

## Reproductibilidad técnica o recuperación del aura. Posible diálogo entre el arte contemporáneo latinoamericano y la estética benjaminiana

ANALÍA MELAMED

*Universidad Nacional de La Plata*

En Argentina y en general en Latinoamérica, Walter Benjamin ha recibido innumerables relecturas teóricas, por lo que se podría conjeturar que este interés por su obra ha tenido también ecos, directos o indirectos, en diversas poéticas y estéticas.<sup>1</sup> De hecho, en nuestra región, el enorme interés que

---

<sup>1</sup> Estudios tempranos sobre su recepción en Latinoamérica pueden encontrarse en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* que recoge las actas del congreso del mismo nombre organizado en el año 1992 por el Goethe-Institut Buenos Aires. Se trata de uno de los primeros congresos con una perspectiva latinoamericana realizado sobre el autor. En su presentación “La recepción de Walter Benjamin en Argentina”, Graciela Wamba Gaviña sostiene que, en el caso de Argentina, hay una recepción muy temprana de los textos de Benjamin. En efecto, la autora refiere a que en el año 1933 Juan Luis Guerrero incluyó en la bibliografía del programa de Estética de la Universidad Nacional de La Plata *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, mientras que en 1967 Héctor A. Murena se convirtió en el primer traductor al castellano al publicar para la editorial Sur *Escritos escogidos de Walter Benjamin*. Sin embargo, dice, estas primeras lecturas estaban circunscritas a pequeños círculos académicos y es a partir de la década del ochenta cuando se produce un enorme impacto en amplios sectores del campo intelectual y artístico (Wamba Gaviña 201-14). Por su parte, Beatriz Sarlo en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* se refiere a la “moda Benjamin” en la Argentina y Latinoamérica (78). Habría que agregar que durante las dos últimas décadas del siglo XX, la moda Benjamin, en las lecturas más livianas, se confundió y superpuso con otra moda: el posmodernismo. La recepción en Chile, según lo consigna otra presentación en el mismo congreso publicado por el Goethe-Institut, parece algo más limitada y también se incrementa de manera notable en la década del ochenta, luego de finalizada la dictadura militar (215-9). Por su parte, Brasil mostraba una situación similar a la Argentina: “Hoy, en 1992, existen una gran cantidad de libros de y sobre Benjamin, incontables números de revistas,

despierta su obra convive con los desarrollos del llamado arte contemporáneo. En consecuencia, esta suerte de coexistencia habilita a pensar que, en la segunda mitad del siglo XX, y en particular a partir de la década del ochenta cuando se vuelve una suerte de autor de culto, han existido vasos comunicantes entre desarrollos artísticos y las perspectivas estéticas de Benjamin o inspiradas en sus textos. De ahí que este trabajo parte de la hipótesis de que numerosas manifestaciones del arte contemporáneo latinoamericano podrían leerse en diálogo con aspectos de la teoría del arte esbozada en sus obras. Debe señalarse que los vínculos entre prácticas artísticas y textos teóricos raramente son explícitos y no son claros aun para los propios autores, de modo que se trata de relaciones que se suelen establecer retrospectivamente y, dado el carácter abierto y múltiplemente interpretable de las manifestaciones artísticas, siempre con un carácter conjetural.

Como sabemos la noción de *contemporáneo* en arte es forzosamente amplia, equívoca, imprecisa y no comprende necesariamente a todo arte producido hoy. Arthur Danto en *Después del fin del arte* (1999), afirma que “el arte contemporáneo ha pasado a significar arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes en la historia del arte” (32). Por su parte Terry Smith en *¿Qué es el arte contemporáneo?* afirma que “Los artistas de hoy no pueden ignorar el hecho de que producen arte dentro de culturas predominantemente visuales, regidas por la imagen, el espectáculo, las atracciones y las celebridades, en una escala totalmente distinta de la que enfrentó cualquiera de sus antecesores” (305). En efecto, lo *contemporáneo* se determina en relación a un panorama de producción y de recepción establecido por la cultura del consumo y el mercado, por el lenguaje de los medios de comunicación y de las redes sociales en los que predominan la imagen visual, el entretenimiento, el diseño y la moda. En particular, como lo anticipara Benjamin en la década de 1930, el aspecto fundamental que marca este contexto es la transformación de las condiciones técnicas de producción. Asimismo, y como consecuencia del desarrollo técnico, debe considerarse la irrupción de una cultura del espectáculo y la

---

suplementos, etc.”, afirmaba Günter Pressler en su trabajo (224). Según consigna Francisco Sigüenza Reyes en su tesis de doctorado por la Universidad Nacional Autónoma de México, la primera recepción de Benjamin en México se da entre 1971 y 1982, pero es luego de la publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en 2003, que aumentan de manera muy significativa los estudios sobre el autor. Según esta misma investigación, entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta, también aparecen traducciones de textos de Benjamin en Colombia y Venezuela.

información que da lugar a una serie de superposiciones y solapaciones entre realidad, representación, simulacro, virtualidad, etc.

Si el surgimiento del arte como esfera separada estaba ligado, según lo ha señalado Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*, a la conformación de la opinión pública burguesa como elemento de autocomprensión (88-93), también lo estaba respecto a la consolidación de un mercado de arte y a instituciones específicas; sin embargo, conforme avanzó el siglo XX, estas estructuras económicas, sociales y políticas se han transformado de manera decisiva. Podría afirmarse que el arte contemporáneo en gran parte se articula como resultado y respuesta a las complejidades de esa transformación. La mayor parte de sus realizaciones ponen en crisis la herencia de la modernidad: las concepciones de arte, las categorías estéticas –como las de obra, autor, público, disciplinas artísticas– y las instituciones artísticas. Pero más todavía, como sostiene el crítico Marc Jimenez en *La querrela del arte contemporáneo*, este movimiento artístico cambió profundamente el significado de la transgresión y, por lo tanto, no parece guardar continuidad respecto de lo moderno, pues lo que pone en evidencia es la inadecuación de los conceptos y teorías modernas para dar cuenta de estas nuevas prácticas y manifestaciones artísticas. Jimenez describe el peculiar estado del arte contemporáneo con la expresión del crítico Harold Rosenberg, quien en 1972 se refería a esta situación como de “des-definición del arte” (24).

Lo contemporáneo se inclina por lo efímero y lo conceptual y da lugar a profundas mutaciones en la ontología de la obra, hasta llegar a su casi disolución; son producciones que se caracterizan por llevar a cabo una fusión de lenguajes y disciplinas; vuelven inestables o disuelven las distinciones entre productor y receptor; generan formas de recuperación o transformación de la experiencia al disolver en muchos casos las barreras entre el arte y la vida. Según la teórica Andrea Giunta, mientras el arte moderno puede leerse como un camino progresivo hacia la autonomía del lenguaje artístico en el que cada generación resuelve los problemas planteados por la que la precede, a partir de la segunda posguerra, en los primeros síntomas del arte contemporáneo, esta evolución se interrumpe. Los materiales de la vida irrumpen en la obra y las genealogías se vuelven imposibles (10).

En ese marco, el vínculo entre arte contemporáneo e ideas benjaminianas, no es lineal sino complejo. Por una parte, hay cierto desfase temporal

entre los textos del filósofo escritos en la década del treinta y el arte contemporáneo, cuyos desarrollos más acabados se dan en las últimas décadas del siglo veinte. Por otra parte, la complejidad de este diálogo se debe también a las múltiples direcciones del pensamiento benjaminiano sobre el arte y la cultura. Para decirlo brevemente, puede advertirse que su interés por el arte y las prácticas artísticas es inseparable del estudio de las determinaciones históricas de la percepción sensorial humana, así como de su filosofía de la historia y de las reflexiones sobre la modernidad y sus contradicciones.

Debe señalarse que consideramos el arte contemporáneo desde América Latina, no de forma esencialista sino como manifestaciones que dan cuenta de situaciones específicas pero que se vinculan con un paisaje global. Este encuentro o diálogo con las perspectivas abiertas por Benjamin se lleva a cabo en un marco como el actual que ha sido caracterizado en *La estetización del mundo* por los autores Lipovetsky y Serroy como un capitalismo transestético, en el que la belleza, como objetivo del diseño, la estilización y la profusión de ilusión, excede los límites de lo artístico y forma parte de estrategias y procesos del mercado. Y nada, ni siquiera los horrores de una pandemia global, parece modificar ese hecho. En un contexto, además, donde los desarrollos tecno-industriales se han convertido en ambiente y extensión de lo humano.

En cuanto a los enfoques de Benjamin, como sabemos, es imposible encontrar una teoría del arte sistemática y completamente consistente en sus textos. Se trata más bien de una serie de escritos con diferentes versiones, rodeados además de numerosos paratextos. Una incompletitud derivada también de las características de la propia escritura, a menudo montajes, yuxtaposiciones, que no admiten una lectura definitiva, sino que, como en los textos literarios, la experiencia del lector es la que reacomoda los fragmentos y recrea los textos. De este carácter móvil y a menudo difuso de su producción se desprende un rasgo que comunica con el arte contemporáneo en cuanto a la disolución de la categoría de obra, como una totalidad acabada y completa. Ciertamente el concepto de obra de arte, ligado a la indagación acerca de su ontología, su verdad y su historicidad, vertebraba gran parte de la reflexión benjaminiana y persiste, aun cuando respecto del cine parece una categoría caduca. Sin embargo, como afirma Chryssoula Kambas, en los escritos tardíos, cuando aparecen las consideraciones sobre la fotografía y el cine, se aleja de la definición tradicional y desarrolla un

concepto amplio de obra de arte asociada con las nociones de *nuevo, progreso, futuro, sueño, imagen* (845-86). Pero podríamos afirmar que es en la propia práctica de producción filosófica de Benjamin donde la noción tradicional de obra se pone más claramente en crisis. En su lugar, tenemos un conjunto híbrido de textos dispersos y en diversas versiones, al modo de palimpsestos, que se complementan a su vez con la correspondencia, se prolonga en los objetos que colecciona, cuadros, fotos, libros, juguetes, postales, se continúa escribiendo en los fragmentos de textos de diversas fuentes que copia en fichas o en boletos de tren. Este universo inestable y abierto de sus escritos en un sentido amplio, visto retrospectivamente, parece anticipar rupturas semejantes en el arte contemporáneo. También abre un horizonte histórico estratégico, en el cruce entre la herencia del siglo XIX y los primeros síntomas de la contemporaneidad. Su peculiaridad, no obstante, se deriva más que de sus coordenadas espacio-temporales de una particular mirada que reunía lo telescópico con una atención analítica a los detalles aparentemente irrelevantes.<sup>2</sup> En la obra de Benjamin, en la encrucijada de siglos y enfoques, resuenan la perspectiva materialista, la romántica, las propuestas de las primeras vanguardias, el productivismo, los textos experimentales de Proust y Kafka.<sup>3</sup>

En el contexto donde la técnica no es instrumento sino ambiente y extensión de lo humano, y en el que las manifestaciones artísticas se definen en este marco, los escritos de Benjamin sobre la reproductibilidad en arte, constituyen uno de los itinerarios posibles por sus textos. En ellos anticipa en gran medida la transformación de las condiciones actuales de la experiencia en arte, al describir la crisis de la unicidad y autenticidad

---

<sup>2</sup> La metáfora del telescopio es utilizada por Benjamin en una carta a Werner Kraft al considerar la *Obra de los pasajes* un telescopio epistemológico que le permitía descubrir principios de la teoría del arte materialista en *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, University of Chicago Press, 1944, 517. Por su parte Hans Mayer observa que Benjamin descubre lo importante a través del detalle secundario, “es un micrólogo” (64). En la atención al detalle y en la figura del telescopio se vincula también con Marcel Proust, quien consideraba a las obras artísticas instrumentos ópticos: lentes, cristales, telescopios, microscopios, caleidoscopios, que modifican las capacidades perceptivas humanas, como lo ha estudiado Roger Shatuck en *Proust’s Binoculars* (1963).

<sup>3</sup> Michael Löwy advierte en Benjamin una suerte de “marxismo gótico”, en la acepción romántica de este último término. “[Benjamin] en sus escritos de los años 1936-1938, sobre Baudelaire, retoma la idea típicamente romántica –sugerida en un artículo de 1930 sobre E.T.A. Hoffmann– de la oposición radical entre la vida y el autómata, en el contexto de un análisis de inspiración marxista de la transformación del proletariado en autómata” (29).

de la obra de arte, al enfatizar en los aspectos receptivos y en los vínculos que establece entre corporalidad y producción y recepción artística.

Como sostienen Foster, Krauss, Bois y Buchloh, los textos de 1930 de Benjamin que ponen en crisis la noción burguesa de *autonomía* son universalmente considerados fundacionales para una teoría filosófica de la historia social del arte (24). En escritos como *El autor como productor*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, *Pequeña historia de la fotografía*, entre otros, el autor es consistente con una posición materialista al considerar que el arte es una actividad en la que tienen desarrollo técnicas productivas y reproductivas. Así, rectifica a Marx quien establecía una problemática desvinculación entre la actividad artística y el plano de las relaciones de producción y de la técnica. En efecto, en una nota a pie de página en los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Marx excluye de las fuerzas productivas a la producción en arte, al distinguir al fabricante de pianos del pianista sobre la base de que el primero es un fabricante productivo mientras el segundo no lo es, ya que su trabajo no produce capital (Marx 245-6).<sup>4</sup> Por su parte, en *El autor como productor*, Benjamin sostiene que en lugar o antes de preguntar en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época, debiera preguntarse cómo está en ellas. Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de una época. Es decir, cuando se evalúa la potencialidad revolucionaria de una obra debe enfocarse a la técnica literaria. Una obra no es revolucionaria por su “contenido” y con independencia de los procedimientos técnicos puestos en juego para su realización. Coincide en este sentido con el primer teórico del *Kitsch*, Hermann Broch, al criticar al llamado arte de tendencia (1933), una concepción que consideraba que la única posibilidad de compromiso político para el arte era la propaganda. La crítica de Benjamin, como la de Broch, apunta a que el desprecio del carácter experimental y fundamentalmente abierto de la práctica artística, termina por circunscribir y limitar el papel del arte fijando de antemano las características, funciones y efectos sociales de la obra.

---

<sup>4</sup> Como señala Raymond Williams, aquí la limitación de Marx del concepto de producción está ligado al enfoque capitalista del siglo XIX, que la vincula a la industria e incluso a la industria pesada (112-4).

Por su parte el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ([1935] 2019), cuyas cuatro versiones constituyen un ejemplo del carácter abierto y nunca definitivo de sus textos, expone en el primer párrafo una resumida historia del arte planteada desde la perspectiva del desarrollo de las técnicas de reproducción. La culminación de este proceso en la fotografía y el cine tiene como consecuencia, dice Benjamin, que “por primera vez la mano fue exonerada de las obligaciones artísticas más importantes que incumben de allí en adelante sólo al ojo” (86). En esta línea el autor advierte el hecho decisivo para el arte y la cultura contemporáneos, que consiste en que la práctica artística se distancia de la corporalidad del artista. El retirarse la mano de la producción resulta crucial y está en la base de las críticas a la irrupción de las máquinas en la cultura, lo que profundiza y acelera lo que Bernard Stiegler denominó proceso de exteriorización, esto es, la descorporalización de la memoria y la experiencia por los aparatos técnicos y las máquinas (36). En efecto, la máquina se diferencia de un útil o herramienta en que funciona independientemente de la mano humana, de modo que no puede ser definida por su relación a un movimiento corporal, como sí ocurre con un pincel, un martillo o un lápiz. Una máquina puede ser operada por otras sin necesidad del cuidado humano. Así, las máquinas derivan en un complejo de funciones autosostenidas. Esta potencial autonomía de las máquinas frente a lo humano ha dado lugar, desde el romanticismo, a la fascinación y al terror. De ahí que un motivo recurrente desde el siglo XIX en la literatura y luego en el cine es el de los autómatas.

Un caso paradigmático es el cuento “El hombre de arena” de Hoffman, que reaparece en la ópera de Offenbach *Los cuentos de Hoffman* y que también inspira en Freud la figura de lo siniestro, *Unheimlich*. También está presente en Marx la preocupación por la mecanización de lo humano en el manuscrito sobre el trabajo alienado, texto que encuentra sus ecos en *Sobre algunos temas en Baudelaire* de Benjamin. Pero Benjamin, como Marx, considera que el capitalismo desarrolla fuerzas productivas tales que posibilitarán la supresión de la división del trabajo y la aniquilación del propio capitalismo; asimismo en la visión optimista de la técnica coincide con los artistas del productivismo y con Marcel Proust quien manifiesta un interés gnoseológico por ciertos inventos tecnológicos tales como el teléfono, el tetrafono –un particular aparato para escuchar las óperas desde su casa–, el avión y el automóvil. En la novela proustiana se plantean los vínculos

entre los avances de la técnica –artística y extraartística– y las posibilidades de experiencia.

Según Benjamin, con la fotografía y el cine se disuelve el *aura*, una expresión que puede entenderse como el aquí y el ahora del original. Al desaparecer el aura, la obra se libera de su papel ligado al ritual y al culto hacia la dimensión política de su exposición. El valor de culto de la obra, con una fuerte impronta metafísica, es reemplazado en la reproductibilidad técnica por el valor de exhibición, que da lugar a la experiencia profana de la belleza. El recogimiento contemplativo y la concentración individual ante la obra de arte aurática, son desplazados en la obra de arte reproducida técnicamente por las recepciones colectivas, cuyo prototipo es la arquitectura, donde el uso y el acostumbramiento conjugan lo táctil con lo óptico, dando lugar a una recepción en distracción.<sup>5</sup> El concepto de aura tiene un desarrollo complejo en sus textos y no exento de tensiones. En *Pequeña historia de la fotografía* y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin celebra la trituración del aura, ligado a la estética idealista, al fetichismo, a la autenticidad y a la autoridad de la obra. Sin embargo, como afirma Josef Fürnkäs, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, se plantea el propósito de “valorizar indirectamente como modelo revolucionario –en la rememoración melancólica de fracasos pretéritos, y en la conjuración de momentos de felicidad en trance de desaparición– la «experiencia del aura» baudeleriana precisamente en la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de la «decadencia del aura»” (143).

Asimismo, Benjamin, en la línea de Proust, sostiene que la obra de arte es un instrumento óptico, de modo que las artes producidas mecánicamente afectan las capacidades perceptivas humanas y las amplían. De allí se desprenden las consideraciones sobre las transformaciones en el aparato perceptivo humano que conducen a las actuales reflexiones sobre las alteraciones de la imaginación (1989 46-8). El carácter históricamente condicionado de la percepción es retomado por numerosos autores, desde Hans-Robert Jauss –quien sigue a Dieter Heinrich al plantear que los

---

<sup>5</sup> “Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella [...] Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad” (1989 53).



nuevos *mass media*, y en general las transformaciones técnicas del siglo XX, muestran hasta qué punto la percepción sensorial humana no es una constante antropológica (120)– hasta Vilém Flusser quien sostiene una transformación de la imaginación por la técnica, como capacidad de concretizar lo abstracto (59-68). También es conocida la apreciación de Benjamin sobre la modificación de la relación del arte con las masas por la intervención de la técnica en la producción artística. El cine aventaja a la pintura, en tanto posibilita una recepción simultánea y colectiva. En el público de cine el gusto de mirar se aúna con la actitud del que opina como perito, esto es, coincide el disfrute con la crítica. La masa, dice Benjamin, “De retrógrada, frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, de cara a un Chaplin” (*Discursos* 44). Un aspecto fundamental de la reproductibilidad en el arte, –además de permitir el acceso de las masas al arte– es que pone de manifiesto una posibilidad de un uso no alienado de la técnica, un uso del sistema de los aparatos que no tiene por objetivo la explotación de la naturaleza y del ser humano. Este optimismo de Benjamin tiene como modelo el cine revolucionario ruso de los años veinte. Como afirma Andreas Huyssen, el desacuerdo de Benjamin con Adorno respecto de las técnicas de reproducción aplicadas al arte radica en que el pesimismo de Adorno tenía en vista a los Estados Unidos de los años cuarenta, y la opinión positiva de Benjamin miraba a la Unión Soviética de los veinte (269). En esta dirección, el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* concluye con la apelación a la politización del arte para impedir la apropiación que el fascismo hace del arte de masas que conduce hacia una estetización de la vida política y de la guerra (121-70).

No quedan dudas de que ese optimismo de Benjamin –así como tampoco la impugnación sin matices de Adorno de la industria cultural– no resistió el paso del tiempo. La estetización generalizada, que en la década del treinta estaba aún en el horizonte, es lo que caracteriza, como decíamos al comienzo, el estado del capitalismo actual. Podríamos decir que, a grandes rasgos, la cultura devino, como sostuvieron Adorno y Horkheimer, en industria cultural (146-200) y, con la digitalización, la robótica y la informática, las técnicas de producción y reproducción se sofisticaron de un modo insospechado para el siglo pasado. Asimismo, las industrias informáticas, de programas, de las técnicas de la realidad virtual y de telepresencia, de las biotecnologías, entre otras, han tenido un enorme impacto en la

vivencia del tiempo y la memoria, tal como ha sido estudiado por Stiegler. Este autor sostiene que estas técnicas libran entre sí una guerra de velocidad, convierten a la memoria en un objeto de explotación industrial y proporcionan una nueva forma de temporalidad que denomina el *tiempo-luz*, esto es, la casi instantaneidad (403).

La belleza, por su parte, pasó de ser una categoría de la estética tradicional a convertirse en una exigencia del mercado, en un proceso de estetización no utópica sino ideológica, que enmascara las profundas desigualdades y miserias del capitalismo. El cine, la televisión, las plataformas en las que se producen contenidos audiovisuales, resultan cada vez más susceptibles a ser cooptados por el sistema de los aparatos. Y si bien parece haberse cumplido la predicción benjaminiana de un arte posaurático, este se encuentra subordinado a los intereses del mercado, de modo que las posibilidades que Benjamin le asignaba de dar lugar a un uso no alienado de la técnica, aun cuando siguen en pie, son cada vez más débiles y difusas. Por otra parte, como señala Huyssen, el hecho de que el artista se conciba como productor y trabaje con las nuevas técnicas de reproducción, ya no pone en cuestionamiento la tradición cultural burguesa como sí ocurría en los años veinte, cuando Benjamin escribió *El autor como productor*. Ahora, sostiene, aunque las fuerzas de producción portarían todavía una fuerza progresista, más bien confirman a todo nivel el mito del progreso tecnológico (270-1).

Entonces, en contraste con este arte posaurático producido y reproducido técnicamente, debe repararse especialmente en el arte visual contemporáneo, cuyas instalaciones y performances destacan por su irreproductibilidad y su desestetización.

Brevemente y a modo de ejemplos de las manifestaciones artísticas contemporáneas en Latinoamérica, mencionaremos una serie de performances e instalaciones recientes, para advertir el desafío que estas suponen para la reflexión estética. *Como atrapar el universo en una telaraña* (2017) de Tomás Saraceno, consistió en diversas instalaciones en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires de enormes telas tejidas por miles de arañas mantenidas en el museo a propósito de esta obra; *Paradoja de la praxis #1* (1997) y *Paradoja de la praxis #5* (2013) de Francis Ällys, performances en las que respectivamente se hizo desplazar por la Ciudad de México un bloque de hielo, y luego por Ciudad Juárez una bola de fuego; *Cuando la fe mueve montañas* (2002) en la que con la ayuda de 500 voluntarios Ällys logra correr 10

centímetros una enorme duna en la periferia de Lima; *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) una instalación de la artista Chilena Voluspa Jarpa en la que exhibió, en largas tiras de papel, copias de documentos desclasificados de las intervenciones de la CIA en 14 países de Latinoamérica, en los que se registraba información de inteligencia y de operaciones políticas a largo plazo y junto a estos documentos se presentaron las imágenes de 47 líderes de esos países cuyos asesinatos aún no han sido esclarecidos; *Buenos Aires Tour* (2004), donde Jorge Macchi, en colaboración con María Negroni (textos) y Edgardo Rudnitzky (sonidos), expuso ocho itinerarios que reproducen la trama de líneas de un vidrio roto colocado sobre el plano de la Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de esas líneas, Machi eligió 46 puntos de interés sobre los cuales proporcionó información escrita, fotográfica y sonora; *Un violador en tu camino* (2019), performance del colectivo chileno Las tesis, una acción callejera feminista que recorrió diversas ciudades de Latinoamérica y del mundo.

En la caminata con un bloque de hielo derritiéndose por la ciudad, en las telas de araña, en las tiras de papel con documentos de la CIA, el hecho artístico en sí se desobjetualiza, adquiere contornos imprecisos, y resulta efímero e irreplicable. Y si bien quedan numerosos registros visuales en diversos soportes, estos plantean el interrogante de si forman o no parte de la manifestación artística o si más bien conforman archivos que dan testimonio de un acontecimiento. En cuanto a la belleza, a contrapelo del proceso de estetización generalizada, resulta un valor que queda completamente al margen de esta producción artística contemporánea, de modo que estamos ante un arte que, como decíamos, se desestetiza. Podría afirmarse, además, que su carácter efímero e irreproducible da lugar a un fenómeno de recuperación del aura, de reauratización, en este caso no de la obra, porque no hay obra en sentido estricto, sino de la experiencia. Un énfasis en el aquí y el ahora de la experiencia, que no se ubicaría, en principio, en lo ritual –aunque recupera algo de eso–, sino que parece apuntar a lo político, al intervenir e interferir en las subjetividades de participantes, habitualmente demandadas por imperativos estetizantes y de consumo.

Por otra parte, el giro conceptual –denominado a veces postconceptual– del arte contemporáneo supone un tránsito del objeto a la idea, porque, como afirma Julio Moran, “el arte de concepto constituye el mayor ataque a la concepción de obra artística, pues esta no es estrictamente

necesaria y solo basta algún soporte que manifiesta el proyecto o la idea artística” (165). Este desplazamiento hacia la idea o el proyecto, es consecuencia también del proceso de exteriorización en arte. Puesto que, como consecuencia del desarrollo técnico, la destreza humana, la habilidad en el manejo del pincel, del martillo o del cincel, pierden su decisiva relevancia, este arte de concepto se convierte, en términos de Nicolás Bourriaud, en un proceso de postproducción, es decir, un trabajo de montaje o relocalización de las producciones que ya circulan en el mercado cultural. El arte de la postproducción, sostiene Bourriaud, al no trabajar con materias primas sino con materiales elaborados por otros, contribuye a eliminar las distinciones entre producción y consumo, original, *ready-made* y copia (7-8). Tales procedimientos dan lugar a un permanente cuestionamiento de sí del arte, de deslegitimación. Rosenberg advertía ya este proceso de des-definición, porque cualquier cosa puede exhibirse como parte de una manifestación artística.

La tendencia hacia el arte de concepto provoca también un descentramiento de los objetos como fuentes de experiencias y de placer, apuntando o hacia procesos lógicos o matemáticos, o hacia ideas filosóficas o políticas, o hacia la materialidad del lenguaje en forma de textos pintados, impresos o escritos. Simón Marchan Fiz desarrolla el vínculo entre arte de concepto y filosofía, y pone como ejemplo el vínculo de Joseph Kosuth, uno de los principales artistas y teóricos del arte conceptual, con Wittgenstein y el neopositivismo lógico (*Del arte objetual al arte de concepto* 212). Asimismo, en el arte contemporáneo también pareciera a menudo encontrarse un intento de revertir el proceso de exteriorización técnica, al integrar al público en la obra, mediante su participación o por su deambular en medio de ella. Al convocar a un grupo de gente a mover una montaña, a participar en la acción callejera feminista o a caminar entre telas de araña o documentos de la CIA, se limita o suprime a las máquinas como instrumentos y soportes de la experiencia, como condicionantes del aparato perceptivo y de la imaginación. En ese sentido, el mencionado teórico Marchán Fiz, en su artículo “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual”, detecta en las manifestaciones contemporáneas una suerte de rebelión ante el avance de la técnica. En efecto, en las instalaciones que exhiben ropas, deshechos, piedras, en las intervenciones en espacios urbanos, en el *bodyart*, parece

advertirse, sostiene, una cierta nostalgia por lo real, una rebelión de los objetos, un retorno al cuerpo (29-59).

Por otra parte, al no haber una obra como objeto, este arte puede sustraerse más fácilmente a los imperativos de los mercados de arte y a los circuitos e instituciones artísticas convencionales, como el museo, una institución estrechamente ligada a la conformación de la esfera pública burguesa. De hecho, los museos que exhiben arte contemporáneo a menudo deben adaptarse a los requerimientos de estas prácticas. Resultan así espacios híbridos, como en el caso de la instalación de Tomas Saraceno para la cual el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires debió convertirse en un laboratorio que durante seis meses alojó a siete mil arañas. Y también muchas de las instalaciones y performances ocurren fuera de los espacios institucionales, a menudo en las calles, plazas, medios de transportes, entre otros, de las ciudades.

Señalamos al comienzo que el arte contemporáneo desafía toda concepción estética, y a toda teoría del arte, aun la de Benjamin. Y que, sin embargo, en Latinoamérica encontramos la situación paradójica de que, el desarrollo de las producciones contemporáneas coincidió en gran parte con el momento en que se da la recepción de los textos benjaminianos, al punto de haberse convertido, como sucedió en Argentina, en una moda. De manera que, si bien es complejo establecerlo porque, como se dijo, los vínculos entre prácticas artísticas y textos teóricos no suelen ser explícitos ni claros aun para los propios autores, sería difícil que no existieran algunos vasos comunicantes. Y en efecto, pueden encontrarse algunos indicios de estos vínculos. Para empezar, se encuentra una presencia recurrente de Benjamin, ya no de los textos sobre arte sino de los relacionados a sus consideraciones sobre la historia como catástrofe y la memoria como las *Tesis de filosofía de la historia*, en las numerosas vertientes memorialistas del arte contemporáneo latinoamericano. Por ejemplo, en las manifestaciones artísticas post-dictadura en Argentina, o en Chile, donde se desarrolla un complejo lenguaje sobre la necesidad de recordar. La recepción de Benjamin puede advertirse en muchas de las reflexiones y ponencias publicadas en 2007 en *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, que gira en torno a las posibilidades artísticas de la memoria en relación a la figura de los desaparecidos por la dictadura de la década del setenta. En cuanto a los aspectos más específicamente ligados al arte,

en el año 1982, Néstor García Canclini publicó “El arte se hace en fotocopias”, referida a la muestra de León Ferrari *Planos, heliografías y fotocopias* expuesta en el museo Carrillo Gil de México en el que aplican las nociones benjaminianas de reproductibilidad técnica y atrofia del aura. En efecto, Ferrari en sus *Heliografías* explora los vínculos entre la ciudad y los signos que remite a Italo Calvino y a *Infancia en Berlín hacia 1900* de Benjamin. Por su parte, Adriana Lauría escribe en 2008 respecto de la performance erótica de Liliana Maresca, fotografiada para su publicación en 1993 en la revista *El libertino*:

De esta manera la obra pierde el aura del original único, como sostenía Benjamin, y se sitúa al margen de ciertas valoraciones frecuentemente establecidas en el mercado del arte. El procedimiento empleado le permite a la artista llegar a un público heterogéneo y esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre el arte y el dinero. (s/p)

En 2010, al cumplirse setenta años de la muerte de Benjamin, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y los museos de la Memoria y Castagnino de Rosario, Argentina, presentaron *Temblor y fulgor*. En esta muestra se decidió homenajear al filósofo reuniendo veinticinco obras de arte contemporáneo argentino, con obras de León Ferrari, Clorindo Testa, Jorge Macchi, Daniel García, Juan Carlos Romero, Santiago Porter, Pablo Reinoso y Liliana Maresca, entre otros. También Giunta alude a Benjamin, y a su lectura de Baudelaire, cuando retoma la expresión de Serge Guilbaut para asociar las prácticas urbanas de Älys y de Macchi con “un *flâneur* de los nuevos tiempos” (53-4).

Sobre la base de lo expuesto hasta acá, podría afirmarse que, de manera oblicua, en algunas de las manifestaciones contemporáneas, aun cuando se sustraen a ser estudiadas con categorías heredadas, se establece un diálogo –entendido como referencias más o menos explícitas, o bien alusiones y evocaciones– con motivos o conceptos de la crítica de Benjamin. Y este encuentro se da en torno de una serie de afinidades, de desfasajes y de contrastes, de los que mencionamos, a nuestro juicio, los principales:

Primero: es posible detectar en el arte contemporáneo algo así como una sensibilidad de los márgenes heredada de Benjamin. Esto se advierte en la tendencia a rescatar aquello que la gran cultura desecha, en la atención

al detalle, a lo mínimo, a lo aparentemente irrelevante, y desplazarlo hacia el centro de sus intereses, como una suerte de anomalía, de síntoma o de huella de ese todo social que lo relega. También podría decirse que se encuentran afinidades en las poéticas urbanas, en el interés en las experiencias del transeúnte y del *flâneur*, precisamente sobre las que Benjamin llamó la atención en textos como *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Quien recorre una instalación, transita sin rumbo fijo como quien deambula por una ciudad, en ese sentido encontramos una semejanza con la experiencia corporal y espacial de la arquitectura a la que refería Benjamin, donde se conjugan lo táctil, lo óptico, y la recepción en distracción.

Segundo: como ya se señaló, una cierta correspondencia podría establecerse asimismo en la tendencia a la disolución de la obra de arte como objeto de culto, única e imperecedera, ligada a la crítica de la noción burguesa de autonomía.

Tercero: la búsqueda de una re-auratización de la experiencia en el arte contemporáneo dialoga y confronta con las críticas de Benjamin. Como se dijo, el concepto de *aura* tiene un desarrollo no exento de tensiones en Benjamin, pues celebra su trituración en unos textos y, en otros, plantea su valor como modelo revolucionario en la época de la decadencia del aura. Por su parte, el despliegue cultural del siglo XX demostró que el modo de producción y reproducción técnica no constituye una instancia definitiva para eliminar el aura de un objeto ni las prácticas rituales en torno a él. Esto depende en gran medida de una decisión del artista, del público o de estrategias del mercado. Por dar un ejemplo, Huyssen se refiere al caso del *pop art*, en particular de Andy Warhol, cuyas técnicas combinadas de fotografía y serigrafía resultan técnicamente innovadoras y logran eliminar el aura de sus obras, pero que se traslada sin embargo a su persona, en el culto fetichista a la figura del artista (270-1).

Cuarto: el intento, no siempre logrado, de sustracción de gran parte de las manifestaciones contemporáneas a los imperativos del mercado e incluso al formato tradicional de los museos, coincide con la perspectiva de Benjamin que vincula a los museos con los grandes almacenes y al fetichismo de la obra de arte. “El amontonamiento en el museo de obras de arte es muy cercano al de la mercancía” afirma en el *Libro de los pasajes* (L1 2).

Quinto: el arte contemporáneo por su énfasis en lo conceptual, en sentido estricto no explora técnicas productivas artísticas específicas, como

sí lo continúan haciendo las artes técnicas derivadas de la fotografía y el cine, en las que Benjamin ponía su esperanza, y que ahora, producidas en redes sociales y en plataformas de contenidos audiovisuales, se renuevan constantemente, aunque están casi totalmente condicionadas por las lógicas de producción y consumo. Podría afirmarse en ese sentido que, por esa inespecificidad técnica que lo pone al margen de cualquier genealogía, el arte contemporáneo es un arte detenido, que no podríamos ubicar en la cronología que Benjamin realiza al comienzo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Sexto: las manifestaciones contemporáneas revelan la inadecuación de algunas de las categorías benjaminianas como las de original, copia, novedad, futuro, progreso. Como se mencionó, el procedimiento de post-producción elimina –como afirma Bourriaud– las distinciones entre producción, consumo, autenticidad y copia. En relación con esto, Boris Groys sostiene que la peculiaridad de las instalaciones determina que en ellas no tengan sentido las distinciones entre copia y original, entre innovación y repetición, o entre pasado y futuro. Según este autor “una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora” (Groys, 7). Pero por más que se desplace a lo político, y se convierta, como afirma Groys, en una repolitización del arte, este no es, ni podría ser, un arte de masas. Al estar circunscrito a un público limitado, al espacio mínimo que le concede la industria cultural, el potencial político del arte contemporáneo resulta también limitado.

Finalmente, estas propuestas contemporáneas, desconcertantes y efímeras, que se presentan más bien como interrogantes, como espacios de indeterminación, como fisuras o como grietas, sin dudas ocupan un lugar frágil, oscilante e incierto, en el panorama contemporáneo. Sostiene Ticio Escobar que “desde sus lugares dispersos y sus inventivas plurales pueden, una vez más, lanzarse apuestas anticipatorias, aunque estas no pretendan ya salvar la historia ni señalar su rumbo verdadero, sino mantener abiertos espacios de pregunta y de suspenso que promuevan jugadas (contingentes) de sentido” (104). Porque pareciera que, ante la estetización generalizada, no utópica sino ideológica, estas manifestaciones intentan recuperar cierta autonomía, aun incorporando elementos de la vida, pero se encuentran cercadas por las estrategias de *marketing* y por el esnobismo. En este contexto, su reto parece consistir en mantener una negatividad mínima,



una provocación a veces juguetona, a veces irónica o desesperanzada. Y estas provocaciones requieren cada vez una reelaboración de las categorías estéticas, en un proceso constante de deslegitimación –al sustraerse a los criterios establecidos– y religitimación. Para estos planteos, habría que conceder que muchas de las categorías que se desprenden de la reflexión benjaminiana ofrecen al menos un buen punto de partida.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “La industria cultural”. *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Sudamericana, 1987.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *Illuminaciones. Vol. III. Tentativas sobre Brecht*. Taurus, 1999.
- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Prólogo, notas y traducción del alemán de Felisa Santos. Godot, 2019.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- . *Sobre algunos temas en Baudelaire en Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus, 1993.
- “Boris Groys: La topología del arte contemporáneo”. Facultad de Artes, UNLP. Mayo de 2009. [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html)
- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets, 1970.
- Casullo, Nicolás et al. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Alianza editorial / Goethe-Institut Buenos Aires, 1993.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 1999.
- Escobar, Ticio. *Imagen e intemperie*. Capital intelectual, 2015.
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja negra, 2015.
- Fürnkäs, Josef. “Aura”. *Conceptos de Walter Benjamin*. Las cuarenta, 2014.

- García Canclini, Néstor. "El arte se hace en fotocopias". *Uno más uno*. 8 de abril de 1982.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arte BA, 2014.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, 2009.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, pos-modernismo*. Adriana Hidalgo, 2002.
- Jimenez, Marc. *La querrela del arte contemporáneo*. Amorrortu, 2010.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus, 1986.
- Kambas, Chrissy. "Obra de arte". *Conceptos de Walter Benjamin*. Editado por Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Las cuarenta, 2014.
- Lauria, Adriana. *Transmutaciones*. Catálogo de la exposición curada por la autora para el Museo Juan B. Castagnino+MACRO de Rosario y el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 2008.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2015.
- Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst (eds). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Gorla, 2007.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marchan Fizz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Alberto Corazón Editor, 1972.
- . "Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte". *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Compilado por Simón Marchán Fizz. Paidós, 2005.
- Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Siglo XXI, 2013.
- Mayer, Hans. *Walter Benjamin el contemporáneo*. Debates, 1992.
- Moran, Julio César. "Tesis sobre estética y filosofía del arte. Propuesta para una discusión". *Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad*. Compilado por Julio César Moran. De la campana, 2010.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Sigüenza Reyes, Francisco. *Sobre la recepción de Walter Benjamin en México. Crítica, comentario y traducción*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/5027\\_TD46](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5027_TD46)
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI, 2012.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. Tomo I: El pecado de Epimeteo*. Hiru, 2002.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, 2000.