

Sobre la fijeza del aura

Irvin Alejandro Cortés Juárez

Filosofía

irvin.cortesj@alumno.buap.mx

En el pensamiento de Benjamin el aura es vista como el aspecto distintivo de la obra de arte original, que parte de “El aquí y ahora de la obra, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 2015, P. 9). El aura se presenta como una característica esencial a la obra original, ya que su relación aparece como algo fijo, ya que el aura está “En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa” (Benjamin, 2015, P. 9), en la que perdura la historia de la existencia de la obra, de todos sus cambios a lo largo del tiempo. En este planteamiento cabe preguntarse si la fijeza es la relación necesaria entre obra de arte y aura, ya que en esa relación la percepción de una obra se vería limitada. Por una parte, a una sola obra original, y por otra parte a una sola aura, que al estar en relación fija con una obra sólo tendría posibilidad de cambio respecto al cambio de la obra a lo largo de la historia.

La fijeza del aura es importante, porque en la percepción de ella parte el sentido que entendemos de una obra, de ver a una obra como bella, sublime, o de forma más general verla como una obra de arte. Que en el aura radique la percepción de una obra como arte ¿Representa que una obra, y solo una, tiene en su aura la esencialidad fija de ser percibida como arte? Quizá no, si pensamos la relación de obra y aura alejada de la fijeza, desde una relación cambiante.

LA FIJEZA

A UN OBJETO

Benjamin identifica que el aura de la obra se pierde en la reproducción, en la reproducción manual que se entiende como una falsificación, y de forma más interesante en la reproductibilidad técnica, que atrofia al aura por medio de abolir la figura de obra original, lo cual se ve en los avances de reproductibilidad que dan origen a medios como el cine, que se presenta como un medio en donde las obras son reproductibles en sí mismas.

Esto plantea la cuestión sobre si cada medio artístico plantea posibilidades determinadas de reproducción. Estas posibilidades estarían marcadas a partir de si se puede identificar una obra original, como parecería ser el caso de la pintura, o si no, como lo sería el cine, en donde se atrofia el aura del original. En este sentido, se podrían clasificar las posibilidades de reproducción en las categorías propuestas por Nelson Goodman de *artes autográficas* y *artes alográficas*. La primera categoría refiriendo a obras en las que se puede distinguir a una y sólo una obra genuina, ligada a un solo objeto, a pesar de las reproducciones más perfectas; y la segundas a obras que no ligan su genuinidad a un objeto en concreto, sino que

acontecen de forma genuina en cada copia e interpretación de la obra, como lo son el caso de la literatura y la música (Goodman, 1968, pp 112-114).

El concepto de artes alográficas plantea que las diferentes existencias de una obra son igualmente originales, porque su autenticidad parte de la correspondencia que tiene cada copia o interpretación con una serie de características dadas, así “El hecho de que una obra literaria esté en una notación definida, consistente en ciertos signos o caracteres que deben combinarse por concatenación, provee los medios para distinguir las propiedades constitutivas de la obra de las demás propiedades contingentes” (Goodman, 1968, P. 116). De esta forma, contraria a Benjamin, se podría pensar que el aura no se atrofia en la reproducibilidad técnica, ya que el cine también sería un arte alográfico al reproducir una serie de características determinadas, sino que está vuelve a acontecer en cada copia e interpretación, ya que no estaría fijada a un solo objeto, sino a una serie de características que se pueden recrear. El aura de una canción no estaría presente en los músicos, en la calidad de los instrumentos, ni en el lugar donde se interprete, sino en el seguimiento, mejor o peor, del ritmo y secuencia de las notas musicales.

Este planteamiento se podría extender a las artes que Goodman considera autógrafas, porque estas también serían susceptibles de una reproducción entendida como seguir una secuencia de características dadas, aunque fuera una serie de características más difíciles de recrear por estar ligadas a formas materiales. Así en la copia de una pintura se identifican una serie de características para reproducirla de la mejor forma posible, como lo son la composición, los elementos dentro del cuadro, las dimensiones del lienzo, el tipo de pinturas, los colores, la técnica de pintura empleada, etcétera; lo cual se podría ver de forma minuciosa en la digitalización de una pintura, por medio de identificar de manera detallada las características de la obra en grandes mapas de píxeles, que incluso permiten hacer zooms digitales para ver las pinceladas con gran detalle.

Por medio de esto se podría plantear que el aura, en las obras que Benjamín identifica como reproducibles de forma manual, no estaría fija en un solo objeto, la obra original, sino en la serie de características, que pueden ser mejor o peor recreadas, planteada por la obra original, así como lo hace el manuscrito de una novela o la partitura de una canción.

Así el aura de una obra podría acontecer y ser experimentada sin atenerse a un solo objeto, sino conforme a la recreación de una serie primaria de características, que pueden llegar a ser tan bien recreadas que no habría diferencia en la experimentación del aura ante la obra original o una copia (el caso de falsificaciones tan buenas que sólo son detectadas por comprobaciones químicas). El aura de una pintura seguiría siendo experimentable en una imagen digital detallada, al igual que el aura de una novela reescrita por mensajes en WhatsApp.

Esto no significa que no haya una diferencia entre un original y una copia, sino que esa diferencia no está necesariamente en el aura. Ya que si bien, como señala Arthur C. Danto, una obra *a* no puede ser lógicamente idéntica a una copia *b*, esa diferencia *f* no necesariamente radica en lo perceptivo de la obra (Danto, 2014, pp 78-79), en donde se realiza la experimentación del aura de la obra. Así el aspecto diferenciador *f* puede estar en lo histórico de la obra original, en su año de realización, en el artista que la realizó, en “la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración” (Benjamin, 2015, P. 9). La característica *f* que se vislumbra en el análisis histórico y químico de una pintura o en el *blockchain* asociado a un NFT.

LA FIJEZA

A UNA PERCEPCIÓN

Un segundo aspecto es la fijeza del aura misma, sobre si el aura experimentada, al no estar ligada a un solo objeto, es algo fijo cada vez que acontece en el seguimiento de una serie de características dadas. En este aspecto también se podría entender que el aura no es una unidad fija, porque en las diferentes reproducciones de una obra original cabe la posibilidad de variaciones en las características iniciales, lo cual hará variar la percepción del aura correspondiente a esa serie de características, a partir de lo mejor o peor reproducida que esté.

Así puede haber reproducciones que no recrean u omiten ciertas características de una obra, que hacen variar el aura percibida, como lo podría ser la reproducción en blanco y negro en un libro de los *Nenúfares* de Monet que se encuentran en el museo de la Orangerie; ya que en esa reproducción no permanecerían características del original, como las dimensiones de los cuadros, los colores o la posibilidad de percibir las pinceladas. Así el aura no es algo fijo en cada reproducción,

ya que su percepción varía según como se recrean las características de la obra original, lo que causa que el aura que se percibe de una libreta con el estampado de *Noche estrellada* de Van Gogh, no sea experimentada como el aura de la obra de arte original, aunque pueda remitir a ella al reproducir algunas características.

Este cambio en la percepción del aura también es posible en objetos que tienen características perceptibles idénticas. Esto es ilustrado por Jorge Luis Borges en el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, en el que el escritor francés Pierre Menard logra escribir, sin copiar, de forma idéntica algunas partes del Quijote, que son percibidas de forma diferente respecto de lo escrito por Cervantes, aunque todas las palabras y signos de puntuación sean los mismos. Este cambio en la percepción no puede partir de las características de la obra, ya que son idénticas las palabras y su orden. Esto hace que la diferencia esté en su contexto histórico social, ya que la obra de Menard es percibida a partir del contexto en que fue escrita, uno diferente al de Cervantes, que hace que algunos elementos de su obra tengan diferente significado, como su concepción de la historia como origen de la realidad, en contra de Cervantes que la entiende como indagación de la realidad. Por lo tanto “no se puede aislar dichos factores de la obra, ya que penetran, por así decirlo, en la esencia de la misma” (Danto, 2014, pp 68-69). Esto hace que se puedan experimentar auras diferentes, la de un Quijote más sutil por parte de Menard, en contraste con el de Cervantes que es más burdo.

Este cambio en la percepción del aura se puede ver en el cómo una obra es percibida como obra de arte. Esta percepción de algo como obra de arte no puede fijarse sólo en las características perceptivas de la obra, ya que, al no variar estas características, la obra siempre debería ser percibida como obra de arte. Además de que apuntaría a un esencialismo, en donde algunos medios contienen la posibilidad esencial de ser arte, como el óleo y el mármol, mientras otros no, como el cartón y plástico. Este cambio en percibir una obra como arte se manifiesta en la historia del arte; en como el cuadro *Impresión, sol naciente* de Monet, no fue percibido como obra de arte por el crítico Louis Leroy, cuando se refirió despectivamente a él con el término impresionista; o en la *Fuente* de Duchamp, que pasó a ser percibida como obra de arte, a pesar de que las características del urinario

no distaran mucho de cualquier otro, porque la percepción de la Fuente no se reduce a las características del mingitorio, si no al gesto de ser puesto en un museo, que hace que la obra tenga propiedades como ser atrevida, irreverente e ingeniosa (Danto, 2014, P. 144), lo cual es una percepción de la obra, de su aura, que parte de una construcción histórica y social.

Pensar a la percepción de una obra como algo, en parte, construida de forma histórica social, parte de entender al arte dentro de lo que John Searle denomina la construcción de la realidad social. Ya que el cómo definimos la experimentación del aura de una obra se puede entender como una declaración, con la que estamos definiendo el estatus de una cosa, que se puede expresar de la forma: "X se considera como Y en el contexto C" (Searle, 2004, P. 117). Así las características de una obra (X) pueden seguir siendo las mismas y ser percibidas de forma diferente (Y), porque el contexto en el que existen y son percibidas (C) ha cambiado, lo que hace que las percepciones ante una obra sean variantes, y que los objetos puedan ser percibidos de forma diferente, como un mingitorio en un baño público o en un museo. Lo cual es posible por la construcción histórica social de la percepción, que hace que las declaraciones se establezcan como verdaderas al consolidarse en acuerdos de estatus, porque al ser realizadas en un lenguaje pasan a ser hechos institucionales (Searle, 2009, pp 59-60), como lo son el reconocimiento popular de algunas obras de arte o instituciones como el museo y la historia del arte.

Esta percepción variable de una obra, de fondo está en qué medios percibimos que son artes. Partiendo de que el arte comparte la raíz griega *Tekné*, referente al campo de la producción y acción, con la palabra técnica, se podría reflexionar sobre cuáles acciones y producciones humanas, posiblemente también no humanas, pueden ser percibidas como arte. Ya que la clasificación de un cierto tipo de producción o creación como arte, también está construida en el campo histórico social. En donde el estatus de ciertos medios no es fijo desde su aparición, como en el caso del cine que en principio se vio como una atracción de feria, o los videojuegos que parten de ser percibidos como juguetes. Como sugiere Ernesto Castro respecto de la obsolescencia artística, los medios y técnicas son percibidos como arte a partir de un contexto histórico, ya que se revalorizan como arte al ser vistos como algo pasado (Castro, 2019, P. 340).

Una valoración institucional que clasifica cuales técnicas son artes; clasificación que no es fija, cambia por las nuevas creaciones y producciones que surgen a lo largo de la historia, lo cual es percibido en técnicas que son de ambigua valoración como la comida y la ropa, y técnicas novedosas que pueden ser revaloradas en el futuro, como un *stream* de Ibai Llanos.

Al final se podría estar de acuerdo con Benjamin en que la obra de arte tiene un aura, un aquí y ahora, pero ésta no debe ser entendida como algo fijo, ni a un objeto ni a sí misma, porque su percepción es posible de múltiples formas, en las reproducciones que recrean las características de la obra original, y de formas diferentes, a partir de las diferentes percepciones que se tienen de ella a lo largo de la historia. Un aquí y ahora en constante construcción. ●

REFERENCIAS

- * Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editor digital RLull. 2018.
- * Castro, Ernesto. *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid. Errata naturae. 2019.
- * Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós. 2014.
- * Goodman, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. New York: Bobbs Merrill Company. 1968
- * Searle, John. *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra. 2009.
- * Searle, John. *Mente, lenguaje y sociedad: la filosofía en el mundo real*. Madrid: Alianza. 2004.

