

## Arte, reproducción y paradigmas estéticos

Fecha de recepción: agosto 2010  
 Fecha de aceptación: octubre 2010  
 Versión final: diciembre 2010

Mara Steiner (\*)

**Resumen:** A partir de la propuesta de Walter Benjamin acerca de las posibilidades de reproducción técnica de las imágenes favorecidas por la aparición de la fotografía y el cine, el texto se propone analizar algunos circuitos de producción artística y circulación de obras y sus implicancias en el campo cultural contemporáneo.

**Palabras claves:** arte – fotografía – cine – recepción masiva – sociedad – reproducción – paradigma.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 74]

En su famoso ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”<sup>1</sup> Walter Benjamin planteaba algunas cuestiones que, de manera asombrosa, siguen teniendo gran actualidad (considerando que dicho artículo fue escrito en 1935) para pensar la relación entre al arte, la técnica y las categorías estéticas mediante las cuales se legitiman las obras.

A grandes rasgos, el trabajo de Benjamin analiza el impacto de la fotografía y el cine sobre las categorías del arte. Es decir, se propone estudiar de qué manera estas dos nuevas formas de producción de imágenes que se consolidan en el siglo XX, imponen cambios de configuración del lenguaje sobre la difusión de las obras de arte.

Si bien toda obra de arte, a partir de la aparición de la fotografía es pasible de reproducción, hay algo que no podrá ser copiado jamás: el momento preciso en que fue producida. Podemos copiar la imagen de una pintura pero no podemos copiar su “aquí y ahora”, su autenticidad. No podemos reproducir aquello que Benjamin denomina “aura” y define como “la manifestación irreplicable de una lejanía”. Por más idéntica que una reproducción pueda resultar siempre faltará algo. Es esta experiencia de la lejanía la que tenderá a ser eliminada por la reproducción técnica.

Tal como afirma Oliveras: “Autenticidad, aura y culto son términos asociados (...) En su origen las obras estuvieron ligadas al cumplimiento de un valor ‘cultural’<sup>2</sup>, es decir, estuvieron ligadas al cumplimiento de un ritual, mágico o religioso.

De todos modos cuando Benjamin se refiere a la “recepción cultural” también este tipo de recepción se da en el Renacimiento. En el Renacimiento la obra sigue siendo cultural, la diferencia es que no se rinde culto a lo sagrado sino al original.

Cuando la obra se libera de lo cultural (a través de la reproductibilidad) aumenta lo que Benjamin llama “valor de exhibición”. Desligada del ritual, la obra de arte adquirirá un nuevo valor que Benjamin denomina “exhibitivo”.

Estas técnicas de reproducción estética suponen una transformación radical en la experiencia estética en general y en particular en la experiencia de la irrepeticibilidad de la obra de arte.

Resulta apasionante reflexionar, a partir de la propues-

ta de Benjamin, acerca del modo en que los nuevos medios modifican el concepto de “arte”. En este sentido es prácticamente obsoleto juzgar a las obras surgidas de nuevos paradigmas con los mismos parámetros del paradigma anterior. Es decir, los términos que heredamos de paradigmas del pasado (tales como “singularidad”, “originalidad” e “irrepetibilidad”) ya no nos explican las nuevas formas de arte: “Por lo tanto la cuestión principal no es tanto si la fotografía o el cine son “arte” sino cómo sus condiciones particulares de producción han modificado la misma noción de arte, cómo han ampliado su campo tradicional y cómo han influido en sus manifestaciones institucionalizadas.

De hecho, la aparición de la fotografía ha producido importantes cambios en la pintura. Matisse sostenía que el pintor ya no tenía que preocuparse por detalles insignificantes, ‘pues para eso está la fotografía que lo hace mucho mejor y más rápido’<sup>3</sup>.

La reproductibilidad técnica de la imagen elimina esa actitud reverencial que teníamos ante el arte del pasado, así el arte deviene un producto más en la sociedad de consumo.

Vivimos a tal punto en una cultura de la imagen que nuestra experiencia de las cosas se funde con nuestra experiencia de las imágenes tecnológicamente producidas de las cosas.

Jiménez analiza esta problemática en un interesante artículo titulado “Arte es todo lo que los hombres llaman arte”<sup>4</sup>. Allí se propone rastrear los avatares por los que pasó una de las imágenes tal vez más globalizadas: La Mona Lisa de Da Vinci.

Si bien es cierto, nos explica Jiménez, que los contemporáneos a Da Vinci ya consideraron a La Mona Lisa como una gran obra de arte que abría un nuevo horizonte ligado al retrato en escorzo, al descubrimiento del *sfumatto* (para evitar la rigidez sobre todo de los contornos de la boca y los ojos) y a la invitación extendida hacia el espectador para que participe de la “creación” de la obra, este hecho no explica por qué ante una reproducción de La Mona Lisa inmediatamente la reconocemos. Muchas otras obras maestras han sido profusamente interpretadas y sin embargo no son tan inmediatamente reconocidas por los espectadores.

La pregunta entonces que podríamos hacernos es ¿por qué esta imagen nos resulta tan familiar? Jiménez, en

una especie de rastreo histórico de la obra, nos explica el motivo. En el año 1911 La Mona Lisa fue robada del Museo del Louvre. Este hecho hizo que los periódicos de la época, tanto en Francia como en el exterior, comenzaran a reproducir masivamente la obra. Es decir, que la imagen se volvió sumamente familiar.

Incluso algunas artistas populares y famosas de la época fueron fotografiadas posando como la Mona Lisa, peinadas como ella y con una ropa similar.

Asimismo, comenzaron a circular una proliferación de tarjetas postales que contenían la imagen de la Mona Lisa en poses de lo más disparatadas (vistiendo una mini falda, en actitud de burla, llevando un atuendo festivo, etc.) o bien aparecía en diversas postales saludando desde diferentes ciudades, dando a entender que la Mona Lisa podía estar en manos del ladrón en cualquier otra capital europea.

Cuando en 1914 se logró recuperar esta obra, una vez más comenzó una ola de nuevas reproducciones.

Lo interesante de esta historia es que nunca antes una obra de arte había sido reproducida tanto como la obra de Da Vinci en un lapso de tres años.

Es decir que por primera vez en la historia una obra de arte se introducía de una manera violenta en la cadena de comunicación de masas: “Desde ese momento, comenzaría un proceso imparable por el que la imagen de la Mona Lisa se independizaría de la obra original de Leonardo explicándose así la inmediata familiaridad que sentimos hoy ante ella”<sup>5</sup>, y de alguna manera, este hecho marca de forma irreversible la entrada del arte en la era de la reproducción técnica.

La reproducción pone al alcance de cualquiera la imagen de las obras y en este sentido la reproducción convierte al arte en un objeto más de consumo.

La imagen se desdobra, se fragmenta, se distorsiona. La imagen se multiplica: ¿por qué contentarse con una, con dos o con cuatro? Como nos muestra Warhol en el mundo de hoy “todos queremos más” y por eso “Treinta son mejor que una” (este es el título de la obra de Warhol en la que reproduce treinta veces la imagen de la Mona Lisa).

En una era de reproductibilidad técnica, la imagen se “libera” de su soporte original.

Indudablemente esta posibilidad abierta por la reproducción dialoga con aquello que Danto llama “período poshistórico”<sup>6</sup> del arte. Es decir, un período en donde la apropiación de todo arte del pasado es posible (mediante la reproducción), y la ausencia de un relato legitimador se convierte en un relato en sí mismo.

Pero, si retomamos la tesis de Wolfflin<sup>7</sup> según la cual “no todo es posible en cualquier época” entenderemos mejor que incluso en el período poshistórico los artistas están también atados a su fecha de nacimiento.

Es decir que si bien los artistas tienen la posibilidad de apropiarse de las formas de arte del pasado y usar retratos realistas, obras cubistas, paisajes impresionistas, de todos modos, aquello que no es posible es mantener con esas obras (cubistas, realistas, impresionistas) una relación homologable a la que mantenían con ellas los hombres que vivían en la época en que aquellas obras fueron realizadas.

No deja de ser curioso que casi en el mismo momento

en que Benjamin escribe el ensayo al que venimos haciendo referencia, haya sido redactado otro texto clave del pensamiento sobre el arte en el siglo XX. Nos referimos a “El origen de la obra de arte” de Heidegger<sup>8</sup>.

Para Heidegger la esencia de la obra de arte consiste en pelear una lucha entre “tierra y mundo”. Con el término “mundo” Heidegger se refiere a que toda obra de arte del pasado, justamente en la medida en que es obra del pasado, “ya no es lo que fue”, si bien toda obra nos aproxima al mundo del cual emergió. Es decir que el “mundo” en Heidegger es la atmósfera espiritual de una época determinada: su cultura, su sociedad, su política, ideas, costumbres. Sin embargo, toda obra de arte contiene una reserva de significados que están ocultos. A este ocultamiento remite el término “tierra”.

“Tierra” son las nuevas interpretaciones, las nuevas lecturas, aquello de la obra a lo cual no podemos acceder.

Es por ello que para Heidegger la esencia de la obra consiste en “pelear esta lucha entre tierra y mundo”, entre lo que se muestra y lo que se oculta.

Indudablemente esta liberación de la obra de su soporte original (hoy en día con un simple *click* del *mouse* podemos traer a nuestras pantallas una infinidad de obras del pasado) abre nuevas posibilidades de apropiación, fruición y contemplación, aunque, como mencionamos recién, una total apropiación queda indefectiblemente negada.

Sin embargo es indudable que ante la asombrosa y atractiva posibilidad de reproducir imágenes que posibilitan las nuevas técnicas, el arte se fetichiza. De este modo, el arte pasó a incorporarse en la cadena de consumo, y por lo tanto resulta casi “natural” que adopte algunas de las tácticas mercantilistas propias del consumo masivo. En este sentido, el arte adoptó determinadas estrategias provenientes de la industria de la publicidad y del mercado tales como el asombro y la búsqueda de la atención del espectador/consumidor. Tal como explica Jiménez, resulta comprensible la utilización por parte de artistas contemporáneos tanto de técnicas como de contenidos que irritan, llaman la atención y desconciertan: desde las latas “Merde d’artista” de Manzoni, hasta los cadáveres plastinados de Von Hagens, pasando por lo animales en formol de Damien Hirst.

Pero hay algo más que explica el repliegue sobre estos contenidos y materiales. No se trata únicamente de llamar la atención del espectador (provocando el mismo efecto que un anuncio publicitario).

Ante la pérdida de exclusividad en el proceso de producción de imágenes en una era en donde la reproductibilidad es parte intrínseca de las posibilidades creativas, los artistas se enfrentan a un intento por recuperar algo que no pueda reproducirse técnicamente: la vida, el cuerpo humano. Es así que podría explicarse este repliegue sobre el cuerpo como componente central del arte. Es decir, una búsqueda de lo irreproducible en una era en la cual todo parece estar teñido de reproducción, cita o pastiche.

Volviendo a Benjamin, resulta evidente de su lectura que el autor no adopta necesariamente una actitud negativa en relación a las nuevas técnicas. El costado

positivo de las nuevas técnicas es que permiten llegar a un público cada vez más amplio y servir a fines culturales o políticos. El hecho de que la mano se vea sustituida por la mecanización no resulta para Benjamin algo catastrófico.

Algunos autores han leído en el texto de Benjamin cierto lamento ante la desaparición del aura, cuando en realidad ésta es la posición de Theodor Adorno, encuadrada en una suerte de desvalorización general de la cultura de masas. Por su parte, Benjamin creía en nuevas formas de manifestación artística que pudieran servir de instrumento de liberación.

Para Benjamin la fotografía vino a democratizar en gran medida la recepción de imágenes ya que abrió el juego visual a una audiencia masiva.

Las críticas de Benjamin al cine son muy duras cuando se refiere a su uso por la propaganda nazi, pero junto a la crítica Benjamin reconoce las posibilidades de un arte que siendo de alcance masivo, permita ir rumbo hacia la liberación y el esclarecimiento social.

Entonces si la pérdida del aura podría tener consecuencias negativas (debido a la manipulación política) no es menos cierto que tiene otra positiva: favorecer la democratización y la politización de la cultura.

Lo que sí resulta evidente es que ante la emergencia de nuevas manifestaciones estéticas que en gran medida contribuyen a poner en "crisis" los paradigmas tradicionales (que de todos modos continúan siendo pregnantes), debemos ir en busca de nuevos criterios que nos permitan comprender los motivos por los cuales se inscriben dentro de los canales institucionales del arte que contribuyen a su vez, a darles legitimidad.

#### Notas

<sup>1</sup> Benjamin, W (1989) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

<sup>2</sup> Oliveras, E (2004) *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.

<sup>3</sup> Oliveras, E. Ibid

<sup>4</sup> Jiménez, J. (2002) *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/ Alianza.

<sup>5</sup> Jiménez, J. Ibid

<sup>6</sup> Danto, A. (1997) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

<sup>7</sup> Wolfflin, H. (1982) *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento Italiano*, Madrid: Alianza.

<sup>8</sup> Heidegger, M. (1997) "El origen de la obra de arte", en: *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

#### Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1989) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

- Danto, A. (1997) *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós.

- Heidegger, M. (1997) "El origen de la obra de arte", en: *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Jiménez, J. (2002) *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/ Alianza.

- Oliveras, E. (2004) *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Emecé.

- Wolfflin, H. (1982) *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento Italiano*, Madrid: Alianza.

**Abstract:** From the proposal of Walter Benjamin about the possibilities of technical reproduction of the images favored by the appearance of the photography and the cinema, the text sets out to analyze some circuits of artistic production and work circulation and its influence in the contemporary cultural field.

**Key words:** art – photography – cinema – massive reception – society – reproduction – paradigm.

**Resumo:** A partir da proposta de Walter Benjamin a respeito das possibilidades de reprodução técnica das imagens favorecidas pelo aparecimento da fotografia e o cinema, o texto propõe-se analisar alguns circuitos de produção artística e circulação de obras e suas implicancias no campo cultural contemporâneo.

**Palavras chave:** artes – fotografia – cinema – recepção em massa – sociedade – reprodução – paradigma.

(<sup>1</sup>) **Mara Steiner.** Licenciada y Profesora en Artes (UBA, 2001). MA (Master of Arts, 2007), Programa en Conjunto entre el JTS y la Universidad de Columbia de Nueva York. Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción la Facultad de Diseño y Comunicación.

## Los orígenes políticos de las Relaciones Públicas en la propaganda del siglo XX

Daniel Yasky (<sup>1</sup>)

Fecha de recepción: agosto 2010

Fecha de aceptación: octubre 2010

Versión final: diciembre 2010

**Resumen:** Con el desarrollo de la primer guerra mundial entre 1914 y 1918, tuvo su primera aparición el fenómeno de la "movilización de las conciencias" o simplemente para otros "lavado de cerebros". El conflicto a escala mundial superaría las operaciones militares, convirtiéndose en una guerra también planteada en los campos político, económico e ideológico. Las potencias beligerantes crearon organismos de propaganda y de censura.