

■ Mario Antonio Parra ■

El aura en La obra de arte
en la época de su
reproductibilidad técnica

Mario Antonio Parra

El aura en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

Artículo de reflexión

Resumen:

El ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, plantea el problema del resquebrajamiento del aura, el cual se coloca en el horizonte del resquebrajamiento de la existencia humana. En algunos estudios de estética se ha comprendido el texto de Benjamin desde el campo del "arte por el arte" y no se ha reconocido su sentido político, sentido que, sin embargo, es puesto de manifiesto en toda la extensión del ensayo. El objetivo del presente artículo es explorar ese sentido.

Aura in *The work of art in the age of mechanical reproduction*

An article of reflection

Abstract

Walter Benjamin's essay *The work of art in the age of mechanical reproduction*, poses the problem of the cracking of the aura, which is set on the horizon of the cracking of the human existence. In some studies of aesthetics Benjamin's text is understood from the perspective of "art for the sake of art" but its political sense has not been recognized, sense which, however, is expressed throughout the whole essay. The goal of this article is to explore such a sense.

1 Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad Técnica" en *Discursos interrumpidos* I, 2ª ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1982.

Palabras clave: Aura, técnica, política, guerra, material humano, arte.

Key words: aura, technical, politics, war, human material, art.

Aura: Manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar).

Walter Benjamin



En los acercamientos habituales al ensayo de Walter Benjamin escrito en 1935, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se desatan todo tipo de nostalgias por el resquebrajamiento de la denominada *aura* de la obra de arte burguesa; se piensa que la reproductibilidad rompe o destruye algo esencial en el arte al volverlo masivo y al eliminar el privilegio de la obra única. Olvidándose que la obra de arte burguesa reposa en la respectiva legitimación documental y documentada, que la eleva a mercancía calificada. El camino que la reproductibilidad técnica hace posible para el arte va a residir en abrir el mundo de la obra para la masa, que reclama un arte para sí; por lo tanto, la técnica ha de "acercar espacialmente y humanamente las cosas a las masas"² para su contemplación.

El texto de Benjamin queda, por lo mismo, atrapado en el horizonte de una discusión estética, y la defensa del aura de la obra de arte es puesta en relación con una visión propia del "arte por el arte", y no con el arte y su sentido político, sentido que, sin embargo, es puesto de manifiesto en toda la extensión del ensayo.

La mentalidad marxista de Benjamin procede dialécticamente y tiene como base el estudio de la sociedad económica dada. Así procede en el prólogo al reafirmar la estrecha relación entre infraestructura y superestructura, indicando la lenta marcha que esta última se da para transformarse y que no puede ser forzada; ejemplo de esto lo han experimentado los comunismos del pasado y todo fascismo, al pretender transformar el pensar de los pueblos al mismo ritmo del cambio en las relaciones de producción. La ideología a través de la educación, la iglesia, la política, el derecho, el arte, el sistema policivo, los medios masivos de comunicación, etc. se inserta, como verdad verdadera. El servicio prestado por la superestructura a las relaciones de producción, para el mantenimiento de las condiciones de clase y de propiedad, se legitima masivamente hasta sacralizarse. La infraestructura campea y exhibe su verdad, configurando verdades que parecen irrenunciables.

Es importante aclarar que *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no trata de la reproducción de las obras de arte; no es el asunto que le interesa a Benjamin, dado que la reproducción de las obras de arte en libros y afiches, o la visita de un museo por Internet o en un programa de televisión, no nos colocan ante la obra de arte, sino, más bien, nos confrontan con una nueva manera de evidenciar la muerte del arte y de problematizar la relación entre esencia y apariencia. Ninguna reproducción nos da la obra de arte, lo que es. La diferencia radica entre reproducción y reproductibilidad. Sólo con la obra de arte que se hace posible en y por la tecnología, es decir, con la fotografía, el cine, la grabación musical y la imprenta, estamos ante lo que es. Valery, citado por Benjamin, revela el nuevo sentido: "Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan"³. Para Benjamin, esta nueva posibilidad del arte para las masas puede encaminarse en dos direcciones distintas: la fascista que ha orquestado desde el arte una propuesta estética que lleva a la masa hasta la muerte; y la comunista, que él piensa que será la alternativa, consistente en la politización del arte, afirmando la vida.

Con la presencia de la técnica se amplía el horizonte de afectación del arte en el público, se cambia el comportamiento perceptivo y se abren nuevos campos de deseo. Los mecanismos ideológicos encuentran en el cine un nuevo y poderoso camino para orientar a la masa; su destino y utilidad se disputa, según Benjamin, en el orden de la política: como estetización de la política (fascismo) o politización del arte (comunismo). Esta disputa la devela Benjamin señalando diversas maneras de resquebrajamiento del aura.

² Benjamin, Op. Cit., pág. 24.

³ Benjamin, Op. cit., pág. 20.

Resquebrajamiento del aura

En la percepción

El texto se dirige a pensar un nuevo fenómeno cual es el de la modificación en la manera de percibir, que emerge gracias a la nueva tecnología. Con la fotografía y en especial el cine, se abre una nueva relación perceptiva cuyas consecuencias saltan a la vista: la cámara capta un nuevo mundo que es mostrado en lo micro, lo macro, que retarda, acelera, conserva o repite, aquello que se crea necesario. El nuevo elemento tecnológico reclama una adecuación del sujeto al sentido que inaugura: Es claro que el cine y las salas de cine provocaron una nueva relación con el cuerpo y con la mente. Barthes, en su libro *Lo obvio y lo obtuso*, lo dirá al compartir la experiencia del salir de cine: "es evidente que [el cuerpo] sale... de un estado hipnótico"⁴. Se reclama el cierre total a algo distinto a lo dado en la pantalla, no hay oportunidad para otra percepción, otro pensar: "...en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible"⁵.

De lo cultural

El arte burgués cerró un sentido de la obra de arte como una relación pública y de culto, para establecerla como una singularidad cargada de un valor exhibitivo⁶. Con lo cual se determinó lo más propio de la obra de arte burguesa y se modificó el sentido del aura, que en sentido propio no puede reducirse a la cuestión de la autenticidad de la obra, a la legalización y legitimación del original y mucho menos al nuevo tratamiento de la obra de arte como mercancía. Benjamin refleja este pensamiento al citar a Brecht:

"Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge. ...No se trata de una desviación gratuita del camino recto, sino que lo que en este caso ocurre con la cosa la modifica fundamentalmente y borra su pasado hasta tal punto que, si se aceptase de nuevo el antiguo concepto (y se le aceptará, ¿por qué no?), ya no provocaría ningún recuerdo de aquella cosa que antaño designara"⁷

El anterior proceso necesita ir acompañado del desplazamiento de la obra de arte de su carácter cultural al exhibitivo. Los paisanos que veneran la imagen de una santa, la ven como manifestación real de la divinidad, ella preside toda ceremonia y todo fervor; el traficante de arte, en cambio, la ve como mercancía que, una vez vendida, habrá de reposar, sin fervor, en la casa del coleccionista como algo a exhibir. Benjamin lo ejemplifica de mejor manera al señalar el caso de la Virgen Sixtina, que padece el desplazamiento anotado al volverse Rafael más famoso que el Papa Sixto.

El actor

La técnica y su relación con el arte están produciendo cambios dramáticos entre los hombres. Tenemos el caso del actor de teatro, cuya aura artística se ejecuta ante un público; y el actor de cine, que se representa ante el mecanismo de la cámara siendo tratado como utensilio o dispositivo. En este horizonte, se fortalece el exilio del hombre respecto de sí mismo y de la naturaleza, como lo precisa Benjamin en la comparación entre el chamán y el cirujano (que revelará la misma relación que entre el pintor y el operador de cámara), frente a la totalidad del hombre y su preocupación frente a la enfermedad que no es otra que la preocupación por la vida. El chamán mantiene una distancia natural con el paciente y sus manos pasean la totalidad del cuerpo, en tanto que el cirujano aminora la distancia natural y penetra operativamente dentro del paciente. No se da aquí una relación de hombre a hombre, sino de un especialista con un órgano equis, que ingresa en el cuerpo y corta, eliminando el mal, lo enfermo, sin acercarse al hombre y sus temores.

⁴ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós comunicaciones, 1986, pág. 35 l.

⁵ Benjamin, Op. cit., pág. 43.

⁶ Mantenemos el adjetivo exhibitivo tal como lo presenta el traductor del texto Jesús Aguirre y no el de exhibición que se ajusta al español.

⁷ Benjamin, Op. Cit., pág. 30.

La comparación de Benjamin entre el médico y el chamán tiene un sentido análogo a la comparación de Maurice Merleau-Ponty entre el hombre de ciencia y el pintor; en relación con sus maneras de proceder frente a la naturaleza. Según Merleau-Ponty, el primero asedia la naturaleza, la tortura y degrada, dado que la piensa como "objeto externo"; mientras el segundo que se sabe partícipe del mismo espíritu de la naturaleza, permite que éste salga por sus ojos, recorra la naturaleza misma y retorne al cuerpo que se presta para manifestar en pintura la esencia misma del espíritu. "Decir que el mundo es por definición nominal el objeto X de nuestras operaciones, es elevar al absoluto la situación de conocimiento del sabio, como si todo lo que ha sido y todo lo que es no lo fuera sino para entrar en laboratorio"⁸. Y del pintor, en su relación con la naturaleza, dirá Merleau-Ponty, en la voz de Klee: "En el bosque, he sentido varias veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, en ciertos días, que eran los árboles los que me miraban, los que me hablaban... Yo estaba allí y los escuchaba... Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo en vez de querer traspasarlo... Yo espero estar interiormente sumergido, enterrado. Quizá pinte para surgir"⁹.

Benjamin muestra cómo ese tipo de acercamiento a las cosas es producido también por la cámara que se adentra fracturando toda intimidad y creando a partir del montaje una interpretación psicoanalítica del hombre,¹⁰ o bien disminuyendo la importancia social del arte al disociar en el público la actitud crítica y la frutiva, al llevarlo a la dispersión y no al recogimiento. El hombre, ahora puesto en escena, es asumido como mercancía para un espectador disperso en medio de una realidad no real dado que "la naturaleza que le habla a la cámara no es la misma que le habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente"¹¹. Hoy, lo real se configura a través del cine, de la televisión, se crea una preocupación diaria al experto espectador; al televidente abierto a una tele-ética, a una construcción de irrealidad como realidad, a la necesidad de parodia y a la ensoñación de una nueva posibilidad, la nueva aventura, el nuevo programa, el nuevo **reality** donde ahora sí y de una vez, él será la posibilidad... La sociedad entera espera **casting**, la vida enajenada es puesta como modelo y necesidad a toda una multitud cuya relación con el arte es dispersa. La **vedette**, el galán del cine y la televisión, es exhibido y la masa se ensueña en el deseo de serlo... Ser es salir en televisión, la City capsula asedia y conmina al transeúnte en esa gran oportunidad de ser.

En relación con el pueblo, la visión del cine que tiene presente Benjamin le permite comparar el cine europeo y por ese camino el cine de Hollywood con el cine soviético. En éste, el pueblo se manifiesta como es, se revela en su imagen, posa en su cotidianidad, es la multitud apropiada de su historia, así el cine de Sergei Eisenstein y los trabajos de cine-ojo de Dziga Vertov. En tanto que el pueblo que se manifiesta en el cine europeo es tratado como útil, como fondo de las grandes historias, parte del decorado; el pueblo como número, el blanco pintado de negro, disfrazado de indio, etc.

Todas las anteriores presentaciones tienen en común la manifestación del derrumbamiento del aura, del resquebrajamiento de la misma. Igualmente en el seno mismo de la burguesía se desataron intentos ya violentos y espectaculares como los del dadaísmo, que ataca la obra de arte, la humilla, pisotea e ironiza, aplicando la misma lógica de las primeras revueltas del movimiento obrero luddita en contra de las máquinas: Se atacan las consecuencias no las causas, se fractura el modelo, se procede distinto, se rodea de indignidad la lógica creadora del arte burgués como mercancía. Hay que hacer explotar el canon y se explota, pero... no deja de ser sino una reacción burguesa. La obra de arte Dada, recupera su privilegio y como ave fénix, se torna mercancía.

Entretanto, el fascismo opera y construye un destino para la masa. El gran circo romano recibe a las masas dispersas; los modos, la pose, el saludo, los estandartes, las banderas, los uniformes son rediseñados para

⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Eco, revista de la cultura de occidente, tomo IX, 1964, Bogotá, pág. 366.

⁹ Merleau-Ponty, Op. Cit., pág. 377.

¹⁰ La cámara nos da lo que no nos da el ojo; por ello Benjamin habla del inconsciente óptico. La cámara al contar con dispositivos de aceleración, de lentificación, etc., hace percibir una naturaleza que habla a la cámara y que no es la misma que la que le habla al ojo. "Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuando menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en el que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa..."

¹¹ Benjamin, Op.cit., pág.48.

la parafernalia de la estética política; los vivos, el líder y su comparsa pasan y el pueblo le soporta, siente su mirada y se ofrece. Por último, la guerra que se abre como destino fijado de antemano. Europa y en especial Alemania, se torna en la fábrica de guerra más grande del mundo. El camino de la muerte estaba precedido de grandes alegrías, como lo muestra la documentalista preferida de Hitler: Leni Riefenstahl en *Olimpia y El triunfo de la voluntad*. Hombres, mujeres y niños, bellos, sanos, rubios saludan al Führer; a quien han esperado y que ha descendido del cielo (no podría ser de otra manera), cual salvador: Soldados felices, comparten, cual ágape, la sopa, el juego, la risa, la marcha. Leni Riefenstahl mostró lo que el pueblo debía ver... Nosotros hoy sabemos su final y tememos la emergencia de lo mismo aquí y en otro lugar.

El retrato

Un último refugio del aura es para Benjamin el retrato. Pero ¿qué es lo que acontece aquí? El retrato del abuelo, la madre, la esposa, el hijo, se revela como visión de un pasado lejano, que es acercado por la imagen. El problema se abre cuando esos retratos no están referidos a seres cercanos o conocidos... el aura se diluye, emergiendo la indiferencia. La obra artística del francés Christian Boltanski¹², lucha fuertemente ante esta pretensión de olvido e indiferencia de las fotografías de los N.N. que aparecen en periódicos y noticiarios. El artista investiga quiénes son y pide en préstamo sus pertenencias, sus cosas, para instalarlas en el museo y provocar en el espectador la extrañeza y soledad de los objetos y la ausencia de un ser real llamado N.N.

Los resquebrajamientos del aura que han hecho presencia hasta ahora: La obra de arte como mercancía, su paso de objeto de culto a objeto exhibido, el actor tratado como accesorio, la disociación del público, el tratamiento de la naturaleza como dispositivo para la cámara, que a la vez se revela en lo irreal hasta generar y conservar un público disipado e hipnotizado, no pueden sino ir anunciando un peligro esencial.

En el epílogo, como fin definitivo, el aura recupera su propio sentido así sea en medio de todo el terror.

El movimiento artístico futurista en su idealización de la máquina y en la adhesión al fascismo proclama deseosa la elevación de la guerra como arte:

"La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos al fuego, los perfumes y los olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo de las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡poetas y artistas futuristas...acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!"¹³

Este manifiesto de la muerte hace resonar desde el siglo I y desde el mismo imperio romano el eco de Nerón, quién habiendo incendiado a Roma, la contemplaba extasiado mientras tocaba la lira. El circo romano no le fue suficiente.

Esa complacencia en la destrucción es interpretada por Benjamin como un desencuentro esencial que se manifiesta a través de la guerra, en un aprovechamiento antinatural de las fuerzas productivas, y en una inversión de la relación entre el hombre y la técnica:

"La estética de la guerra actual se le presenta de la manera siguiente [al dialéctico]: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento

¹² Christian Boltanski (1944-). Artista francés, por lo general de instalaciones, en las cuales hace uso de materiales "de la vida real" como fotografías de personas, cosas dignas de recordación y pequeñas lámparas que iluminan las fotografías como si fuera un iconostasio. Sus obras tienen un aspecto documental de historias, memorias o metáforas recordadas. Tomado del Diccionario del arte y los artistas, Ediciones Destino, 1995, Barcelona, pág.52.

¹³ Benjamin, Op. Cit., pág. 56.

de los medios técnicos, de los ritmos, de la fuente de energía, urge un aprovechamiento antinatural. Y lo encuentra en la guerra que, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano...".¹⁴

Ya en 1967, Herbert Marcuse en su libro *El final de la utopía*, planteaba que estaban dadas las condiciones técnicas y de desarrollo para atender las necesidades vitales y de libertad de la humanidad. Pero... esta sociedad capitalista ha preferido administrar la mercancía y no la producción, ha tratado a la naturaleza como a su posesión, y se ha apropiado de su material genético, lo cual ha conducido a la vegetalización de lo animal, a la animalización de lo vegetal a través de técnicas transgénicas, al experimento de la clonación humana, a la homogenización de la lúdica a través de lo virtual. La movilidad de la naturaleza en tanto mercancía es inmediata. El rastro que se deja es desolador: campos devastados, mares secos y contaminados, alimentos dudosos... y la oferta de un no retorno en las transformaciones radicales del planeta. Un ejemplo del aprovechamiento antinatural de las fuerzas productivas, lo brinda el documental *La pesadilla de Darwin*¹⁵, que muestra cómo en Tanzania y desde el lago Victoria salen toneladas de pescado hacia Europa, en aviones que han traído armas para los conflictos de África; en tanto... los pescadores del inmenso lago tienen prohibido pescar allí y la hambruna asedia a los tanzanios.

La técnica ha sido creada por el hombre para su bienestar; pero su uso se ha vuelto contra él mismo. En esto consiste la inversión de la relación hombre-técnica. La sociedad en su inmadurez la ha dirigido no hacia la vida, sino hacia la muerte. La técnica no acompaña disimuladamente las tareas del hombre, a la manera como Atenea ayuda a Atlas a sostener la tierra, sino que se ha instalado delante de él, hasta volverse el sentido de lo existente y hacer del hombre el útil de la técnica, un dispositivo de la misma. El hombre es puesto como punto de la mira, tal como lo piensa Heidegger en su ensayo *La pertinencia del arte y la determinación del pensamiento*¹⁶.

Podría parecer que nos estamos desviando en el desarrollo de esta reflexión, pero no, dado que el aura aparece ahora en relación con el ámbito que le es propio: la vida; y en relación con el peligro real que la asedia: la muerte. Dice Benjamin:

"La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el material humano las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; **y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura**"¹⁷.

El aura es el "material humano", no visto como material. Es lo humano, es la vida humana. Si se ha definido el aura como "manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar), es ésta y debe ser la máxima relación posible entre los hombres, cada cual es esa manifestación irreplicable, realizada desde antiguo. El otro presente ante mis ojos, en su cercanía, me revela lo irreplicable: la vida y la vida humana. El aura es la existencia humana, es la contemplación de la lejana tarea humana que nos antecede, para acaecer de nuevo en el aquí y el ahora. Van Gogh lo sabía al decir que encuentra más belleza en las manos de los obreros que en el Apolo de Belvedere.

El imperativo de Marinetti "fiat ars, pereat mundus" ha encontrado respuestas en nuestros tiempos; se ha elevado a estética el color verdoso de los bombardeos sobre Bagdad y se ha signado el ataque a las torres gemelas de New York, como el performance que abrió el siglo XXI. Se quiere "... vivir la propia destrucción como un goce estético de primer orden"¹⁸ como indica Benjamin.

¹⁴ Benjamin, Op. cit., pág. 57.

¹⁵ Documental realizado en el 2004, con guión y dirección de Hubert Sauper, con producción en Francia, Bélgica y Austria.

¹⁶ Conferencia de Heidegger del 4 de abril 1967 ante la Academia de Ciencias de Azenas. Traducción al español de Irene Borges Duarte, publicada en *Er. Revista de Filosofía*, No. 15, 1993.

¹⁷ Benjamin, Op. cit., pág. 57 (la cursiva es nuestra).

¹⁸ Benjamin, Op. cit., pág. 57.

Lo que se hace patente al final del ensayo de Walter Benjamin es el olvido de una "humanidad como espectáculo de los dioses olímpicos". ¿Qué otra ocupación han de tener los dioses sino la atención al hombre? Y siendo la humanidad espectáculo para los dioses, también ha de serlo para todo lo existente. Cómo no recrear en la vida humana la dimensión de Orfeo, quien al cantar, encantaba a las fieras y hacía que los árboles y las montañas se inclinaran hacia él para escucharle mejor y seguir el sonido de su música.

Por lo mismo, en Benjamin resuena la poesía de Hölderlin y su comprensión de la existencia humana: "Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra"¹⁹. El hombre como espectáculo de todo lo existente no es sino la afirmación del aura desplegada y vuelta a desplegarse en todos y cada uno de NOSOTROS. El Aura sin la cual el aura de ninguna obra humana es posible.

Grafía

¹⁹ Heidegger, Martín, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 139.

