

# ¿El retorno del original? Aura, arte y reproductibilidad (de Benjamin a Groys)

The return of the original?

Aura, art and reproductibility (from Benjamin to Groys)



**Victor Lenarduzzi**

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

victorhl@fibertel.com.ar

Recibido: 15/02/2019 - Recibido con correcciones: 03/07/2019 - Aceptado: 04/07/2019

## Resumen

Este texto se propone reconsiderar y problematizar los aportes formulados por Walter Benjamin para el análisis del arte y la reproductibilidad técnica para ponerlos en contacto, por una parte, con los interrogantes que nos presenta el arte contemporáneo en el contexto de la cultura mediática actual y, por otra, con las elaboraciones que Boris Groys ha producido para repensar estas cuestiones, como también sus potenciales teóricos. De este modo, partimos de una revisión de las relaciones entre arte y reproducción y la formulación del concepto de aura, para dirigirnos luego a las transformaciones de la cultura y las reelaboraciones conceptuales que permiten descifrarlas.

### **Palabras claves**

arte; aura; reproductibilidad;  
contemporaneidad; instalación.



## Abstract

This text aims to reconsider and problematize the contributions made by Walter Benjamin for the analysis of art and technical reproducibility to put them in contact, on the one hand, with the questions presented by contemporary art in the context of the current media culture and, on the other, with the elaborations that Boris Groys has produced to rethink these issues, as well as their theoretical potentials. In this way, we start with a review of the relations between art and reproduction and the formulation of the concept of aura, to then turn to the transformations of culture and the conceptual reelaborations that allow us to read them.

### ***Key words***

*art; aura; reproducibility;  
contemporaneity; installation.*



## (I)

En el museo de Orsay en París, se encuentra *Retrato de Émile Zola* (1868-1869) de Edouard Manet. El artista lo pintó como agradecimiento al escritor, que había hecho una fuerte crítica del arte oficial y una decidida defensa de Manet y sus telas que rompían las barreras de época. Otros elementos, además de Zola, son significativos: hay una stampa japonesa, una reproducción de *Los borrachos* (*El triunfo de Baco*) de Velázquez detrás de otra reproducción de *Olympia*, del propio Manet. Además, junto a los libros, la pluma y el tintero, está el opúsculo que Zola escribió en defensa de Manet (más tarde, la relación entre ambos se deterioró). Resulta interesante que Manet incluya una copia de su obra, como también recordar que hubo “reproducciones” que caricaturizaron la pintura en *Le Charivari*, *L'illustration* y *Le Journal*.

Benjamin señaló que “la obra de arte siempre fue susceptible de reproducción”: se podían copiar e imitar las grandes obras. Ahora, la versión está un tanto modificada, *Olympia* –que tanto escándalo desató en su momento– desviaba su mirada y parecía mirar a Zola. Se puede especular que se trata de una fotografía de *Olympia* junto a otras imágenes, y que sea en blanco y negro puede reforzar la especulación. Podría buscarse una vuelta especulativa más: *se trataría de una pintura de una fotografía de un cuadro*. ¿Cómo se puede pensar el aura en una reproducción que queda incluida en un original? El cuadro de Manet, mirado desde la actualidad, podría condensar muchas inquietudes. El juego

de superposición entre original y reproducción y copia reintroducida en el original invita a retomar las reflexiones benjaminianas a la luz de los cambios que están sucediendo en la contemporaneidad, para interrogar sus potenciales interpretativos frente a las nuevas condiciones del presente.

Walter Benjamin planteó, a mediados de los años treinta, las ideas de su conocido ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.<sup>1</sup> Allí señaló el advenimiento de una nueva era para el arte, que no sólo aludía a nuevas condiciones para la obra de arte, sino también a una transformación de la percepción sensorial (*Sinneswahrnehmung*). Entre otras ideas, recurrió al concepto de aura –un sustantivo femenino del alemán–, presente en diferentes tramos de su obra y conversado y debatido ampliamente con Adorno, por ejemplo.<sup>2</sup> En un texto anterior, “Pequeña historia de la fotografía” (1931), se preguntaba qué era propiamente el aura y respondía que se trata de

...una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en mediodía de verano, la línea de una cordillera o un rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora

1 El ensayo tuvo diferentes versiones. La primera que se publicó en francés en 1936 era reducida. En los ochenta, se recuperó la versión en alemán en el archivo de Horkheimer. Si bien estoy familiarizado con la traducción Aguirre para Taurus, preferí seguir aquí la traducción de Weikert para Itaca y hacer las citas de esa versión que, además de recuperar el texto originario, recupera las divergencias entre versiones. También tuve presente una versión del texto en alemán.

2 Ver Adorno y Benjamin, *Correspondencia*.

participan de su aparición, eso es aspirar al aura de esas montañas, de esa rama.<sup>3</sup>

El aura era justamente lo que, en la nueva época del arte, signada por la reproductibilidad técnica de la obra, entraba en una suerte de fase crítica, dado que era la clave de la singularidad de la existencia de la obra. El aura está ligada al *aquí y ahora*, a la existencia irrepetible, única, original, nos dice Benjamin, pero también advierte que “del aura no hay copia”. Se podía copiar la obra, pero esa copia carecía de aura, el aura no se puede reproducir. El aura se atrofiaba, y había que analizar los cambios en los procesos de circulación y recepción del arte a partir de la presencia “múltiple”. Como es conocido, Benjamin distinguía entre valor cultural y valor exhibitivo; en la nueva época, el primero tendía a retirarse, mientras el segundo se expandía. El modo aurático de la obra se vinculaba siempre a una función ritual.

Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación parecida a la de los tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia.<sup>4</sup>

Esa transformación incluía no solamente una accesibilidad inédita, sino también que fuera la obra la que saliera al encuentro del destinatario. Además, había nuevas artes (la fotografía y el

cine) en las que la pregunta por el original parecía no tener demasiado sentido.

Ahora bien, más allá del inicio con Manet, el caso paradigmático para pensar estas cuestiones es *La Gioconda* de Da Vinci o, con mayor precisión, la reproducción de esa obra que Marcel Duchamp transformó en L.H.O.O.Q. en 1919. Benjamin señalaba que la historia de Mona Lisa abarca las reproducciones que se hicieron de ella durante siglos y, podríamos sumar, desde la inclusión de una reproducción que Malevitch hizo en una de sus composiciones unos años antes que Duchamp, hasta las Giocondas de Dalí, Botero o Morimura, en lo que sería una enumeración inagotable. Pero, sin dudas, el gesto irreverente de Duchamp de intervenir del modo en que lo hizo la copia de la obra logró producir un efecto que posteriormente fue recogido como clave en la historia del arte. Este asunto permite, además, recuperar un aspecto muchas veces soslayado del texto de Benjamin, ya que lo habitual es atribuir solo a la técnica la caída del aura. Sin embargo, decía el autor:

Los dadaístas daban mucho menos peso a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo. Esta inutilidad la buscaron en buena medida mediante un envilecimiento radical de sus materiales. Sus poemas son “ensaladas de palabras”, contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal. Así también sus pinturas, sobre las que pegan botones y billetes de tranvía. Lo que alcanzan con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Benjamin, *Discursos interrumpidos*, 75.

<sup>4</sup> Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 53-54.

<sup>5</sup> Idem, 89-90.

Es decir, Benjamin no solo atribuía la destrucción del aura (*Vernichtung der Aura*) a la técnica, sino que la vinculaba al gesto del artista de vanguardia sobre el material estético. La reproducibilidad era fundamental en las nuevas condiciones (era una copia de Mona Lisa), pero no se agotaba allí la cuestión.

## (II)

Las ideas benjaminianas tuvieron una gran acogida entre los pensadores posmodernos (quizá, por efecto de lo que Subirats caracterizó como “recepción blanda” de Benjamin),<sup>6</sup> desde los desafíos que representaron la fotografía para la pintura y el cine para la literatura narrativa, pasando por cierta superposición entre los conceptos de alegoría y collage, hasta la problemática de la obra con aura y la que lo pierde (cuya distinción se volvió una suerte de lugar común). Así, por ejemplo, Douglas Crimp, analizando a Rauschenberg en “Sobre las ruinas del museo”, señalaba que

...mediante la tecnología reproductora el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo.<sup>7</sup>

6 Ver, por ejemplo, las compilaciones de Foster (1986) y Wallis (2001), en las que diferentes autores acuden de manera recurrente a Benjamin. En la compilación de Wallis, incluso, se reproduce el texto de Benjamin “El autor como productor”, junto con textos de Rosalind Kraus, Barthes, Foucault, Baudrillard y Jameson, entre otros.

7 Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, 88-89

Ahora, tanto la obra de arte como los medios de reproducción no se han mantenido inalterados desde Benjamin hasta la actualidad. Por un lado, cambió el propio mundo artístico, debido a la experiencia de la vanguardia que, paradójicamente, se proponía “una revolución de la vida y provoca una revolución de arte”.<sup>8</sup> Es decir, la “institución arte” –y el museo como paradigma– no fue abolida por el vanguardismo, sino transformada radicalmente. Tampoco el espacio de la “reproducibilidad técnica” puede describirse siguiendo dogmáticamente a Benjamin, ya que la cultura actual no sería reconocible en esos términos. En la cuestión estética, el discurso del posmodernismo giraba alrededor del desdibujamiento/disolución/superación de la distinción modernismo/cultura de masas –un más allá “de la gran división”, diría Huyssen<sup>9</sup> y, en algunos planteos, hasta se postuló la fusión entre arte y medios masivos. Huyssen señala una pérdida de fuerza de la dialéctica museo/modernidad, paralela al ascenso del curador y el auge de los proyectos de exhibición temporal.<sup>10</sup> La mediatización de la cultura actual y la tendencia a pensar lo exhibido como una “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*, una categoría reactualizada por Groys)<sup>11</sup> hicieron

8 Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 136

9 Remitimos a Huyssen, *Después de la gran división*.

10 Huyssen, op. cit., 52-53.

11 La idea de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) fue postulada por Richard Wagner en el “La obra de arte del futuro” en 1849. Groys ha retomado el concepto para pensar diferentes cuestiones, desde la experiencia del comunismo como arte total en *Obra de arte total Stalin* (2008) hasta la propia instalación en distintos ensayos.

que el museo ya no se concibiera como ámbito de elegidos, sino como medio de masas que tiende a la espectacularización, una suerte de “templo populista de ocio y entretenimiento”.<sup>12</sup>

Pero la posmodernidad quedó algo demodé (cuando se habían puesto en ella varias expectativas). Y, en el campo estético, se verifica el tránsito de lo moderno a lo contemporáneo que, incluso, cristalizó en instituciones que se diferencian por ese criterio (*o moderno o contemporáneo, no el museo de arte posmoderno*). Ese cambio también implica un giro desde el futuro (la apuesta del modernismo) al presente. Resulta atractiva la forma en que lo piensa Boris Groys. En alemán, arte contemporáneo es *zeitgenössische Kunst*. El autor presta atención a la composición del adjetivo que reúne *Zeit*, tiempo, y *Genosse*, camarada, compañero; ser contemporáneo (*zeitgenössisch*) puede interpretarse como ser “camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas” ...<sup>13</sup> El arte deja de estar presente (efecto de presencia) y de estar en el presente, un poco al modo en que Agamben plantea el estar en el punto de fractura de un tiempo que “tiene la columna quebrada”.<sup>14</sup> En este marco, la contemporaneidad aparece como una multiplicidad de temporalidades presentadas como “presentes” y en su carácter diverso.<sup>15</sup> Justamente, porque el

arte contemporáneo pone en jaque la idea de una “historia del arte”, para abrirse a múltiples narrativas que se proponen contradecir/contestar/interrogar esa mirada unificadora.<sup>16</sup>

Al respecto, se pueden considerar distintos enfoques sobre el arte. Si prestamos atención al discurso modernista, ideas como las de creatividad y ruptura con la tradición fueron sumamente relevantes para un paradigma cuyo horizonte era el futuro. La producción de lo nuevo tenía un lugar central en la estética adorniana, por ejemplo. A diferencia de esto, dice Groys, el arte posmoderno puso énfasis en la deconstrucción, el pasado y la reflexión histórica acerca de las bases del proyecto moderno. Concluido el auge del discurso posmoderno, adquiere relevancia el concepto de arte contemporáneo, cuya inquietud central no está en el futuro ni el pasado, sino en el presente. “El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente).”<sup>17</sup> Antes que predecir lo que vendrá, el arte pone en evidencia “el carácter transitorio del presente y, así, abre el camino a lo nuevo”.<sup>18</sup>

Así como el arte moderno y ciertos tipos de museo parecen designar algo vinculado con algo ya pasado, la cultura de masas es una categoría que funcionaba como su otro, su contraconcepto, pero que no alcanza para describir el contexto actual. Es preciso reconocer que, para caracterizar la situación vigente, resulta más pertinente

12 Bishop, *Museología radical*, 8

13 Groys, *Volverse público*, 93

14 Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, 23

15 Ver Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*

16 Seguimos a Bishop, *Museología radical*.

17 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 01

18 Groys, *Arte en flujo*, 15

referirse a la “cultura mediática” que insistir con el concepto de cultura de masas (sus supuestos y limitaciones).<sup>19</sup> La aparición y expansión de Internet ha sido, sin dudas, un aspecto clave de las profundas redefiniciones de la cultura actual (aunque no sea el único). En alguna medida, para retomar de nuevo la matriz benjaminiana, se puede pensar la modernidad en vinculación con la reproducción mecánica, mientras que la contemporaneidad se vincula, *también*, con la reproducción digital.<sup>20</sup>

### (III)

Estas transformaciones del arte y la cultura (y sus correlatos conceptuales) permiten indagar desde lugares nuevos los problemas formulados por Benjamin hace casi un siglo. Desde el paradigma moderno, el aura (“la manifestación irrepetible de una lejanía”) es aquello que permite distinguir al original de la copia (en esta última, estaría atrofiada, destruida o ausente). El “aquí y ahora” es lo que falta en la copia, ya que el original tiene un contexto (la tradición, la institución) mientras la copia técnicamente reproducida puede estar en cualquier parte, a cambio de sacrificar el aura. Groys postula que no fue lo nuevo sino la reproducción la que constituyó a lo moderno. Esto, entendido en el marco de la oposición modernismo/cultura de masas, quiere decir que el arte modernista niega la repetición (mientras deja intacto el contexto tradicional del

arte), en tanto que la cultura de masas reproduce imágenes a la vez que destruye su contexto. Estos procesos operaban de manera inversa y nunca en simultáneo: o se negaba la obra o se negaba el contexto, pero no era posible que se dieran ambas cosas.<sup>21</sup> En las condiciones actuales de producción de arte contemporáneo, esta lógica (según la cual se puede reconocer un aura de la obra que tiene un contexto fijo, mientras que la copia, dislocada, no permite ese reconocimiento –para Groys–) es susceptible de ser repensada. Ya no sólo estamos frente a la dislocación y desterritorialización del original, sino que lo que aparece como inquietante es la posibilidad de relocalización y reterritorialización de la copia, algo así como *transformar la copia en un nuevo original*. Esto se produce a partir de la instalación, uno de las formas típicas del arte contemporáneo. Reconocer algo como original es también una cuestión política que atañe al presente: “Una instalación no puede ser una copia de otra instalación porque una instalación es por definición presente, contemporánea. Una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora”.<sup>22</sup>

El término instalación fue introducido por Michael Fried en “Arte y objetualidad” (1967). En esta realización, los diferentes componentes que la integran pierden su autonomía porque quedan al servicio de la totalidad que las incorpora.<sup>23</sup> Esto

19 Remitimos a Kellner, *Cultura mediática*.

20 Ver Groys, *Arte en flujo y Latour*, “La obra de arte en la época de su reproducción digital”.

21 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 3.

22 Idem, 8.

23 Larrañaga, *Instalaciones*, 55 y ss.

incluye también, muchas veces, a los visitantes de la instalación, que ya no quedan ubicados en una relación de exterioridad con la obra, sino dentro de ella, por lo cual pareciera que “el museo contemporáneo realiza el sueño modernista de un teatro en el que no hay límites claros entre el escenario y el lugar del público...”.<sup>24</sup> Groys retoma de Carl Schmitt el concepto al *estado de excepción* (*Ausnahmezustand*) como acontecimiento soberano que funda un orden, para proponer que “la instalación artística es también un ‘espacio de excepción’: aísla un espacio específico de la topología del mundo ‘normal’ para revelar sus condiciones y determinaciones internas.”<sup>25</sup> El curador sería una suerte de dictador que funda una nueva situación y niega la dictadura pasada (y contradice su narrativa). Lo que se presenta aquí como cuestión es la relación de los objetos, las obras y los sujetos en el espacio.

Ser en el espacio es la mejor definición de ser material. La instalación revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular. De ahí que la instalación demuestre el soporte material de la civilización que de otra manera pasaría inadvertido detrás de la superficie de la circulación de imágenes mediáticas. (...) De cierta forma (...) la instalación es una forma de arte que incluye todas las demás formas de arte.<sup>26</sup>

Benjamin había observado en “París, capital del siglo XIX” que las exposiciones universales

eran “lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía (*Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware*)”.<sup>27</sup> Si vinculamos esta cuestión con las transformaciones del museo, podemos considerar que hoy la experiencia de la multitud urbana en movimiento es un dato ineludible de los museos y muestras, en las que se exhibe ese fetiche/mercancía llamado obra de arte. ¿Qué sucede con las fotos, los videos, los textos que se incorporan al espacio totalizador de la instalación? Podría pensarse que adquieren una nueva condición *aurática*. Groys caracteriza a la instalación como el “reverso de la reproducción”, ya que una de sus operaciones consiste en proporcionarle un aquí y ahora a la copia, lo que daría lugar a una suerte de *retorno del aura*, en tanto la copia queda inscrita en un contexto específico al que hay que movilizarse para poder acceder a ella (así, *la copia se vuelve original*, singular, tiene “aquí y ahora”). En alguna medida, se daría una estrategia de transformación de lo repetitivo en algo único.<sup>28</sup> Groys considera que esta especie de *Gesamtkunstwerk* temporaria que es la instalación le ofrece a la multitud un aura de “aquí y ahora”, “una versión en clave de cultura de masas de la *flânerie* individual tal como la describió Benjamin...”.<sup>29</sup> Con todo, consideramos que Groys también pasa por alto una pista que Benjamin dejaba formulada en su clásico ensayo sobre la obra de arte, al proponer a la arqui-

24 Groys, *Arte en flujo*, 28.

25 Idem, 102.

26 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 7.

27 Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 41.

28 Groys, *Art power*, 64.

29 Groys, *Arte en flujo*, 62.

tectura como modelo para pensar la recepción cuando decía:

La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea. Esto sucede de la manera más evidente con los edificios. La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo.<sup>30</sup>

Y agregaba que “la recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual”.<sup>31</sup> Bürger criticó la pertinencia del modelo arquitectónico como contrapunto de la recepción contemplativa,<sup>32</sup> pero quizá revisar esta zona del ensayo resultaría productiva en el contexto actual.

Retomemos el problema del aura. Groys encuentra que Benjamin entendía el aura a partir de la ligazón de la obra con un lugar en un sentido geográfico, como *un estar ahí en ese momento*, en su particularidad. La multiplicación de la obra en reproducciones le permitía estar en cualquier parte, por lo cual se desligaba del contexto que la consideraba de carácter único. Aquí Groys introduce un matiz: sostiene que Benjamin formula la cuestión del aura en el preciso momento en que está declinando, por lo cual, emerge/declina en el contexto de expansión de la moderna técnica de reproducción. “Enfocarse en la emergencia del aura podría conducir a una

mejor comprensión no ya del destino del original, sino también del destino de la copia en nuestra cultura”.<sup>33</sup> Si el aura era lo que dotaba de magia a la obra y la cultura de masas es la que venía a profanarla, se vuelve significativo el proceso que hace que productos de la cultura de masas adquieran un status valorizado a partir de una reelaboración estética, cuando antes fueron basura cultural. Entonces, antes que el lugar fijo, “más importante y significativo resulta, para la obra de arte y para cada fenómeno cultural en general, su fijación en el contexto especial de la memoria cultural”.<sup>34</sup>

#### (IV)

Puede resultar inspirador detenernos en una obra/experimento, para luego retomar nuestras inquietudes. Hagamos una breve consideración de *I Am Sitting In Stagram* (2015) del fotógrafo Peter Ashton. Consistió en capturar repetidas veces una foto para Instagram (noventa veces) para mostrar cómo, en realidad, la foto no es siempre la misma, sino que el material se degrada hasta volverse irreconocible (la compresión termina arruinando la imagen). Esto, en parte, socava las certezas y promesas de calidad, fidelidad y durabilidad que acompañan a las tecnologías digitales y sus aplicaciones. Ashton no ha seleccionado cualquier foto: es un retrato del compositor Alvin Lucier que, a su vez, le aporta inspiración. Lucier había hecho esa experiencia

<sup>30</sup> Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 93.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Bürger, *Crítica de la estética idealista*, 168.

<sup>33</sup> Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 3.

<sup>34</sup> Groys, *Sobre lo nuevo*, 142.

con el sonido en 1969 con *I Am Sitting in a Room*, en la que grababa un texto hablando con su voz para luego reproducirlo y volverlo a grabar de forma repetida (la resonancia del sonido, repetido por las reiteradas grabaciones, terminaba volviéndose ruido ininteligible). ¿Qué sucede con el aura? ¿Hay identidad entre original y reproducción? ¿Que sea el retrato de Lucier pone en evidencia al rostro como última trinchera del valor cultural? ¿La reproducción produce siempre la presencia múltiple o también puede conducir a lo irreconocible?

Ya se señaló que del aura no hay copia. Benjamin decía que, aun en la reproducción más acabada, faltaba eso, el carácter único e irreplicable. Aquí aparece una cuestión relevante: en algún punto, Benjamin percibía el espacio de la circulación masiva como neutral, universal y homogéneo. Y, de este modo, persiste en el planteo de una identidad entre original y copia, que es lo que Groys pone bajo sospecha, no sólo por la fidelidad, sino porque la copia mejor lograda –incluso si fuese perfecta– no elimina la diferencia. ¿Estamos frente a la misma copia cada vez que estamos ante una copia? ¿Está viendo el espectador el mismo film cada vez que ve el mismo film? De no ser una copia, ¿retornaría el original? Es preciso reconocer que el desarrollo técnico fue en una dirección distinta a la de la “identidad”; al contrario, “fue en dirección opuesta, en la dirección de la diversificación de las condiciones bajo las cuales una copia es producida y distribuida y, en consecuencia, la diversificación de las imá-

genes visuales resultantes”.<sup>35</sup> Las operaciones de *cut & paste* que habilitan los programas de edición, las aplicaciones y la disponibilidad de imágenes en Internet potencian las oportunidades de descontextualización y recontextualización de las imágenes, los sonidos y los textos. En alguna medida, estas operaciones (que, además de uso, son intervención sobre el material) se pueden caracterizar como *postproducción*.<sup>36</sup> Muchas veces, estas intervenciones apuestan a mostrar la falla (como hizo Ashton), no a celebrar la técnica.

Hay un lugar más en el que Groys problematiza el aura y pasa por la compatibilidad entre Internet y el arte contemporáneo. Dicha empatía tiene que ver con que, si el arte tradicional producía objetos de arte, el contemporáneo produce información sobre acontecimientos artísticos como las performances y las formas participativas. Hoy en día, ir a muestras de arte suele significar interiorizarse con eventos que ya tuvieron lugar y que se reponen a través de documentos (de ahí cierta pulsión archivista reinante). Con el archivo digital se produce un cambio al que Groys le encuentra una faceta interesante: el objeto ya no está, pero sí está preservada el aura.

El objeto mismo está ausente; lo que se mantiene es su metadata –la información sobre el aquí y ahora de su inscripción original en el flujo material: fotos, videos, testimonios textuales. (...) La metadata digital crea un aura sin objeto, es por eso que la reacción adecuada a esa metadata es

<sup>35</sup> Groys, *Art Power*, 85, la traducción es mía.

<sup>36</sup> Bourriaud, *Postproducción*, 7-9.

la recreación del acontecimiento documentado; un intento de llenar el vacío en medio del aura.<sup>37</sup>

Internet se ha vuelto un medio tan poderoso de información que los hechos artísticos, a diferencia del pasado (happenings, acciones, etc., que se documentaban de manera más precaria), se ven sobrepasados: la documentación sobre arte puede tener mucho más alcance que las obras.

Antes que ensañarse con el ensayo de Benjamin, lo que Groys está haciendo es interrogar sobre las condiciones actuales con aquellas ideas y reelaborarlas, para que sigan permitiendo pensar. Quizá lo que hay en Internet no sea exactamente una copia, ya que en alguna medida la imagen digital –a diferencia de la analógica– debe ser actualizada o puesta en escena, es para Groys una suerte de performance (¿maquímica?). ¿Qué sucede, entonces, cuando las computadoras y la conectividad de Internet quedan incorporadas en el espacio de la instalación? Groys considera que,

---

<sup>37</sup> Groys, *Arte en flujo*, 13.

cuando se brinda la oportunidad de usar computadoras e Internet en forma pública, se logra enfriar a Internet –siguiendo la distinción entre medios fríos y calientes de McLuhan–.<sup>38</sup> En lugar de quedar atrapado en la pantalla, el visitante se desplaza entre máquinas, pantallas y público (la *flânerie* en la instalación). Entonces, el efecto alcanzado sería subvertir la soledad habitual del internauta, al hacer visible el hardware y reinstalar la materialidad de los cuerpos en el espacio, lo que destruye “la ilusión de que en el reino de los medios digitales todo lo importante sucede en la pantalla”.<sup>39</sup> En este punto, lo significativo es que las experiencias del arte contemporáneo nos permitan reflexionar sobre la cultura dominante en el presente y ponerla en cuestión.

---

<sup>38</sup> McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, 43 y ss.

<sup>39</sup> Groys, *Introducción a la antifilosofía*, 253.

---

**Cómo citar este artículo:**

Victor Lenarduzzi, “¿El retorno del original? Aura, arte y reproductibilidad (de Benjamin a Groys)”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 88-101

## Bibliografía

Theodor Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia. 1928-1940* (Madrid: Trotta, 1998).

Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011).

Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Taurus: Madrid, 1989).

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003).

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Berlín: Surkamp, 2010).

Nicolas Bourriaud, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

Claire Bishop, *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Libretto, 2018).

Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1997).

Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, en Hal Foster y otros, *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1986).

Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005).

Boris Groys, *Art power*. Cambridge (Massachusetts: MIT Press, 2008).

Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Valencia: Pre-textos, 2008).

Boris Groys, “La topología del arte contemporáneo”. Esferapública. Buenos Aires, 2009. Consultado el 10 de octubre de 2015, disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>

Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014).

Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

Boris Groys, *Introducción a la antifilosofía* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016).

Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Buenos Aires: FCE, 2001).

Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002).

Douglas Kellner, *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno* (Madrid: Akal, 2011).

Josu Larrañaga, *Instalaciones* (San Sebastián: Nerea, 2006).

Bruno Latour, "La obra de arte en la época de su reproducción digital", en *Crónicas de un amante de la ciencia* (Buenos Aires: Dedalus, 2006).

Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 1996).

Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

Brian Wallis, editor, *Arte después de la modernidad* (Madrid: Akal, 2001).



## Biografía

### Victor Lenarduzzi

#### AUTOR

Argentino. Licenciado en Comunicación Social. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Doctor en Ciencias Sociales. Profesor Adjunto de Teorías y Prácticas de la Comunicación I (UBA) y Profesor Titular de Arte y Cultura de Masas (UNER). Es autor de Placeres en movimiento. Cuerpo música y baile en la escena electrónica y co-autor de Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad.



**Victor Lenarduzzi**

CONTACTO:

[victorhl@fibertel.com.ar](mailto:victorhl@fibertel.com.ar)