

Fecha de recepción: diciembre 2010

Fecha de aceptación: julio 2011

Versión final: marzo 2012

## A la voz de “aura” (Reflexiones tardías sobre el concepto homónimo)

Norberto Salerno \*

---

**Resumen:** El pensamiento místico en Walter Benjamin y el origen religioso del concepto de “aura”. El “valor cultural” y el “valor exhibitivo” en la obra de arte. La obra en tanto ritual. La reproducción mecánica de la obra de arte. La fotografía como arte “desaturizado” y el nuevo estatus de la obra. La persistencia del ritual social en la contemplación estética. El aura en el cine. El problema de la actuación y el culto a la personalidad. Las “auras frías en la era de la reproducción telemática”. El *ready-made* y la desritualización del arte. La obra inmaterial, el *net-art* y el campo artístico contemporáneo.

**Palabras clave:** aura - cine - culto - exhibición - fotografía - net art.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 161]

---

(\*) Licenciado en Sociología (Universidad de Buenos Aires). Artista e investigador. Profesor titular concursado, y director del Instituto de Investigación en Arte Multimedial de la Universidad de Morón. Docente en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), y en Motivarte Escuela de Fotografía.

... ¿sería posible Aquiles con la pólvora y el plomo? ¿O, en general, La Iliada con la prensa o directamente con la imprenta? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente ante la regleta del tipógrafo y no se desvanecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica?

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aun proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables (Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*).

-... Robert, este objeto tiene wu (...)

-Las manos del artífice-dijo Paul- tienen wu, y permitieron que el wu fluyera dentro de esta pieza (...) Contemplándola, nosotros mismos ganamos más wu. Sentimos la tranquilidad asociada, no con el arte, sino con las cosas sagradas (...). Uno experimenta el conocimiento del wu en cosas como estas, en cosas como un bastón viejo o una lata de cerveza tirada a un badén de la carretera.

No obstante, en esos casos, el *wu* está dentro del que ve, es una experiencia religiosa. Pero en este caso, fue un artista quien puso el *wu* en el objeto... (Dick, *El hombre en el castillo*).

La descripción de lo confuso no es lo mismo que una descripción confusa (Benjamin, *Zentralpark en Cuadros de un pensamiento*).

“¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que se pueda estar” (Benjamin, 1989, p. 75) escribe Walter Benjamin en 1930, poniendo en escena un concepto que, mucho tiempo después, será objeto de algunos debates y textos serios; y de innumerables artículos, conferencias y citas que hacen gala del más absoluto y abyecto diletantismo.<sup>1</sup> Interminables discusiones sobre “la muerte del aura”, “la definición de aura”, “el aura y los nuevos medios”, etc., no hacen más que construir una descripción por demás confusa de lo confuso. Es la intención de este escrito, compuesto de fragmentos y prolegómenos, reflexionar en torno a dicho concepto, y contribuir de manera vehemente e inevitable, a dicha confusión.

## Parte de la religión

Que es propiamente el aura, quizás no sea la pregunta más adecuada para comenzar. Sino más bien: ¿Por qué Benjamin habla de “aura”? ¿Por qué un pensador educado en Marx, utiliza un concepto tan cercano al ethos religioso?

Entiendo <sup>2</sup> que el concepto de aura está ligado a cierto (y por cierto nada desdeñable) componente místico y mesiánico en el pensamiento de Benjamin, quien a pesar de haber aportado un importante bagaje teórico al pensamiento marxista, y adoptar (al menos a partir de 1929) al materialismo histórico como entramado teórico-filosófico, jamás dejó de ser un pensador “judío”, <sup>3</sup> amigo del famoso teólogo Gershom Scholem, con quien mantuviera una correspondencia frecuente hasta el día de su muerte en 1940 (Scholem, 1987).

En muchos textos de Benjamin aflora con fuerza ese pensamiento místico, pero son quizás sus “Tesis de Filosofía de la Historia” en donde se manifiesta más claramente. Leemos en el párrafo 1:

...(en el campo de la filosofía el materialismo histórico) Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología, que como todos sabemos, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno” (Benjamin, 1989, p. 177). <sup>4</sup>

Benjamin incorpora aquello que el pensamiento positivista decimonónico ha limitado en el pensamiento marxista ortodoxo; comprende que el sentimiento religioso es algo más que una “falsa conciencia”, que es inalienable y por lo tanto no se lo puede soslayar. La figura que utiliza es interesante: la de un enano jorobado que no debe ser visto, pero que indudablemente maneja los hilos del entramado político-filosófico. En su “Fragmento Político-teológico”, afirma el ca-

rácter profano de la dinámica histórica ante el ideal mesiánico de redención, descarta el sentido político de la teocracia y diferencia el carácter mesiánico de la utopía. Pero también establece una correlación necesaria:

Si una flecha indicadora señala la meta hacia la cual opera la dinámica de lo profano y otra señala la dirección de la intensidad mesiánica, es cierto que la pesquisa de felicidad de la humanidad libre se afana apartándose de la dirección mesiánica. Pero igual que una fuerza es capaz de favorecer en su trayectoria a otra orientada en una trayectoria opuesta, así también el orden profano de lo profano, puede favorecer la llegada del reino mesiánico (Benjamin, 1989, pp. 193-194).<sup>5</sup>

El pensamiento místico de Benjamin atraviesa toda su obra, en "El capitalismo como religión" un texto inconcluso y no muy difundido, propone ver en el capitalismo una religión, ya que "*sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, suplicios e inquietudes a las que daban respuesta antiguamente las llamadas religiones*" (Benjamin, 1972-1985). Esto no es bajo ningún aspecto algo novedoso; Max Weber encuentra en el protestantismo la raíz del capitalismo (Weber, 1984) y el origen de su *ethos*, y antes, Karl Marx se atreve a plantear una dimensión religiosa en la forma específica que adopta el capitalismo a través de la mercancía. En la idea del "fetichismo de la mercancía", Marx pone en evidencia el carácter religioso que adquiere la mercancía al convertirse en un fetiche que mistifica las relaciones entre las personas como relaciones entre cosas, y al producto del trabajo humano como propiedades intrínsecas de los objetos:

Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres. Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres (Marx, 2002).

Pero Benjamin se arriesga un poco más al sostener que (en alusión a la obra de Weber) el cristianismo de la época de la reforma no favorece la aparición del capitalismo sino que se convierte en capitalismo:

El capitalismo se desarrolló en occidente como un parásito en el cristianismo -como debe mostrarse no solo respecto al calvinismo sino también de otras corrientes ortodoxas del cristianismo- de manera tal que, al final, la historia del cristianismo es también la historia de su parásito el capitalismo (Benjamin, 1972-1985).

El capitalismo se hace presente, en el pensamiento benjaminiano, en una especie de religión sin dogma, puramente cultural, sustentada en el utilitarismo; que existe en tanto ritual perma-

nente, y en donde se podría hacer una "comparación de las imágenes de los santos de diferentes religiones y los billetes de diferentes estados" (Benjamin, 1972-1985). Reflexión oportuna si pensamos en el dinero como la mercancía por excelencia, aquella que no tiene un valor (de uso) más allá de su intercambio, representación arquetípica del capitalismo, fetiche que adquiere un carácter sagrado en nuestra sociedad, objeto de adoración y de culto que se persigue y se guarda celosamente, inseparable ya de la idea de felicidad y de redención.<sup>6</sup>

La noción de aura deriva de este pensamiento; en sí está ligada al aquí y ahora de la obra de arte, al momento originario en que fue creada, es aquello que hace a la obra única e irrepetible, su autenticidad. "Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama". (Benjamin, 1989, p. 24). El aura aparece aquí como el producto de un ritual contemplativo, momento irrepetible (casi una teofanía) en que se manifiesta lo lejano e "inaproximable".<sup>7</sup> Es, según el propio Benjamin, "la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal" (Benjamin, 1989, p. 26).<sup>8</sup> Es decir, hablar de aura es pensar el arte como un ritual; en términos históricos, primero sagrado (en un principio mágico, luego religioso) y luego profano (en tanto culto a la belleza), en donde la obra está dotada de cierto "valor cultural"<sup>9</sup>, valor que se manifiesta en un ritual.

Este "valor cultural", conjuntamente con el "valor exhibitivo", constituyen los aspectos esenciales de la recepción de la obra de arte. El primero presume una función del arte al servicio del culto, y corresponde mayoritariamente al arte anterior al Renacimiento.<sup>10</sup> El segundo, una función de la obra en el sentido de su visibilidad, corresponde en términos generales al arte post-renacentista y se enraiza con el concepto de belleza. El acrecentamiento del valor exhibitivo de la obra va de la mano con un proceso de secularización del arte y en detrimento de su componente ritual. Pero este valor exhibitivo no termina nunca de desplazar al valor cultural, en donde reside el último bastión de existencia aurática de la obra: "Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual" (Benjamin, 1989, p. 26).

¿Podemos siquiera comenzar a pensar el concepto de aura pasando por alto todo esto?

## Veo los ojos que han visto al emperador

¿Pero qué sucede cuando la obra de arte se enfrenta con su reproducción mecánica?

La reproductibilidad técnica de la obra de arte es el resultado del desarrollo capitalista, no solo en términos económicos o tecnológicos, sino también socio-culturales. Si el utilitarismo es lo más cercano al dogma, la reproductibilidad técnica responde sin más a necesidades utilitarias acorde a la nueva sociedad de masas:

Hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción"...Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible (Benjamin, 1989, p. 75).

En las artes visuales los orígenes de la reproducción mecánica se remontan al grabado sobre madera, lo cual era una técnica algo rudimentaria de reproducción; los diferentes perfeccionamientos del grabado sobre metal y el aguafuerte fueron otorgando una impronta de semejanza cada vez mayor entre el original y la copia, si bien no dejaba de ser sustancialmente diferente del original.<sup>11</sup> El desarrollo de las técnicas de representación, y en especial la aparición de la fotografía, van a transformar las relaciones para con la obra de arte y la forma de acceso y consumo de la misma. Frente a una reproducción manual, nos dirá Benjamin, la obra de arte conserva su originalidad, pero frente a la reproducción mecánica (y en particular a la reproducción fotográfica), la obra pierde su originalidad. La copia manual es solo eso, una "imitación", mientras que la reproducción fotográfica no deja de ser, en cierto sentido, la propia obra. Y aquí está la novedad, la reproducción mecánica (o fotomecánica) coloca a la obra ante una paradoja, ya que lo que vemos es la obra pero no lo es; el proceso de reproducción se vuelve transparente, o bien podríamos decir: los sucesivos perfeccionamientos en la representación le quitan opacidad. Todos sabemos que la Mona Lisa original está en el Louvre (tras un vidrio blindado, según se sabe), pero la reproducción que vemos en un libro, o una *página web*,<sup>12</sup> no deja de ser la Mona Lisa, no es una copia (manual) pero tampoco es el original; sabemos que es una reproducción, pero probablemente para muchos de nosotros la única experiencia posible de contemplación de dicha obra.<sup>13</sup>

En esta forma particular de contemplación estética desaparece aquello que el arte tiene de ritual, "el aura", evaporada en el utilitarismo de la inmediatez del consumo. El arte se posee como mercancía, pero ese acceso lo es solo a su reproducción, es decir: su apariencia despojada de su aura. El ritual de la contemplación estética, cede terreno a otra práctica, la del consumo y la apropiación de sus infinitas reproducciones. Esto trae como contrapartida la democratización del "acceso" a la obra de arte, pero en manos de una nueva figura social, la del "consumidor", y en los casos más extremos la del "usuario", triste figura contemporánea, que a diferencia del consumidor carece de cualquier poder de decisión sobre aquello que consume.

Pero lo disruptivo de la fotografía no consiste simplemente en transformar el modo de acceso a la obra de arte, también va a ser en sí misma un arte "desaturatizado". La técnica fotográfica va a permitir la confección de innumerables "copias" a partir de un cliché. Interesante es la manera en que solemos plantear esto; decimos "copia"<sup>14</sup> cuando deberíamos decir "original", ya que la noción de original cambia radicalmente con la aparición de la fotografía. No podemos pensar que el original es el cliché o negativo (o archivo, en el caso de la fotografía digital), ya que el mismo es solo una parte del proceso de producción de la imagen fotográfica que culmina con su manifestación, ya sea mediante su reproducción sobre el papel, su proyección, impresión, etc.<sup>15</sup> Pero no solo podríamos cuestionar el carácter de "copia" que se le atribuye a una impresión fotográfica, sino que el valor de la autenticidad (su aquí y ahora), sigue considerándose un elemento fundamental incluso en la fotografía; de ahí la diferencia de valor entre una copia *vintage* y una contemporánea, una numerada y una sin numerar; el valor que aun conserva para la fotografía la firma del autor, etc. Benjamin cree ver sin embargo, en manos de la reproductibilidad técnica, una transformación radical de la función del arte: "En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política" (Benjamin, 1989, p. 28).<sup>16</sup>

Lo interesante de las artes desaturatizadas, como la fotografía o el cine, el producto final, cada "original" en que consiste cada copia, está atado a un proceder técnico que, bajo ciertas cir-

constancias, produce (a pesar de su propia naturaleza) obras únicas (e irrepetibles en algunos casos) y diferentes entre sí. Si tomamos por caso a la fotografía más antigua que al día de hoy se conserva,<sup>17</sup> la imagen que tomó Joseph Niepce desde la ventana de su estudio en Saint Loup de Varennes en 1827, tenemos que lo que estamos acostumbrados a ver (su representación en los libros de historia) difiere significativamente del original. Niepce luego de experimentar sin mayor suceso con sales de plata como agente sensible utilizó una emulsión de betún de judea disuelto en aceite de lavanda, esta solución se insolubilizaba por acción de la luz. De este modo y luego de una exposición de ocho horas en la cámara oscura, logra capturar una imagen sobre una plancha de peltre pulida a espejo; el betún no expuesto a la luz permanecía soluble y la imagen se "revelaba" en una mezcla de aceite de lavanda y aceite de petróleo. La imagen obtenida es muy conocida, pero en verdad lo que vemos en los libros es una reproducción hecha en 1952 por el laboratorio de investigación de Eastman Kodak en Harrow Inglaterra; esta reproducción llevó semanas de trabajo (ya que el original es una placa oscura y difícil de distinguir a simple vista) y no es la única que se tomó sino más bien el mejor de varios intentos; la imagen incluso fue retocada para eliminar imperfecciones fruto del propio método de reproducción, pero difiere sustancialmente de la experiencia del original.<sup>18</sup> En este caso, el propio proceso de producción produce diversos "originales" diferentes del original. Lo mismo sucede, en cierta forma, con el cine, tema que trataremos más adelante.

Benjamin comprende los procedimientos técnicos que hacen de la fotografía un arte desaturado, pero lejos de profundizar en las características del mismo, piensa las relaciones para con la obra de arte tradicional: "En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)" (Benjamin, 1989, p. 32). Cuando se propone indagar el destino del aura en la fotografía, no se inmiscuye demasiado con las características técnicas del nuevo arte (quizás, y a pesar de Benjamin, porque aun su status artístico estaba en discusión), pasa por alto el hecho de que la primera técnica fotográfica comercialmente utilizable, el daguerrotipo, producía obras "originales",<sup>19</sup> y que implicaría en cuanto tal, una presencia irrepetible. De hecho hasta intuye el carácter indicial de la fotografía, mucho antes de Bazin (Bazin, 2001) y de la *emanación (literal) del referente* barthesiana (Barthes, 1994):

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo (Benjamin, 1989, p. 66).

Cuando intenta rastrear el destino del aura en la fotografía, lo encuentra en el uso social del nuevo arte, y en particular en el retrato:

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es causal que en los albores de la fotografía el

retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto a los seres queridos, lejanos o desaparecidos.

Esto explica por qué las fotografías, a veces olvidadas en oscuros álbumes, adquieren repentino valor cuando sus referentes ya no están; es por este motivo que nadie se deshace de las fotografías de sus seres queridos aunque nunca se las mire, sabemos que en el fondo es lo único que nos queda de ellos y lo único que quedará de nosotros.<sup>20</sup>

Los padres y las madres difuntas, el hermano muerto en la guerra, miran desde su gran marco, velan y protegen la casa campesina como dioses lares. En el hogar las fotografías hacen las veces de las estatuillas u objetos alrededor de los cuales se mantenía el culto a los muertos. Desempeñan, de manera atenuada, ya que el culto a los muertos está atenuado, el mismo papel de las tablillas chinas, puntos de unión en los que los seres queridos desaparecidos están dispuestos a la llamada (Morin, 2001, p. 25).

Es imperioso pensar el concepto de aura con la complejidad de un autor que va a hacer del fragmento y la incompletitud<sup>21</sup> una ética. Si bien el aura de la fotografía, y en particular del retrato, deriva en primera instancia de su uso social más que de su condición de original, Benjamin va a hacer hincapié en la presencia aurática de las primeras fotografías; aquellas que (por los largos tiempos de exposición y lo despojado del espacio representado) poseían algo que desaparecería con el advenimiento del retrato comercial, la *carte de visite*, y los ornamentos y cortinados de los estudios a partir de 1880. Los personajes de las primeras fotografías viven en los largos tiempos de exposición, "Había en torno a ellos un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba" (Benjamin, 1989, p. 72). Este aura derivaba de la concordancia del objeto y de la técnica, y se pierde gradualmente con el desarrollo de esta última y la decadencia del primero:

Esas imágenes surgieron en un ámbito en el que al cliente le salía al paso en cada fotógrafo sobre todo un técnico de la escuela más nueva y al fotógrafo en cada cliente un miembro de una clase ascendente, dotada de un aura que anidaba incluso en los pliegues de la levita (Benjamin, 1989).

Pero quizás el aura de los primeros retratos decimonónicos anide en los largos tiempos de exposición. Hacia 1840 una persona debía permanecer inmóvil de tres a treinta minutos frente a una cámara para hacerse un daguerrotipo; esto dependía claro está de las condiciones climáticas ya que no existía iluminación artificial que pudiera ser útil a tal efecto. Estos largos tiempos de exposición impedían el sostenimiento del gesto (la máscara social que nos hace quienes somos frente a los demás, y alguien diferente frente al espejo); esos retratos mostraban al individuo detrás de la persona, algo que el *smile detection* y otros artificios contemporáneos definitivamente eluden. Algunos fotógrafos han intentado recuperar esto, es conocida la anécdota de Richard Avedon esperando más de una hora en silencio a que su retratado, el ex presidente Eisenhower, distienda sus músculos faciales y abandone el gesto de héroe de la

Segunda Guerra Mundial, para mostrarlo como un abuelo de 74 años en su famosa y criticada fotografía de 1964.

Ahora bien; si rastreamos el destino del aura en la fotografía por su uso social más que por su proceso de producción ¿No podemos hacer esto con el arte en general? ¿No es de alguna manera, el arte en cuanto tal, independientemente de su carácter de original y de su proceso de producción una forma de ritual? ¿No conservan aun los artistas (muy a pesar suyo en algunos casos) esta impronta heredada del Renacimiento y el esquema de las bellas artes, que los entrona en una posición ubicua, en la figura del genio, dotado de un don divino? ¿No son los museos como grandes templos, silenciosos espacios de contemplación? ¿No ejercen acaso los curadores y *marchands* una especie de "pastorado" del público culto y los coleccionistas frente los autores? Se podrían refutar de manera sencilla estos cuestionamientos (como se verá en parte más adelante), no es mi intención derivar en una teología del arte, sino sencillamente remarcar la permanencia de la función ritual, y por ende el valor cultural de la obra.

### **"El aura", solo en cines...**

Vemos al cuerpo del actor responder a las simples indicaciones de una voz *off*, que en un inglés básico, enérgica pero a la vez amable, como sugiriendo una orden, determina sus movimientos. El joven actor se incorpora, mira a un lado, besa a la actriz que tiene sentada a su izquierda, se recuesta, mira a otro actor recostado a su derecha. La voz es la de Federico Fellini, y estamos viendo un fragmento del documental *Sono un gran bugiardo* (*Soy un gran mentiroso*), de Damian Pettigrew, que muestra (entre otros) parte del rodaje de *Il Casanova di Federico Fellini*. A continuación, se ve la escena tal como está en la película: la continuidad es perfecta, los movimientos precisos y sin embargo espontáneos, una clase magistral de cine en 10 segundos. Pero lo más interesante es que hasta un transeunte que por allí pasara sin el más mínimo conocimiento de actuación podría haber representado esos papeles en dicha escena. Y éste es el problema de la actuación en el cine, que Walter Benjamin quizás, y en parte por una razón histórica, no llega a comprender del todo. Porque cuando se refiere a la actuación en cine, toma al teatro como referente y piensa el cine solo en relación a éste; y si bien comprende las diferencias entre la producción de un filme y el teatro (Benjamin es en cierta forma también un teórico del cine; en sus notas a pie de página explica la fragmentación del proceso de producción cinematográfico, el espacio filmico, las vicisitudes de la industria cultural, y hasta la lógica del *star system*) (Benjamin, 1989, p. 39) toma a la actuación en cine como una representación casi mecánica, en donde el aura del actor se pierde. Como si toda la maquinaria cinematográfica estuviera dispuesta tan solo para reproducir una actuación fragmentada, de unos actores que de ahora en más tienen una cámara por público.

Por primera vez –y esto es obra del cine– llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura esta ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia... Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa (Benjamin, 1989, p. 36).

Pero no es posible descomponer un film en sus partes constitutivas (más que por una cuestión analítica, una necesidad de producción, o la entrega de un premio); una película es siempre una unidad, y la "experiencia aurática" de su contemplación debería ser pensada como la de un todo; no es el aura del actor sino el aura del filme lo que deberíamos considerar. Después de todo, y como decía Alfred Hitchcock, en cine "los actores son como ganado" (Truffaut, 1974, p. 117).

Algo semejante sucede con el cine y la literatura. Cuando en cine se representa una obra literaria estamos en el oscuro terreno de la traducción, y es imposible comparar los resultados. Ninguna película (por mejor lograda que esté) se acercará jamás a la obra literaria que le dio origen, pero no por incapacidad, sino porque son dos cosas absolutamente distintas, imposibles de comparar (ni el genio de Kubrick pudo con Nabokov). Pero también han surgido excelentes films de novelas mediocres, y pastiches sin ningún valor literario.

Es difícil exigirle a Benjamin una comprensión absoluta del medio cinematográfico, si bien se toma el trabajo de citar a los principales referentes teóricos y críticos del cine de su época (Gancé, Arnheim, Arnoux, Pudowkin), seguramente alguien que paso gran parte de su vida viajando o sumergido en bibliotecas no ha tenido demasiadas oportunidades de ver cine; las referencias directas no son muchas, Chaplin (menciona a "Candilejas"), Dreyer, una ligera referencia al cine sonoro, pero no más; casi no hay otras referencias al cine americano, y ni siquiera al cine alemán. ¿Pero existe una experiencia aurática en cine? ¿Es posible equiparar esa experiencia con lo que Benjamin está pensando indudablemente para otras artes?

Casi todos hemos vivido la sensación de irrealidad que dejan algunas películas; la experiencia de salir del cine y permanecer aun en el mundo imaginario del film, caminar por la calle sin sentido por un tiempo hasta que, de a poco, el mundo real toma posesión de nuestra conciencia; algo semejante a despertar por la mañana y no despertar del todo, estar en el mundo, tener conciencia de ello pero permanecer a la vez en el terreno de los sueños. Quizás sea esa experiencia lo mas cercano a una experiencia aurática, esa fascinación que solo se logra en el cine. Porque el cine también tiene sus "reproducciones", se puede ver cine en DVD, en diversos formatos de video, o por televisión; pero no es la misma experiencia,<sup>22</sup> de hecho la mayoría de las veces vemos otra cosa.<sup>23</sup>

Cuando se producen grandes descensos de asistencia a las salas, la industria cinematográfica apela en vano a artilugios técnicos: el sonido, el color, el cinemascope, el cinerama, etc. Estos recuperan momentáneamente la asistencia pero a la larga no pueden competir contra la televisión y el sedentarismo. Es absurdo apelar a la estereoscopia (como está sucediendo en estos tiempos), recurso tantas veces utilizado y tantas veces olvidado, para atraer público<sup>24</sup> (un producto mediocre será siempre mediocre, independientemente de cuantas dimensiones suscite), o a la maquinaria del *star system*, que ya Benjamin reconocía como una manera artificial de recomponer la experiencia aurática:

A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la personalidad fuera de los estudios; el culto a las estrellas, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía (Benjamin, 1989, p. 39).

La única forma de recuperar el público perdido en las salas cinematográficas es ofrecer esa experiencia única, casi mágica, que hace del cine un ritual y que es imposible fuera de él; y eso no se logra (al menos no solamente) con recursos técnicos. Martin Scorsese, cierra su prodigioso documental *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* diciendo:

Cuando era joven había otro camino que deseaba recorrer, y era religioso. Yo deseaba ser sacerdote. Sin embargo ahora encuentro que mi real vocación eran las películas. Realmente no veo un conflicto entre la iglesia y las películas, lo sagrado y lo profano. Obviamente hay grandes diferencias, pero también encuentro grandes similitudes entre una iglesia y un cine. Ambos son lugares en donde la gente se reúne y comparte una experiencia en común. Existe espiritualidad en las películas aunque no puedan suplantar a la fe. Veo que a través de los años muchos films apuntan al costado espiritual de la naturaleza human...

Algo debe saber sobre el tema.

## Las auras tibias

Leemos *Las auras frías*, el excelente libro de José Luis Brea, que sin disimular cierta nostalgia da cuenta de un fenómeno congruente con el arte contemporáneo; lo que él llama "la era de su reproducción telemática", en reemplazo de la reproductibilidad técnica. Si en Benjamin encontramos cierto descentramiento horizontal, nos dirá el autor, desde el original a la copia, en la actualidad podemos hallar "un auténtico excentricismo en radial, en tanto la obra asiste al espectáculo de su ubicuidad generalizada" (Brea, 1991). Más que una desaparición o muerte del aura, más que la pérdida de su valor cultural en manos de un valor exhibitivo; lo que Brea nos propone es un "enfriamiento de su temperatura" (Brea, 1991).<sup>25</sup>

Así preferimos sugerir que más que a una desaparición del aura es a una variación –un enfriamiento– de su temperatura a lo que asistimos. A una variación de las temperaturas que si, ciertamente, tiene que ver con un desplazamiento de la significación en una dirección secularizadora, de extensión de la referencia artística a la casi totalidad de los mundos de vida –y por tanto se cumple en ella una suerte de destino político de evaluación pendiente–, no está ligada a una absoluta desintensificación –lo que ciertamente equivaldría a una, inequívocamente política, muerte del arte (Brea, 1991, p. 3).

El proceso de "desaturación" de la obra de arte es a menudo identificado con las vanguardias. Son los movimientos artísticos de principios del siglo XX quienes van a enarbolar la bandera de la desritualización del arte; la crítica irrefrenable a la academia y el mercado, la desautorización del museo, y la desaparición definitiva de las fronteras entre arte y vida cotidiana.

De la manifestación efímera de las vanguardias sobresale la figura de Marcel Duchamp; y frecuentemente se hace referencia a una obra en particular, su famosa "fuente" (el urinario devenido obra en 1917), como el máximo referente de una actitud crítica "... los *ready-mades*

de Duchamp cuestionaron la referencia entre representación y presentación, mientras que se mofaba al mismo tiempo de la tradicional noción del aura que rodea a la obra de arte por la mano de un genio individual" (Jay, 1999, p. 55).

Es claro que el *ready-made* tiene (al menos en sus orígenes) una intención en la que se cuestiona la evidencia del arte, en donde se pone en juego una pregunta ontológica sobre su origen; como bien lo explica Octavio Paz:

Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de objeto de arte. La contradicción es la esencia del acto... Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos. Ni arte ni anti-arte, sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía (Paz, 1998, p. 31).

Pero, difícilmente se pueda cuestionar la noción de aura teniendo en cuenta el significado actual de dichas obras.

Duchamp propuso en 1917 a un objeto de uso cotidiano como obra de arte, actitud crítica sin dudas que va a cuestionar la autoridad misma de lo que hasta ese entonces se considera arte; pero lo firma con un seudónimo, lo presenta a una exposición; y el tiempo, el mercado del arte en particular y el campo artístico en su totalidad lo convierten en una verdadera obra de arte. Y es que si bien la "*fountain*" duchampiana es un objeto de producción industrial, la historia lo ha transformado en otra cosa. Si lo que importa en 1917 es el puro "gesto" de su autor, en la actualidad es el objeto (el cual es inseparable de un relato que habla de su origen, que le otorga sentido, y que ya forma parte de la propia obra), que se ha convertido, a pesar de su autor y de sí mismo, en un objeto de culto; dotado de un "aura" propia. La fuente no es el primer *ready-made* de Duchamp, ni siquiera quizás el más interesante,<sup>26</sup> pero sí el más conocido;<sup>27</sup> y tampoco es a estas alturas una ruptura respecto del aquí y ahora; es más, se podría pensar todo lo contrario: que la "fuente" de Duchamp recupera lo que la obra tiene de valor cultural (y el campo artístico y el peso de la historia han puesto en ella), sin su contraparte el "valor exhibitivo", ya que no deja de ser un objeto cotidiano, anodino, sin un valor estético "retiniano" en el sentido en que su autor le daba al término. Si hay un gesto crítico de Duchamp para con el aura quizás no lo sea tanto su fuente en 1917, sino las diversas reproducciones que él mismo autorizó (ante la pérdida del original)<sup>28</sup> en 1950, 1953 y 1964. Porque si lo importante en el *ready-made* es el gesto, si aquello que en el arte conceptual impacta es la producción de sentido de la obra, tenemos que considerar que también lo es su originalidad. Repetir un gesto de 1917 no tiene el mismo significado en la década del sesenta, y reproducir la famosa fuente es también, en cierto sentido, un gesto duchampiano; ambiguo y lúdico. Porque es un gesto que, si se quiere, produce "aura" pero a la vez "anti-aura", propone objetos que estarán por años cargados de significado, que serán venerados en diversos museos como obras maestras, pero que también son objetos sin sentido, extemporáneos, absurdos, que de por sí ponen en evidencia el endeble mecanismo de producción de sentido del campo artístico. Según dicen Duchamp tenía un gran sentido del humor; en las diversas reproducciones<sup>29</sup> de su "fuente" se vislumbra la ironía.

¿Pero qué sucede con el aura cuando la obra es inmaterial, cuando es puro concepto, o si se quiere puro discurso?

La obra inmaterial es quizás el paradigma del conceptualismo, una obra que conste solamente en un entramado discursivo, sin registro, inapropiable, invendible, imposible de ser catalogada en un museo. Se me ocurren diversos ejemplos, pero es el *Happening para un Jabalí difunto*, la obra de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raul Escari la que me resulta más simpática. La obra consistió en la difusión entre diversos medios de prensa de una gacetilla y fotografías de un *Hapening*, que involucró a diversas figuras públicas; pero en verdad nunca había sucedido. Los medios de la época (1966) se hicieron eco de la noticia, con el consiguiente escándalo y debate público posterior, al enterarse de que el evento nunca había sucedido. La obra era puro discurso, ponía en evidencia tempranamente la construcción que los medios hacían de la realidad, y se podría pensar como un acto performático en nombre de lo apócrifo.

Hasta un *Happening* inexistente implica cierta materialidad, imágenes producidas para la ocasión, gacetillas de prensa, escritos, registros varios, etc. El paso del tiempo y la dirección específica en la que se ha desarrollado la tecnología permite obras menos materiales. El llamado *net-art* va al alcance de sus contempladores, no se trata de la reproducción de un original, es más bien un original "ubícuo";<sup>30</sup> acorde a una sociedad que (por meras necesidades comerciales) hace del "nomadismo" un estado deseable, de la libertad una sensación; y del consumo (en especial de imágenes) una necesidad vital.<sup>31</sup>

Internet nos ofrece algunos ejemplos interesantes. Quien haya entrado durante el año 1999 al sitio [www.vaticano.org](http://www.vaticano.org), probablemente jamás imaginó que estaba formando parte de una gran conspiración con fines artísticos (lo planteo así por ausencia de términos para denominarlo). En verdad dicha dirección electrónica no correspondía al sitio oficial de los representantes de Dios en la Tierra (cuya dirección real es [www.vatican.va](http://www.vatican.va)), sino que en ese sitio estaba reproducido, con ligeras modificaciones el *web-site* oficial del Vaticano. El sitio en cuestión fue una obra de los artistas Eva y Franco Mattes, quienes trabajan bajo el seudónimo de 0100101110101101.ORG,<sup>32</sup> quienes junto a un grupo de colaboradores registraron el dominio y copiaron la estética del sitio oficial del Vaticano, transcribiendo, con algunas modificaciones, los textos que allí estaban. En un año el falso sitio fue visitado por cuatro millones de personas, que creían estar navegando por el original (actualmente en dicha dirección hay un re-direccionamiento al sitio oficial del vaticano). Más allá de las críticas que la obra suscitara, puso en evidencia lo absurdo de la pertenencia física de los espacios virtuales, y el estatuto de lo verídico en la sociedad virtual. Los autores también han reproducido otros sitios, correspondientes a conocidas firmas comerciales. ¿Podemos considerar entonces la urgencia de "lo digital" como la muerte del aura? ¿Significa el arte digital la desaparición de la función cultural en manos de una exhibición fractal, simultánea y eterna?

Y nuevamente debemos poner reparos, porque hasta el *net-art* sucumbe ante las muestras, festivales y eventos consagrados al arte digital, y las obras al alcance de todos se presentan y adquieren otra dimensión, "cultural", si se me permite el abuso de términos. Una vez más son los usos sociales y no solo las innovaciones tecnológicas los determinantes de las condiciones contemporáneas de existencia, distribución y consumo de las obras.

Lo que podemos considerar es que, pese al enfriamiento del aura, a la decadencia de su función cultural en manos de un exhibicionismo permanente, secular, mediático, discursivo; basado en su justificación momentánea por el campo artístico, a pesar de lo inmaterial o de lo efímero. Existe en el fondo, un relato inherente a la obra, que no solo la explica, también nos habla de su valor, nos cuenta sobre su origen y que va más allá de la mera referencia. Auténtico "mito

originario" que otorga sentido y a la vez construye el culto de las obras. No existe mención a la "fuente" de Duchamp que no nos hable también del *Salón de los Independientes*, la importancia del gesto, el discurso de Cravan alcoholizado, el escándalo, etc, etc. Son estos relatos quienes sostienen la temperatura aurática, la de un aura tibia que resiste, manteniendo el calor, ante un futuro que se vislumbra frío.

## Epílogo

Marx se preguntaba si era posible *La Iliada* con la prensa y la imprenta (Marx, 1984). Cómo era posible, que a pesar del paso del tiempo y del desarrollo de las fuerzas productivas, ciertas obras permanecieran como modelos inalcanzables; y pudieran aun proporcionarnos goces estéticos. Y aquí es cuando debemos redefinir la pregunta con la que inicia este escrito: ¿Cómo es posible el aura? y pensar en su lugar: ¿Por qué a pesar del paso del tiempo, de las vanguardias, los conceptualismos, la industria cultural, el posmodernismo, la estetización de la vida cotidiana y otras vicisitudes seguimos hablando de aura? ¿Por qué algunas obras adquieren otra dimensión; generan en quienes las contemplan algo difícil de explicar; lo que Benjamin definió (tal vez intuyendo la imposibilidad de conceptualizarlo) como la "presencia de una lejanía por lejos que se encuentre"?

No creo que haya una respuesta adecuada a dicha pregunta, al menos no sin tener que aceptar la existencia de Dios. Pero se puede pensar que en verdad el arte responde a una necesidad digamos "espiritual" (a riesgo utilizar un término que de por sí trasluce la existencia de Dios), y que, independientemente de su evidencia, y más allá de lo que determine el campo artístico correspondiente en cada momento histórico; existe algo irreductible, que alguien alguna vez llamó "aura", y que aun le franquea al arte, a pesar de todo, su derecho a la existencia.

## Notas

1. La noción de aura aparece por primera vez en "Pequeña historia de la Fotografía", pero su difusión se debe a principalmente a "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", un conocido ensayo de 1936. Las versiones citadas corresponden a la traducción de Jesús Aguirre.
2. Y aclaro que no es esta una idea original, que se ha escrito bastante sobre el tema, y a esta altura se ha convertido quizás en un lugar común, pero tal vez no lo suficientemente difundido.
3. El encomillado es porque no nos estamos refiriendo a su pertenencia en términos étnicos, lo cual sería irrelevante, sino más bien para remarcar la presencia inobjetable de la cultura y la mística judía en sus escritos, y de un verdadero sentimiento religioso, independientemente de los límites que la dinámica de su propia vida (el hecho de ser un migrante, y vivir huyendo de la amenaza nazi) le haya puesto para una práctica religiosa regular.
4. No se reprodujo todo el párrafo por razones de espacio, pero se ha intentado captar el sentido, en detrimento sin duda de su riqueza estética.
5. Nuevamente se ha intentado captar el sentido, que indudablemente se enriquece con la lectura del texto en su totalidad.
6. No en vano la metáfora del acto de obtener mucho dinero es "la salvación". O, si se me permi-

te la disgresión, y puesto en otros términos (menos académicos pero no por eso desdeñables) unos años antes que Benjamin, por un personaje tan contemporáneo de éste cuanto melancólico, como lo fue Enrique Santos Discépolo: "Lo que hace falta es empacar mucha moneda / vender el alma, rifar el corazón, / tirar la poca decencia que te queda. / Plata, plata, plata y plata otra vez. / Así es posible que morfés todos los días, / tengas amigos, casa, nombre...y lo que quieras vos. / El verdadero amor se ahogó en la sopa: la panza es reina y el dinero Dios."

7. Y la experiencia artística quizás sea, para un no creyente, lo más cercano a una experiencia religiosa.

8. Como es comun en Benjamin las claves están en los márgenes, epígrafes, y notas al pie.

9. Hago hincapié en el término, "cultural" que proviene de culto, es el valor que tiene la obra cuando su existencia está ligada a alguna forma de culto religioso. Es necesaria la aclaración ya que existen traducciones del texto de Benjamin en donde aparece el término "cultural", que a mi entender no sería correcto.

10. Las obras existen, por lo general, al margen de su condición de visibilidad; algo imposible más adelante.

11. El caso paradigmático es quizás el famoso grabado de Durero de 1515 en el que representa a un rinoceronte dibujado a partir de una descripción que el artista había recibido por escrito (ya que en Europa jamás se había visto un rinoceronte), y que fue durante mucho tiempo la representación de dicho animal en el mundo occidental. La imagen, si bien es excelente para ser obtenida desde un escrito, difiere bastante del original, y por mucho tiempo se creyó que los rinocerontes tenían escamas y una especie de armadura metálica que cubría sus cuerpos.

12. En nuestro país la hemos visto, durante mucho tiempo, en la etiqueta de una ya desaparecida marca de mermelada.

13. Lo peculiar es que quizás esa representación sea, en términos perceptivos, mucho más interesante que la contemplación del original, que indudablemente veríamos poco iluminado, tras un grueso vidrio y luego de lidiar con centenares de turistas, según se sabe.

14. El inglés "*print*", quizás sea un término más adecuado.

15. Sería como pretender que la piedra litográfica, o la plancha de grabado fuesen el original y sus productos las copias o reproducciones. En este caso la fotografía aventaja al grabado que no deja de ser (al menos en sus orígenes) una técnica de reproducción de originales, al prescindir de la ejecución manual de la obra, que es lo radicalmente nuevo que va a aportar.

16. Si bien no vamos a ahondar al respecto, para comprender esta cita es imperioso leer el epílogo (p 56), en donde el autor propone, ante la "estetización de la política" que hace el fascismo a través del futurismo italiano, una "politización del arte".

17. En abril de 2007 se había puesto en subasta, en una famosa casa dedicada este tipo de menesteres, una heliografía sobre papel en base a sales de plata adjudicada originalmente Henry Fox Talbot, pero se especulaba que también podría haber sido producida por Thomas Weedwood, debido a una pequeña letra W. que lleva por firma. De ser auténtica podría convertirse en la fotografía más antigua, ya que dataría de c1800.

18. La dificultad de reproducir la imagen de Niepce reside en que el soporte es una placa de peltre pulida, lo cual le otorga un brillo que muestra el reflejo de la cámara en el momento de su reproducción. En la imagen tomada en marzo de 1952 se utilizaron películas en blanco y negro de alto contraste (quizás por una necesidad editorial de la época) lo cual distancia aun más la reproducción del original. Curioso es que no existan reproducciones contemporáneas.

El original se encuentra en el Harry Ransom Center, en la Universidad de Texas. Se puede ver una reproducción en su web site: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/>

19. El daguerrotipo, como su etimología lo anuncia, es la técnica fotográfica inventada (al menos en parte) y desarrollada por Daguerre; el estado francés así lo reconoce y le compra el invento en 1839. La técnica consistía en tomar una placa de cobre, darle un baño de plata y pulirla a espejo, luego se la sometía a vapores de yodo lo que formaba yoduro de plata en su superficie, una sal sensible a la luz. La placa se exponía en una cámara oscura y luego se la sometía a un revelado con vapor de mercurio, lo cual formaba una amalgama que mostraba una imagen en su superficie. Luego se fijaba, teniendo como resultado una imagen sobre una placa espejada. Estas imágenes eran originales, a cada toma le correspondía solo un daguerrotipo, su carácter espejado, y el hecho de conservar una imagen "invertida" de derecha a izquierda le valieron la denominación de "espejo con memoria".

20. Es interesante pensar en los motivos por los cuales la fotografía se arroga el espacio de conservar la memoria y la presencia de los que ya no están. Los motivos por los que se elige a la fotografía no están pura y exclusivamente fundados en su capacidad mimética; ya que el cine, y actualmente la imagen de video indudablemente la superarían. Las primeras referencias al cinematógrafo de los Lumiere ponían a la invención en este lugar, "la muerte dejará de ser absoluta" decía una de ellas. (Citado en: Burch, N. (1995) *El tragaluz del infinito*, p. 39, Madrid, Cátedra). Sin embargo y a pesar del desarrollo del cine familiar de pequeño formato primero, y el video luego, la fotografía conserva este privilegio.

21. En 1931 el famoso lógico austro-hungaro Kurt Gödel publica sus célebres "Teoremas de la incompletitud", en donde (si se me permite un intento de explicación desde mi absoluta ignorancia, pero vehemente interés, en el tema) se plantea que: 1) si un sistema es consistente, no puede ser completo; y 2) que la consistencia de los axiomas no puede demostrarse al interior del sistema.

22. Y esas reproducciones tienen a su vez diversos grados de diferencia con el original, esta el DVD original, la versión bajada de Internet, la copia de baja calidad comprada en la calle (grabada clandestinamente en la sala de cine con sonido directo y espectadores que entran en cuadro), y la versión televisiva fragmentada y adaptada "para todo público". Y cada una es una experiencia diferente sin dudas.

23. A tal punto la obra queda desdibujada que es sabido que algunos directores a menudo se niegan a "firmar" su película. Es por eso que la mayoría de los filmes que vemos en televisión en el momento de los créditos dicen: "dirigida por Alan Smithee", seudónimo que usan los directores para desligarse de esa versión amputada, mal traducida y desfigurada en que se ha convertido el film.

24. Uno de los últimos grandes centros comerciales inaugurados en Buenos Aires ofrece un servicio de comida en la sala de cine. Una cena completa mientras se ve la película, quizás y paradójicamente para emular las condiciones del hogar. Imagino un programa doble para esa ocasión: *Saló* de Pasolini, y *Bad Taste* de Peter Jackson. Buen provecho.

25. Y el punto aquí es que este pasaje de un valor a otro ya no se resuelve, como bien dice Brea, el desplazamiento de una significación religiosa a una política, como propone Benjamin.

26. Su primer *ready-made* es la famosa *Rueda de bicicleta*, de 1913; y uno de los más interesantes: "Azar enlatado", en el cual se dejan caer tres hilos de un metro de longitud, desde una distancia de un metro, sobre una pequeña caja.

27. Y de esto no es ajeno en parte Alfred Stieglitz.
28. Se dice que Stieglitz la tiró entre otros viejos objetos en desuso acumulados. Para más datos al respecto ver: Tomkins, C. (1996). *Duchamp a Biography*, New York: Henry Holt and Company, Inc.
29. Que no son fieles reproducciones, ya que en los años 60 ese modelo de artefacto no se fabricaba más, y algunas de las reproducciones difieren en cuanto a su forma y materiales del original, lo que no debería de ser importante debido al carácter de la obra, pero no obstante los diversos museos en los que está expuesta se han esforzado por una semejanza casi absoluta con el original. Lo que sin dudas revela lo absurdo de todo.
30. Y la ubicuidad parece ser una de las características principales, y uno de los valores fundamentales, de la sociedad que se perfila desde hace al menos una década.
31. En lo digital es imposible hablar de original y copia, cada archivo es un original, no existe un cliché, pero además la forma de contemplación también cambia radicalmente.
32. Ver: <http://www.0100101110101101.org/projects.html> (10/5/2010).

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Barthes, R. (1994). *La cámara Lúcida, nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1992). Zentralpark, en: *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- (1989a). Fragmento Político-Teológico, en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- (1989b). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- (1989c). Pequeña Historia de la Fotografía, en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- (1989d). Tesis de Filosofía de la Historia, en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- (1972-1985). Kapitalismus als Religion, en: *Gesammelte Schriften, Vol 6*. Frankfurt: Suhrkampn Verlag, traducción de Omar Rosas, Department of Philosophy, University of Twente, The Netherlands.
- Brea, J. L. (1991). *Las auras frías, el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Dick, P. (2007/2010). *El hombre en el castillo*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- Dubois P. (2004). Máquinas de imágenes, una cuestión de línea general, en: *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Jay, M. (1999). La crisis del antiguo régimen escópico, en *Revista Artefacto N°1*. Buenos Aires.
- Marx, K. (2002). *El Capital* (cap I, paragrafo IV). México: Siglo XXI.
- (1984). *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. México: PyP.
- Morín E. (2001), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Paz, O. (1998). *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. México: Era.
- Scholem, G. (1987). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Península.
- Tomkins, C. (1996). *Duchamp a Biography*. New York: Henry Holt and Company, Inc.

Truffaut F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

Weber, M. (1984). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Sarpe.

## Recursos Electrónicos

<http://www.0100101110101101.org/projects.html> (10/5/2010)

---

**Summary:** The mystical thought in Walter Benjamin and the religious origin of the concept "aura". The "cultural value" and the "exhibition value" in the art work. The work as a ritual. The mechanical reproduction of the art work. The photography as "art without aura" and the new estatus of the work. The persistence of the social ritual in the aesthetic contemplation. The aura in cinema. The problem of performing and the cult to personality. The cold auras in the era of telematic reproduction. The immaterial work, net-art and the contemporary artistic field.

**Key words:** aura - cinema - cult - exhibition - net art - photography.

**Resumo:** O pensamento místico em Walter Benjamin e a origem religiosa do conceito de "aura". O "valor cultural" e o "valor exhibitivo" na obra de arte. A obra em tanto ritual. A reprodução mecânica da obra de arte. A fotografia como arte "desaturizado" e o novo status da obra. A persistência do ritual social na contemplação estética. A aura no cinema. O problema da actuação e o culto à personalidade. As "auras frias na era da reprodução telemática". O *ready-made* e a desritualização da arte, A obra imaterial, o *net-art* e o campo artístico contemporâneo.

**Palavras chave:** aura - cinema - culto - exibição - fotografia - *net art*.

---