Universidad de San Andrés

33144 - Federico Ariel López

Profesor: Diego F. Guerra

Tutorial: Florencia Baliña

1. **Reproductibilidad técnica, multiplicidad y trituración del aura**

En Busca del Aura Perdido

Walter Benjamin publica en 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* llamando la atención al fenómeno de la fotografía y la cinematografía como medios para destruir el “aquí y ahora” o “aura” de las obras que típicamente no era tan simple llegar a contemplar. Este ensayo relaciona la problemática de la autoría que generan las obras de artistas como Sherri Levine, analizadas por Irvin (2005), con la pérdida del aura a manos de la reproductibilidad técnica que propugna Benjamin. La conclusión de Irvin es que la obra apropiativa de Levin resalta el rol del artista y su intención. Sin embargo, este trabajo verá si, en realidad se está haciendo una aserción más conflictiva con el concepto de autor y también sobre el aura de la obra.

La fotografía es un medio que preocupa a Benjamin en tanto su efecto efectivo fue eliminar el aura permitiendo la reproducción masiva y el acceso general. Una pintura ahora podía estar a la vista de muchas más personas que antes, pero, de todas formas, no sería, para Benjamin, lo mismo una reproducción que el original. El original mantiene una autenticidad irrevocable. Benjamin equipara el aura con un atardecer en un momento preciso, diciendo que esa belleza es irreproducible y, por ende, algo así conserva su aura.

La fotografía, por su cuenta, se estaba desarrollando como método artístico, es decir, no solo recreaba obras que generaran interés estético y lo ponían a disposición de un público amplio, sino que por si solas podían ser objeto de interés estético más allá de la reproducción o el registro objetivo.

“Mientras que toda fotografía tiende a descubrir y a determinar formas objetivas, la fotografía artística … va más lejos, utilizando la forma como vehículo de la emoción.” (Nesbitt, 1986, p. 106) Es decir, no necesariamente se hace una obra de arte siempre que se toma una fotografía, pero algunos fotógrafos fueron parte de un movimiento para crear un interés estético, una emoción, a partir de la fotografía sola.

Un ejemplo de esto es *La Fourchette*, de Kertész. Un tenedor fotografiado, pero sumamente artístico e interesante, precisamente confeccionado para que el espectador lo aprecie y, en este caso, se use como publicidad. También Alfred Stiglitz pertenecía a este grupo, y la fotografía de La Fuente de Duchamp también logra un interés estético.

La fotografía de Walker Evans *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, se tomó como parte de un esfuerzo del gobierno de registrar las comunidades en las zonas rurales y su finalidad era de registro objetivo. Aun así, fue imposible negar su efecto y se la reconoce como parte del corpus artístico de Evans.

Sin importar cuál haya sido realmente la intención de Evans, ¿es una obra de arte aquella, aunque no se la haya concebido como tal en su creación? ¿Acaso es falso que, como se dijo antes, “no necesariamente se hace una obra de arte siempre que se toma una fotografía,” y toda fotografía es, de hecho, una obra de arte si así se la considera? Se puede extraer de esta cuestión una más amplia: ¿es una fotografía arte en función de la intención de un autor o puede serlo solamente en virtud de sí misma?

Esto pregunta Irvin, también, y se inclina por la primera opción. Entonces, una fotografía de otra obra de arte, ¿aun es una obra de arte? Aquello es exactamente lo que problematiza Sherri Levine, y luego Michael Mandiberg, en sus obras que exponen la misma fotografía de Evans como obras a su nombre.

La tensión es clara. Para Irvin debe ser arte aun si es la obra de otro, porque existe una intención distinta. Puede ser interpretada independientemente del original y entonces es necesariamente arte por su cuenta. Pero existe un problema con esto y es que solo es arte contextualmente, mientras que Evans propone un arte observable. Levine hace únicamente una interpretación y la comunica haciéndose artista. Esta es que la reproducción, si bien tritura el aura, persiste el interés estético y esa trituración también destituye al artista, volviendo al aura dado por la autenticidad una cuestión interpretativa.

La experiencia del atardecer no hubiera sido la misma un día y el siguiente, y no lo hubiera sido en ese lugar y en otro un poco diferente. El atardecer sí se puede reproducir, periódica y espacialmente. Sin embargo, el efecto hubiera sido el mismo, mientras sea indistinguible. La pintura es igual, un original puede llevarse a un hogar y, siendo aun el original, ser apreciado de la misma forma en la que una fotografía se contempla fuera del museo. El aura, entonces, lo confiere el observador al considerar que el objeto de apreciación es genuino y auténtico. Pero el interés estético existe independientemente del objeto y es enteramente subjetivo.

Haré una referencia anecdótica que espero no desvirtúe el trabajo. Cuando tenía cerca de siete años, mi madre me regaló, viendo que me gustaba dibujar, un par de libros, uno con varias obras de Xul Solar y otro de Emilio Pettoruti, acompañadas de texto con análisis que en esa edad no generaba ni un mínimo de interés. Pero las obras eran fascinantes, por algún motivo que hoy no puedo precisar, que ciertamente no era por los motivos explayados en el texto adyacente, los objetivos del futurismo, el cubismo, el surrealismo o el nombre de los pintores.

Lo que las reproducciones hicieron accesible a alguien que de otra forma jamás hubiera conocido de otra forma, el texto puede comenzar a volver inaccesible. Si no genera interés por su sola existencia. Lo que podría ser parte del lenguaje común se guarda y confina a la estrecha cárcel del experto. Eso hace Levine con su problematización y lo confirma Irvin negando su objetivo.

Porque esa es la realidad del experto encerrado con la obra. Cuando quise leer el texto acompañante era imposible encontrar sentido en las palabras que no conocía, los conceptos agonizantemente rebuscados y las generalizaciones que no tienen ningún efecto. En eso consiste crear un mito, apenas comprensible, solo tangencialmente relacionado realmente, pero logrando que exista el culto sin consideración, cuando en realidad el espectador es el último experto.

El arte hoy vale muchísimo dinero, así funciona en la sociedad. La obra no es una iluminación romántica conferida sobre el artista individual privilegiado. Es algo que existe para contemplar. Muchos tienen que tomar parte y estar de acuerdo en que algo merece contemplación. Una gran red que sostiene al arte como un objeto para contemplar compuesta por curadores, críticos, seguidores apreciadores.

Así es que es transgresivo un desplazamiento del objeto como la obra de Levine. Solo porque existe esta red existen las falsificaciones y reproducciones ilegítimas. Es la ley la que permite que haya criminales y es el mercado del arte el que permite que haya falsificadores. En este mercado, la mercancía es la autenticidad y la moneda corriente es la apreciación social. El artista fue deshumanizado y su mito lo volvió leyenda.

Es común usar el nombre de Picasso como sinónimo de talento artístico, pero no son tantos los que pueden describir qué parte de su arte es admirable o excelente. Es más, son muchos los que tendrían dificultad solo para nombrar una obra de Picasso en el acto. También, podrían concluir que el renombre no se justifica ya que no comprenden de que trata. La apreciación y el deseo de ver una obra es algo cultual dado por la sociedad.

Benjamin habla del dadaísmo de Duchamp. Lo menciona como la intención de un medio por lograr un arte sin aura, lo cual logra luego el cine. También su obra acerca la posibilidad de prescindir de un artista, titulándola y publicándola como R. Mutt, y dejando a la interpretación y comprensión de quien era parte la broma que hacía sobre el museo. El objeto interesa y nada más.

Irvin dice que "'’Artists’ ultimate responsibility for every aspect of their objectives is precisely what makes interpretation of their works possible." (2005, p.21) Sin embargo, la intención de quien reproduce, como Levine, debe ser algo externo y el interés estético sigue siendo la fotografía de Evans, o, mejor dicho, la fotografía de una mujer de Alabama. Es por lo expuesto que la oración siguiente, "[a]n artwork has the features it has not because of the nature of art, but because of the nature of what a particular artist was up to in producing it" (p. 22), es falsa. La única forma de salvar el aura es prescindir del artista.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **La Fourchette**  André Kertész (1928) |  |  |
|  | **Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife**  Waker Evans (1936)/  Sherie Levine (1979)/  Michael Mandiberg (2001) | **La Fuente**  R. Mutt (1917) /  Marcel Duchamp/9  Alfred Stieglitz (fotografía) |

**Bibliografía**

**Benjamin**, Walter (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Discursos interrumpidos I. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 17-57

**Irvin**, Sherri (2005) “Appropriation and Authorship in Contemporary Art” en British Journal of Aesthetics 45, pp. 123-137

**Nesbitt**, Molly (1986) “Fotografía, arte y modernidad” en Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André (Dir.) Historia de la fotografía. Barcelona, Martínez Rocca, 1988, pp. 103-123