este autor escribe, denotan la toma política y -porqué no romántica- de posición del berlinés contra el régimen nacional socialista en el que pasa sus días. Como se mencionó, el pensamiento benjaminiano se encuentra circunscripto a un ambiente impregnado por el fantasma de la fallida modernidad y la idea de producir, masificar y socializar cierran las puertas a la conservación de rituales y tradiciones. Esa postura de Walter Benjamin presenta ciertas contradicciones, ya que en algunas lecturas que han realizado estudiosos de su teoría filosófica, lo encuentran a favor de la expansión de las obras de arte y su acceso a las masas.

Siguiendo con los temas desarrollados en esta tesis, se describió el proceso de la reproducción en la cultura y el de la producción de los objetos en la modernidad, como un antecedente directo de la reproducción posterior del arte e inmediatamente de la reproducción de la imagen.

En el capítulo sobre las auras contemporáneas se describió el punto de vista de algunos teóricos sobre el *aura* de Benjamín, aquí la opinión fue casi unánime: el *aura* benjaminiana está obsoleta, o como dice Juan Antonio Ramírez,

el *aura* nunca desapareció. José Luis Brea da un giro al concepto y afirma que justamente en la reproducción es en donde aparece el *aura*.

Seguramente estos autores transiten por un rumbo correcto, ya no se puede afirmar que el *aura* de las obras originales de Benjamin siga con vida, ya que el arte mismo juega en su producción, con la reproducción como técnica –la fotografía por ejemplo- e incluso con el uso de imágenes repetidas y agotadas.

Aleatoriamente puede vivenciarse una *nueva aura* en diferentes imágenes, incluso experimentarse frente a las imágenes a las que nuestro teléfono celular nos permite acceder. Tras estos postulados surgen muchas posibilidades para la manifestación de una *nueva aura*, tomando como punto de partida que nos encontramos en un momento histórico, cultural y artístico en donde la imagen se ha tornado el centro, como diría Brea, hay una actual transformación del paradigma *logocéntrico* que se hace a un lado para dar apertura al *imagoscentrismo*.

Las *nuevas auras* que se puntualizan en el último capítulo de la tesis hacen hincapié en la búsqueda de innovadoras posibilidades teóricas, filosóficas y también prácticas, para encontrar el *aura*; describen específicamente la experiencia estética formulada por Gadamer que postula la necesidad de no recurrir al mismo esquema del sujeto y el objeto en relación a la obra de arte y el espectador, sino desligarse de ese problema y pensarlos en un juego, en un diálogo que no requiera de relación, simplemente y complejamente también ubicarlos en una experiencia vivencial. En este presupuesto hay grandes contradicciones que sería pertinente mencionar, en primer lugar que Gadamer siempre se refiere a la obra de arte, no habla de imagen. Así como el filósofo se despoja de toda relación, una imagen obliga indefectiblemente a situarse frente a alguien que la mire. Cuando se habla de imagen en este trabajo, es bajo la línea ideológica de la cultura visual, por ende sería imposible reemplazarla. O necesariamente, en una futura investigación, habría que ahondar en la posibilidad de una experiencia estética que pudiera escapar a alguna atadura ontológica y pudiera presentarse –o vivirse- libremente.

Situarse desde la ontología gadameriana olvidando la epistemología imperante desde siempre, es algo arriesgado. Los teóricos de los estudios visuales sugieren que este cambio daría lugar a una primacía de la imagen que no se insertaría necesariamente dentro de la historia del arte, sino que traspasaría las fronteras hacia otras disciplinas. Aquí, uno de los puntos que cabría mencionar es este nuevo lugar de la imagen en la cultura visual ya trabajado desde los estudios visuales, a lo largo de esta tesis se ha planteado la experiencia estética en la imagen –generalmente en el ámbito artístico- pero no se ciñe solo a ese campo, sino que puede desplazarse e insertarse en cualquier contexto.

He aquí uno de los presupuestos que convendría explicitar con detenimiento para entender la noción de imagen o de objeto visual, ya que cualquier imagen –pertenezca al área de las humanidades a la que pertenezca- puede ser parte integrante de una experiencia, no hay distinción de campo ni límite alguno, aquí la idea de vivencia y sobre todo de experiencia estética gadameriana quedaría escueta.

Resta decir que este trabajo fue un punto de partida, ya que nos topamos con algunos problemas y algunos aciertos que posibilitan continuar metodológicamente con un estudio más preciso que afirme la vivencia de la *nueva aura* en las producciones artísticas y las que escapan a ella, en los objetos visuales, específicamente las imágenes que han mutado hacia el centro de atención en la historia contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR (2004) *Teoría estética*, Madrid: ediciones Akal.
- BAL, MIEKE, *Conceptos viajeros en las humanidades, Estudios Visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf
- R.BARTHES (2009) *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1997) *Las flores del mal*, Buenos Aires: Efece editor.
- BERMAN, MARSHALL (2011) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México: Siglo veintiuno editores.
- BENJAMIN, WALTER (2012) *Escritos franceses*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BENJAMIN, WALTER (2008) *Sobre la fotografía, Valencia: Pre-textos*.
- BENJAMIN, WALTER (2011) *Infancia en Berlín*, Madrid: Abada editores.
- BREA, JOSÉ LUIS (1991) *Las auras frías*, Barcelona: Editorial Anagrama
- BREA, JOSÉ LUIS, *Estética, historia del arte, estudios visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf
- BREA, JOSÉ LUIS (2010) *Las tres eras de la imagen*, Madrid: ediciones Akal.
- BREA, JOSÉ LUIS, *Cambio de régimen escópico, estudios visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/brea_estetica.pdf
- BREA, JOSÉ LUIS (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.
- CUADRA, ÁLVARO (2007) "La obra de arte en la era de su hiperreproductibilidad digital" en *Revista Temas de Comunicación N° 15*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- DE HAENE ROSIQUE, MARÍA MARGARITA (2009) *París y la fotografía, pasión de luz*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes.
- DELEUZE G. Y GUATTARI F (2009) *Rizoma*, México: Fontamara.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2012) *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve S.A.
- DUBOIS, PHILLIPPE (1986) *El Acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Ed Paidós. Primera edición.
- DUTT CARSTEN (1993) *Hans Georg Gadamer im Gespräch*, Madrid: Editorial Tecnos.
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR, Arte y utopía. En: www.bolivare.unam.mx/ensayos. (Consultado: 29/10/2012)
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR (2012) *Valor de uso y utopía*, México: siglo veintiuno editores.
- ENAH (2008-2010) "Una reflexión sobre la modernidad de Charles Baudelaire y Walter Benjamin", en *Boletín. Órgano informativo y cultural de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México: ENAH.
- FONTCUBERTA, JOAN (1997) *El beso de judas*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FRIZOT, MICHEL (2009) *El imaginario fotográfico*, México: Ediciones Ve S. A.

- GADAMER, HANS GEORG (2007) *Verdad y método*, Traducción: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GIMÉNEZ GATTO, FABIÁN (2011) *Erótica de la banalidad*, México: Fontamara.
- GUASH, ANNA MARÍA, *El estado de la cuestión*. En: www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm (Consultado: 21/10/2012).
- HORKHEIMER, MAX (1973) *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires: Sur.
- JIMÉNEZ, JOSÉ (2010) *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/alianza
- KRAUSS, ROSALIND (2002) *Lo fotográfico*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MARCHAN FIZ, SIMÓN, *Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte*, [/www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/marchan.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/marchan.pdf)
- MOXEY, KEITH, *Los estudios visuales y el giro icónico*, *Estudios Visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf.
- ONFRAY, MICHEL (2005) *Antimanual de filosofía*, Madrid: Edaf
- PLATÓN (2004) *República*, Traducción: Antonio Camarero, Buenos Aires: Eudeba.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (2009) *El objeto y el aura*, Madrid: Ediciones Akal.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (1993) *Duchamp el amor y la muerte incluso*, Madrid: Ediciones Siruela.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (2008) *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos/Alianza.
- VALVERDE, CARLOS (1996) *Génesis, estructura y crisis de la modernidad*, Madrid: BA.
- L.VILLORO, *El pensamiento moderno*, México, Fondo de cultura económica, 1992.
- V.WOOLF (2012) *Un cuarto propio*, México: Colofón.

IMÁGENES



Imagen 1. Thirty are better than one, Andy Warhol, 1963.

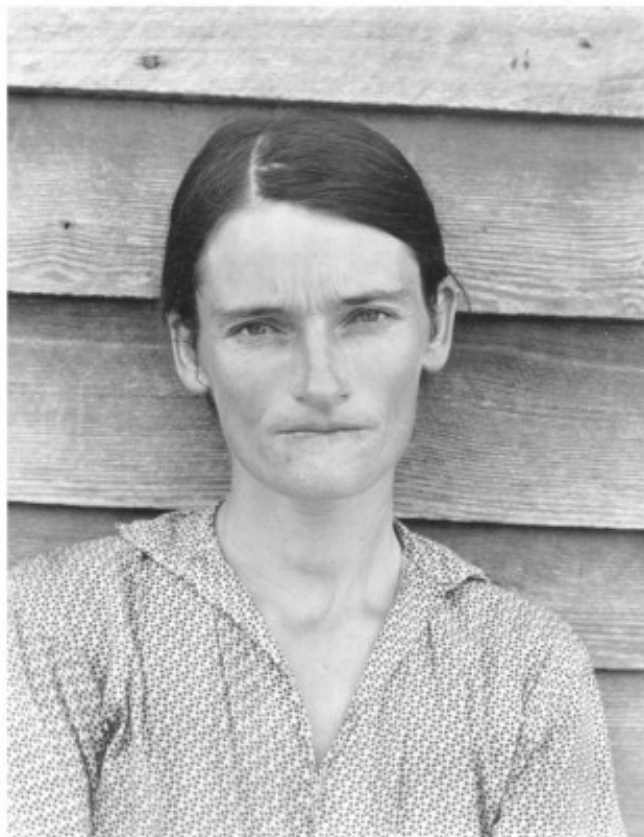
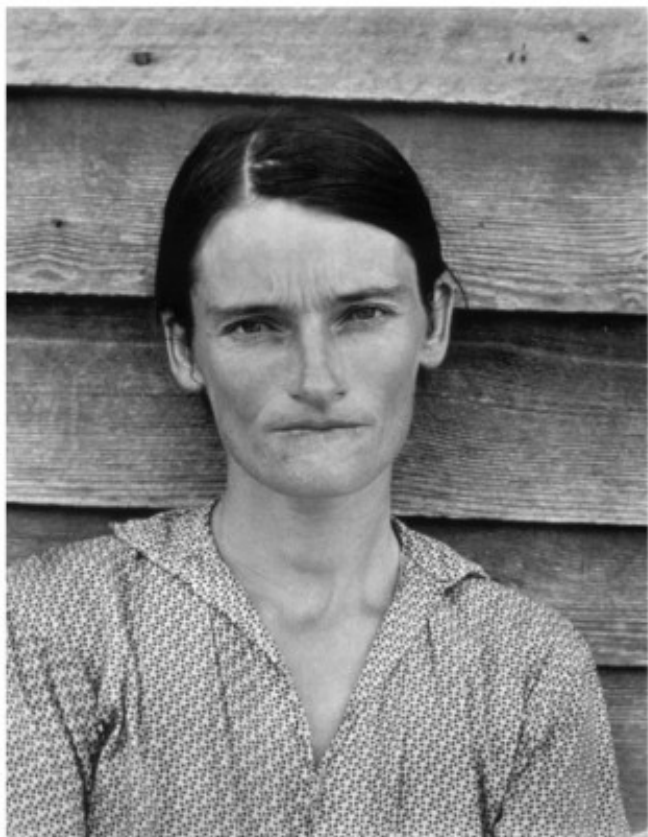


Imagen 2 - Walker Evans *Allie Mae Burroughs* - Sherrie Levine *After Walker Evans*.



Imagen 3 – After Edward Weston, Sherrie Levine.



Imagen 4 - "Fountain (After Marcel Duchamp)", Sherrie Levine, 1991.



IMAGEN 5 – Fuente, Marcel Duchamp, 1917.



Imagen 6 – Álbum de familia, Pedro Meyer, 2000.