

Materialidad técnica en las primeras conceptualizaciones benjamineanas de aura.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (Mayo, 2013). *Materialidad técnica en las primeras conceptualizaciones benjamineanas de aura*. VI Simposio Internacional Sobre Representación en Ciencia y Arte. Fac. de Artes / Fac. de Psicología / Fac. de Filosofía y Hum. - UNC, La Falda.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/50>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/kWX>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Materialidad técnica en las primeras conceptualizaciones benjaminianas de aura

El presente trabajo indaga un aspecto relativamente poco abordado del concepto de aura. A medida que los estudios sobre la obra de Walter Benjamin se han extendido, el ensayo sobre la obra de arte se ha erigido en una pieza clave para las discusiones sobre estética en el contexto de las sociedades modernas. Sin embargo, la atención que dicho ensayo atraído sobre sí ha dejado en relativa oscuridad algunas de las múltiples definiciones o aproximaciones en torno de la red de conceptos de aura en la obra benjaminiana. Este trabajo indaga una de las primeras definiciones al concepto, la de “Pequeña Historia de la Fotografía” publicada en *Die Literarische Welt* en 1931, así como otros textos breves previos sobre el mismo tema y la influencia de Adrienne Monnier sobre el autor.

En estos textos previos a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” resalta un aspecto que luego pierde preeminencia aunque subsista y resuene en los desarrollos posteriores: el fenómeno aurático como un fenómeno de orden eminentemente técnico, ligado a una instancia artesanal de la fotografía y que emerge en el momento de transición de la sociedad preindustrial a la industrial. En esa transición el rol del fotógrafo como poseedor de un oficio tiene también un valor en sí mismo que puede articularse con otros textos de este periodo de Benjamin como “El autor como productor” y “El narrador”.

Palabras clave: AURA – FOTOGRAFÍA – IMAGEN TÉCNICA – ARTESANO

Punto de partida: la imprecisión del concepto de “aura”

El “aura” es un concepto recurrente en la obra de Benjamin y en diferentes contextos de su escritura, el sentido del término se amplía o acota, y su aplicación es por ello ambigua, cuanto menos. El “aura” es una categoría multivalente que orienta muchos análisis de los objetos y fenómenos culturales en su obra teórica y por ello es sumamente discutible, cuando no imposible, aspirar a una síntesis definitoria y unívoca.

Repasemos brevemente su historia. Hay al menos tres desarrollos extensos del concepto de “aura”: “El de pequeña historia de la fotografía” (1931) referida a un fenómeno técnico, el del ensayo de la obra de arte (1935-1939) referido a una condición témporo-espacial y el que aparece en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1940), referido al lugar del arte en las sociedades urbanas e industriales del siglo XIX. Hay asimismo menciones al “aura” o a conceptos similares en “Experiencia y pobreza” (1931) y la segunda “Carta de París” (1936). Sin embargo, acaso una de las inspiraciones fundamentales del “aura” sea la breve reflexión sobre la percepción diferencial que habilita la fotografía que consta en el *Diario de París* que Benjamin escribió para *Die literarische Welt* entre 1929 y 1930. Allí, al relatar una visita a la librería de Adrienne Monnier especializada en libros de lujo se transcribe el siguiente intercambio entre ambos:

En un primer momento parece chocarle que yo afirme que un cuadro, pero especialmente una escultura, e incluso las obras arquitectónicas, se dejan “disfrutar” con mucha mayor facilidad en foto que en la realidad. Sin embargo, al continuar yo y tachar de empobrecedor y enervante tal modo de acercarse al arte, no cedió. “Las grandes creaciones,” dice, “no se pueden considerar obras de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de

reducirlas de tamaño. En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas”. Y así cambié una foto de la *vierge sage* de Estrasburgo de la que habíamos hablado al principio de nuestro encuentro por una teoría de las reproducciones que quizá me resulte todavía más valiosa. (*Sobre la fotografía*, 18).

En este fragmento puede verse como en un momento bastante anterior a la escritura del ensayo de la obra de arte, Benjamin ya estaba pensando los problemas de la reproducción mecánica y su impacto en la percepción del arte que lo llevaría a formular el concepto o, mejor, la red de conceptos, que alutina el “aura”.

En este trabajo nos interesa destacar la primera conceptualización extensa del problema, la que aparece en “Pequeña historia de la fotografía”. En el ensayo, el énfasis está puesto sobre la dimensión artesanal de la producción de imágenes técnicas y su posterior decadencia, como ejemplo de la crisis en la percepción con su industrialización. El “aura” se relaciona directamente con el procedimiento de la fotografía que en ese estadio tecnológico era de larga duración y no instantáneo. Asimismo, se trata de una instancia en la que el procedimiento de copia de fotografías era aún incipiente y las copias únicas del daguerrotipo constituían objetos únicos. La primera aparición del concepto de “aura” en Benjamin está vinculada entonces, en “Pequeña historia de la fotografía” a los pioneros de la fotografía, hasta mediados del siglo XIX.

Correspondencia de técnica, objeto y productor/artista

La generación de la burguesía ascendente y del artesano/técnico especializado, como el fotógrafo, conforman una “generación puente” en el contexto de la crisis de la percepción por la industrialización. En ese contexto aparece la mención al “aura” de estas primeras fotografías, un fenómeno en la propia técnica fotográfica. Y lo que es más significativo aún, esta continuidad establece un paralelo con un modo particular de la experiencia,

en las que los hombres no miraban al mundo con tanto desarraigo y abandono (...). Estaban rodeadas de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo [al mundo]. Y una vez más podemos explicar el fenómeno en términos de una técnica: se debía a una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura. (P. 36)

En el ensayo, Benjamin afirma: “En estos primeros tiempos el objeto y la técnica se correspondían tan exactamente como divergen en el siguiente periodo de decadencia. (37).” En ese texto también señala que Atget (1857-1927) despoja al objeto de su “aura” (lo que en el ensayo de la obra de arte adquiere un rol político, frente a la auratización, algo no tan presente en esta aproximación al tema). Aquí aparece la primera formulación del concepto de “aura” donde podemos encontrar los rasgos de unicidad y de momentariedad.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda encontrarse. En un mediodía de verano seguir con toda calma en el horizonte el perfil de una cordillera o

una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, eso es respirar el aura de esas montañas, de esa rama. Ahora bien, “traer más cerca” de nosotros las cosas (o más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia, tal y como la suministran los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en ésta última como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquélla. Quitarle la envoltura a cada objeto, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción. (*Sobre la fotografía*, 40).

También en este ensayo aparece por primera vez el “shock” asociado a la instantánea, propia del momento de industrialización de la fotografía y de la falsificación del aura con el uso de goma bicromatada, donde se ve puede rastrear la idea de volver a dotar de “aura” los objetos industriales con fines mercantiles y como fenómeno de signo regresivo.

La idea de correspondencia de objeto y técnica en una instancia artesanal, es decir, de control de los medios de producción por parte del fotógrafo que salía al encuentro del burgués en calidad de técnico avanzado es una figura compleja que reaparecerá de diversos modos en ensayos posteriores con el foco puesto en aspectos diferentes: si en “Pequeña historia...” se habla del pasaje de una correspondencia entre técnica objeto y técnico (y donde dice técnico podemos decir “artesano”), en “El autor como productor” se tomará en cuenta la posición ocupada por el sujeto creador en relación al resto del aparato productivo en la instancia posterior, en “El narrador” se hablara del proceso análogo de correspondencia en la narración oral frente a divergencia en la novela. El nudo problemático no es, como puede parecer, la irrupción técnica sino la relación de totalidad o fragmentariedad de los sujetos productores de objetos con la técnica implicada y el modo en el que esto modifica la percepción y la posibilidad de hacer experiencia, es decir, dotar de un sentido a los productos en el contexto de una tradición. Esto podría llevar a una lectura parcial de Benjamin como un nostálgico que señala los peligros de la técnica, sin embargo el propio autor señala los peligros de la vuelta hacia atrás al detenerse en el fenómeno de la falsificación del aura. La simulación de lo aurático incipiente en el París del Segundo Imperio será luego un rasgo determinante de los usos fascistas del arte.

Estetización: Falsificaciones del aura

En la segunda “Carta de París” de 1936 se advierte la relación de los usos fascistas del arte relacionados a los cambios técnicos y a la intención de “recuperar” lo que en el arte se “pierde”. Benjamin lo detecta a partir de la evaluación que hace de una estética fascista explicitada congreso de de Venecia, con lo que la tentación nostálgica adquiere una carga política regresiva, retomando así temas presentes en “El autor como productor” y en “Experiencia y pobreza”. Cabe señalar que la carta también señala la posibilidad revolucionaria del montaje fotográfico.

En el ensayo sobre la obra de arte es donde más claramente la “decadencia de aura” aparece vinculada a una posibilidad revolucionaria antes que a una idea de pérdida, mientras que la estetización, entendida de modo más explícito como una restauración del aura es propia de la estética del fascismo (pero también del capitalismo cultural norteamericano y su *star-system*, sobre el que Benjamin también se detiene). En este ensayo aparecen nuevamente la fórmula de “irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”, sólo que el contexto le imprime una direccionalidad política más evidente.

El ensayo también introduce la posibilidad de la politización precisamente por la ruptura de la tradición que introduce la reproductibilidad técnica, con lo cual la idea de pérdida y de decadencia puede considerarse ya no efecto negativo de la técnica. Por el contrario, la técnica abre la posibilidad revolucionaria, al permitir ir en una dirección opuesta a la intención de volver a dotar de “aura” propia de las estéticas de fascismo y del capitalismo norteamericano, y lo hace al arrancar a los objetos del contexto de la tradición. La no correspondencia es en esta nueva versión del aura una posibilidad.

En el ensayo sobre Baudelaire, el concepto de “aura”, cobra otra dimensión y se relaciona con la memoria involuntaria (y con la oposición que desarrolla entre vivencia y experiencia, y entre *spleen* y aura (160), a lo largo del ensayo).

El “spleen”, por el contrario expone la vivencia en su desnudez. El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hábito de prehistoria. Ningún aura.”

Aquí se presenta una nueva definición de “aura” relacionada a la memoria involuntaria y a la experiencia (*erfharung*) por oposición a la vivencia (*erleben*), donde la relación entre la técnica con el aura es de carácter destructivo y la idea de una correspondencia es dejada de lado. El “aura” se desplaza de la continuidad entre la luz oscura y la clara a las representaciones subjetivas que rodean a los objetos sensibles y son constitutivas de la experiencia que se “deposita” en los objetos más allá de su valor de uso.

Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia. (*Iluminaciones II*, 161)

La técnica no es una instancia de correspondencia entre sujeto, objeto y técnica, ni una disrupción que libera a los sujetos y a los objetos de la tradición y habilitan el cambio político. En este caso, el aura constituye un residuo de experiencia en una época signada por la inaprehensibilidad del shock. La ampliación de la memoria voluntaria, el registro siempre accesible mediante la técnica elimina el “juego de la fantasía” y marca la “decadencia del aura”:

“Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la “decadencia del aura” (*Iluminaciones II*, 163).

El aura se desplaza así de la técnica (la fotografía) a la percepción de una cualidad específica de los objetos y los quiebres que instaura en los mismos la industrialización. En el ensayo sobre Baudelaire es dónde se desarrolla más profundamente la idea de “aura” como capacidad de devolver la mirada y de aura de las cosas como “depósito de miradas”. (Ilum II, 163 y 164). Pero en este punto la dimensión política no está tan presente. El poeta individual, Baudelaire, se siente a la vez fascinado pero traicionado por la multitud y se vuelve contra la misma hacia el final del ensayo. Esto marca también el momento en que el poeta pierde la aureola en la multitud, determinando así la “sensación de lo moderno”, e implicando nuevamente la idea de pérdida, asociada a la urbanización y la emergencia de las masas. Sin embargo, este ensayo permite articular más explícitamente el concepto de “aura” (en una lectura asociada más al ensayo de la obra de arte que a la “Pequeña historia...”) con el de “experiencia” (en consonancia con como se lo desarrolla en “El narrador”).

Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se vuelve contra la lluvia o el viento. Así está tramada la vivencia a la que Baudelaire dio el peso de experiencia. Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock. Le costó caro estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía (*Iluminaciones II*, 170).

Conclusiones preliminares

Considero que las relaciones que pueden establecerse entre “aura” y “experiencia” en los ensayos de Benjamin son cuanto menos ambiguas pero están atravesados por el problema de la técnica en al menos dos instancias: una artesanal (ligada a la totalidad y continuidad del proceso) y una industrial (ligada a una fragmentación y a discontinuidades). Por ejemplo, en “Experiencia y pobreza” (1933), donde está en germen el eje de “El narrador” (1935) se hace referencia al vidrio, entendido como una producción técnica industrial, como un objeto “sin aura” que opone al “interior burgués” signado por el confort.

No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión. (*Discursos Interrumpidos*, 171)

En “El narrador” donde se desarrolla en extenso el concepto de experiencia, se pone como arquetipo de su transmisión al narrador del gremio que reúne el conocimiento de la lejanía (propia de la narración del marino mercante) y el conocimiento del pasado (propia de la narración del campesino) en su desarrollo en dos instancias como aprendiz migrante y luego maestro sedentario. Que la experiencia se ligue al artesanato es coherente con la idea de una crisis de la percepción y de la experiencia que aparece con la industrialización y con desaparición del artesanato que ya estaba referida en los demás ensayos.

Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía. (Ilum III, 118).

El cambio perceptual en la *short story* es correlativo al cambio perceptual que introduce la instantánea, ya que en ambos casos se trata de una pérdida de “autoridad” vinculada a la transmisión de experiencia por antonomasia, aquella del que muere en “El Narrador”, y de la mirada de los familiares en los retratos señalada en “Pequeña historia”, propios de una instancia pre-industrial. Y ambos cambios perceptuales se basan en cambios en los “tiempos” largos, asimilables, por la industrialización en los procedimientos técnicos implicados en la alfarería, la narración y los orígenes de la fotografía.

En “El autor como productor” (1931), poco anterior a “Experiencia y pobreza”, la posición de la técnica es ambigua ya que también “estetiza”, como dice por ejemplo al señalar el rol de la fotografía “ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda sea objeto de goce.” Esto que supone una connotación política regresiva. Pero al mismo tiempo, en el ensayo, aboga por un nuevo rol del escritor como operador del aparato de producción que puede orientarlo en un sentido revolucionario. En el ensayo, aparece una relación incipiente entre fotografía y narración. Esta relación fue conceptualizada más precisamente en torno a los nudos problemáticos del “aura” y la “experiencia” en los dos ensayos más importantes que hemos mencionado (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El narrador”) y fueron puestos en relación en el ensayo sobre Baudelaire. Sin embargo en dicha última relación, la dimensión técnica queda subsumida a la modernización. Es por esto que la figura del “técnico avanzado” de la “Pequeña historia...” queda desdibujado ocultando un aspecto central en la nunca formalizada estética benjamínea: la potencialidad política de la técnica, más allá de un determinismo perceptivo. Los primeros fotógrafos tienen una relación de totalidad y de conocimiento que permite establecer un vínculo entre la experiencia pre-industrial del artesano (y su modo de internalizar tiempo y espacio) con la del autor como productor y la de los cineastas soviéticos en el contexto de la industrialización.

Resumiendo, dada la multivalencia del concepto de “aura”, que de ningún modo puedo agotar, puedo señalar las siguientes dimensiones:

- La técnico artesanal de la “Pequeña Historia...” (que laiciza y desromantiza las dimensiones antes mencionadas, al postularla como un efecto propio de un procedimiento técnico) que arranca lo sagrado del culto y reivindica el estadio artesanal de la técnica.
- La perceptiva: asociada a los aspectos temporal y espacial: “la manifestación irreplicable de una lejanía por más cerca que se pueda estar”, presente en la “Pequeña historia...” y en “La obra de arte...”.
- La cultural: primero sagrada, y luego secular (con la demanda de originalidad del arte propia del romanticismo), específica de “La obra de arte...”.
- La subjetiva, asociada al recuerdo y la mirada, que actualiza un campo emocional (a la vez perceptivo y racional) en donde su decadencia se vive como una pérdida, presente en el ensayo sobre Baudelaire.

Entiendo que en la primera conceptualización del “aura” puede entreverse una posibilidad efectiva de hacer experiencia e insertarla en la tradición y la historia familiar, es decir un *erfharung* [experiencia], que es específico de la técnica, antes que un *erlebnis* [vivencia] que no pueda ser más que comentado sin ser internalizado. Lo aurático del objeto técnico único, el daguerrotipo, también guarda una relación con la propia biografía y el valor de la mirada que devuelven los retratos de los “incunables de la fotografía”, de la época en la que técnica y humanidad no estaban divorciadas, ya que la fotografía, en su estadio artesanal, podía ser incorporada a la tradición porque no se había producido, citando nuevamente a Benjamin “el contacto entre la actualidad y la fotografía” y que da cuenta de modo específico de temporalidad y continuidad.

El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato depende de que aún no se ha producido el contacto entre la actualidad y la fotografía