

**JONATHAN
FELDMAN**

Arte contemporáneo, arteBA y el efecto de aura

Contemporary art, arteBA and the aura effect

Jonathan Feldman

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 12/03/18

Fecha de aceptación: 05/05/18

Resumen:

El modo de circulación del arte más extendido en la contemporaneidad es la producción de exhibiciones y eventos culturales. La escena artística se desarrolla alrededor de la conformación de lecturas acerca de las obras y los temas más diversos, y, a su vez, en la órbita de un mercado que es cada vez más transnacional y deslocalizado. Es un doble movimiento que permite tanto la proliferación e hibridación de las más diversas formas de producción, como la introducción de estos productos en la lógica mercantil.

Este artículo analizará la circulación del arte argentino durante la edición 26 de la feria arteBA (2017), y abordará las complejidades de la escena artística contemporánea local. Se preguntará por el alcance actual de las definiciones de Walter Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica, para afirmar la existencia de lo que se denominará *efecto aura* en los modos de producción y circulación del arte contemporáneo.

Palabras clave:

Contemporáneo, arteBA, efecto aura, mercado, circulación

Biografía del autor:

Jonathan Feldman. Lic. en Crítica de Artes Realizó una Maestría en Curaduría en Artes Visuales, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. (UNTREF). Se especializa en estudios curatoriales e historia de las exhibiciones, y es docente e investigador la UNA y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su investigación trata sobre los programas curatoriales y las exhibiciones en espacios de arte contemporáneo de Argentina y otros países, como Estados Unidos y Francia. Ha publicado numerosos artículos y ha participado en jornadas y congresos nacionales e internacionales. Además, ha producido exhibiciones de arte en diversos espacios de Buenos Aires y alrededores.

Abstract:

The more extended way of circulation of art in current days is the production of exhibitions and cultural events. The art scene develops around the conformation of views about the most diverse works and themes and, at the same time, within the orbit of a market that's more transnational and dislocated every day. It's a double movement that allows both the proliferation and hybridization of the most diverse forms of production, and the introduction of these products within the mercantile logic.

This article will analyze the circulation of Argentinean art during the 26th edition of the art market, arteBA (2017), and will focus on the complexities of the contemporary local art scene. It will question the reach of Walter Benjamin's definitions about technical reproducibility to affirm the existence of what will be called *aura effect* in the production and circulation modes of contemporary art.

Key Words:

Contemporary, arteBA, aura effect, market, circulation

La última edición de ArteBA produjo en muchos una mezcla de horror -ante las copas de champagne y la charla entre *selfies*- y admiración respecto de la seriedad con la que se circuló por este evento. Observar un ancla de hierro gigante sobre una película de arena de construcción como bienvenida a la feria, recorrer la isla de edición e ingresar en el espacio del proyecto *Dixit* hicieron preguntarse si es posible pensar el concepto de aura de Walter Benjamin en una feria que convierte todo en algo vendible, que fija el arte en el sistema mercantil de la manera más explícita, y que vuelve espectáculo el encuentro del espectador con la obra.

En *La obra de arte en la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2011 [1939]) se afirma que la aparición de los medios de reproducción técnica provoca una fractura, una degradación, del aura de las obras. Para el autor, se rompe aquello que repone su origen y certifica su autenticidad, ese aquí y ahora que produce una cierta lejanía y remite al momento de su producción, y permite una mirada distante y crítica, un encuentro no alienante¹.

Mucho tiempo ha pasado desde la aparición del ensayo², y los discursos acerca del arte contemporáneo parecen haber asumido una incapacidad de recuperar valor cultural de una obra, que permitía el acceso a ese *hit et nunc*. Sin embargo, ¿esto significa que no se pueda pensar a estas producciones y los espacios como ArteBA en clave aurática?

Se propondrá aquí que los fenómenos artísticos contemporáneos producen una reposición de cierto funcionamiento del aura en dos niveles, la producción y la circulación, que aquí se denominará *efecto de aura*. Este efecto de aura permite hablar de una recuperación de cierto valor cultural en la obra a partir del carácter tanto productivo como *perfor-*

*mativo*³, que entra en tensión con la tendencia a la degradación del aura anunciada por Benjamin.

Para comenzar a pensar esta hipótesis, sería oportuno introducir el recorrido propuesto por Benjamin respecto de la producción de imágenes a lo largo de la historia: de las fuertemente ligadas a una función ritual, en un régimen en el cual el valor cultural –el que informa acerca de su contexto de producción y lo liga necesariamente a su funcionamiento sacro– recubría casi en su totalidad su valor de exhibición, a un polo donde el valor de exhibición supera al cultural, en la era de la reproductibilidad mecánica⁴. Entre esos dos extremos, la secularización europea produjo una suerte de equilibrio entre estos dos valores y habilitó una experiencia en la cual el encuentro entre espectador y obra remitía a ese momento de autenticidad, de origen⁵. El autor entiende este instante como el lugar de la autonomía del arte en tanto experiencia de encuentro y de revelación, de distancia crítica (Ibid: 15-23).

Desde la aparición de las técnicas de reproducción técnica, especialmente el cine, el público del arte se enfrentaría, para Benjamin, a la pérdida del aura y el estallido de la autonomía del arte. Sin embargo, si se vuelve al caso de ArteBA, pareciera que muchas de las obras allí presentes⁶ proponen una tensión entre la posibilidad y la imposibilidad de restaurar ese momento de encuentro con lo auténtico de la obra.

Se podría pensar por ejemplo en la obra *Sin Título* (1969) de Rogelio Polesello, una pieza de acrílico curvo, de 99x15cm, con ocho agujeros y base se-

¹ Para Benjamin, esa distancia crítica aseguraba en el régimen aurático la autonomía del arte, ya que podía enfrentar el mundo desde lejos, y ese encuentro del espectador con la obra de arte le permitía pensarse como sujeto y pensar el mundo, pero desde una esfera de producción diferente, aislada. La reproducción técnica rompe esa distancia (ya que las imágenes se hacen accesibles a las masas, incluso en forma privada, y las técnicas, especialmente en el caso del cine, están profundamente inmersas en lo que capturan) y, con ello, destruye la autonomía del arte.

² Y de las técnicas de reproducción que analiza el autor.

³ Con *performativo* me refiero aquí a la forma ritual que adopta la circulación del arte contemporáneo, concepto que se desarrollará con más detalle.

⁴ Tanto aumentó la capacidad de exhibición de la obra de arte gracias a los diversos métodos de reproducción técnica que el desplazamiento cuantitativo entre esos dos polos se vuelve (...) una transformación cualitativa de su naturaleza (...) hoy en día el predominio absoluto del valor de exposición le confiere a la obra de arte funciones totalmente nuevas (Benjamin, 2011,p.20).

⁵ Por más mediada que se encuentre la obra.

⁶ Especialmente aquellas que no son producidas por medios de reproducción técnica, pero no solamente ellas.

xagonal, cuyos lados tienen diferentes colores. Su recorrido, desde el momento de producción⁷, su pertenencia a colecciones⁸, en fin, sus capas significantes que se agregan como las de una cebolla, permiten –a pesar de las mediaciones– volver a pensar su unicidad, pues dan cuenta del paso del tiempo y de la circulación que tuvo ese trabajo en la historia. A su vez, relacionan con el momento de creación y permiten ese encuentro revelador que propone Benjamin.

Es interesante en este caso que se pueda pensar la restitución del vínculo con el momento original⁹ por tratarse de una pieza, si se quiere, única, y por la reconstrucción de sus recorridos¹⁰, pero además se puede analizar desde la perspectiva de la serialidad no técnica. Esta obra, si bien existe como única, es parte de una serie de trabajos realizados a partir de 1967, en los cuales Polesello experimentaba con la deformación del volumen y de las pinturas. Es decir, si bien no se constituye como un producto de una técnica de reproducción en los términos de Benjamin, sí se puede pensar que al pertenecer a una serie productiva está de alguna forma, envuelta por una tímida degradación, o al menos un débil lavado, de la pertinencia de la distinción de original y copia, como sucede ciertamente para el autor en las producciones cinematográficas, o incluso fotográficas, en las que se vuelve superflua la idea de autenticidad u originalidad.

En este sentido, parece plausible plantear que la reproductibilidad manual¹¹, si bien no puede, a diferencia de la reproducción técnica, igualar original con copia, y volver esta diferencia una redundancia, registra –para el caso– una cierta pérdida del

aura¹². Al mismo tiempo, la repone a través de, por ejemplo, la presentación aislada de una de las piezas, como la obra analizada en ArteBA, que la separa del resto y, de esa forma, exalta su calidad de obra única, restituye su aura.

Esto no funcionaría del mismo modo en las fotografías, *films*, videos, etc, pues incluso cuando se exhiban de modo aislado, lo que se presenta no es un original ni una pieza única, sino una impresión de un negativo infinitamente reproducible. Otro análisis merecen aquellas obras cuyos negativos son intervenidos para inutilizarlos, y, por tanto, las copias existentes se convierten en una suerte de cuasi-originales. Pero esta operación tampoco restituye el aura, sino que más bien le provee de otra forma del efecto de aura.

Otro caso, con un funcionamiento un poco diferente, es el de *La culpa* (2017), de Carlos Motta, una escultura 3D de 50x35x20cm que presenta una figura humana sobre una piedra, con una mano en la cara, en un gesto de culpa. Aquí hay una reposición del valor cultural en forma de reenvío: a través de la referencia a un tipo de producción como la escultura griega¹³, se logra recomponer parcialmente una dimensión *aurática*, algo así como un segundo grado del aura, otra configuración del efecto de aura. Se trataría de una forma de representación del aura, de pedirla prestada, por así decirlo.

Se debe aclarar, de cualquier forma, que esto no es así para toda la escultura¹⁴ porque lo que produce el efecto de aura no es la referencia al género, sino al estilo, al tipo de escultura que circuló ligado a una ritualidad. La referencia a la escultura religiosa, por ejemplo, podría incluirse dentro de esta misma categoría¹⁵.

⁷ En medio de las rupturas neovanguardistas de fines de los sesenta.

⁸ El coleccionista es, podría pensarse, una figura que está permanentemente en búsqueda del aura, de esa experiencia que conecta con el momento de origen, con la autenticidad de la obra.

⁹ Como en toda obra que se constituya en los términos de unicidad no reproducible.

¹⁰ Algo que es posible, si se piensa, para todas las obras que posean cierta circulación histórica.

¹¹ O asistida mecánicamente por herramientas como un soplador y un martillo.

¹² Sería interesante, para un trabajo posterior, analizar producciones comúnmente ligadas a la noción de artesanía, que proponen una producción manual, pero seriada, con una fuerte base en la técnica y en una habilidad, no mecánica pero de reproductibilidad, y si realmente se puede plantear dentro de lo que Benjamin clasificaría como modo de producción *aurático*.

¹³ La figura idealizada, las proporciones y la musculatura ideales.

¹⁴ Que remite al modo de producción específico del género, es decir, el tallado o la construcción de un volumen desde una pieza de material entera.

Pero, por otro lado, *La culpa* es un producto de una impresora 3D, un método de reproducción técnica que permite la generación de, virtualmente, infinitos números de copias de cada pieza que produce¹⁶. En ese sentido presenta el mismo problema que la fotografía o el cine:

(...) la técnica de reproducción desvincula al objeto reproducido de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, la técnica reemplaza el lugar de la existencia irrepetible por la repetición masiva. Y actualiza el objeto reproducido al permitirle a su reproducción salir al encuentro de cada destinatario en su respectiva situación. (Benjamin, 2011).

En esta cita se presenta la tesis de la pérdida del aura de Benjamin, en relación a la fotografía y el cine principalmente. La manera en la cual se propone la lectura de la obra de Motta se relaciona solo parcialmente con la frase, ya que no se sabe si en efecto existen otras copias –aunque, como se aclara antes, la posibilidad de reproducción existe, se haya utilizado o no- y por tanto no se puede considerar esta obra como original solamente por no existir otra en este momento¹⁷. Además, en este caso, las reproducciones no serían masificadas por el tamaño y por el valor mercantil que *La culpa* posee una vez que ingresa al circuito artístico¹⁸, y, por tanto, serían difíciles de actualizar en los términos que propone el autor.

¹⁵ Este argumento es el inicio de otra investigación completamente diferente, que se podría desarrollar en relación específicamente a la escultura, o se podría pensar para otros géneros artísticos también. Quedará como un proyecto a futuro.

¹⁶ Digo virtualmente pues por el momento es una tecnología sumamente costosa, que insume mucho material también costoso y que –si bien cada vez más extendida– no ha alcanzado aún una distribución y una presencia masiva, ni personal ni comercialmente.

¹⁷ No pretendo entrar en las distintas definiciones de original, pero la existencia única de esta obra es una contingencia, podría tranquilamente reproducirse si el diseño y el programa que lo generó no son destruidos.

¹⁸ Si se piensa, entonces, en la cuestión del original planteado, me resulta evidente que la única justificación para que no se produzcan más copias de esta obra es, justamente, su valor de cambio. Se pretende mantener el estatus de pieza única y original para elevar el precio de la obra.

Hasta aquí se analizó específicamente el efecto de aura en las producciones artísticas contemporáneas en su nivel productivo. Ahora se abordará la segunda de las cuestiones, que tiene que ver con su nivel *performativo*, es decir, con la forma de circulación del arte contemporáneo, en general, y dentro de ArteBA, en particular. Para ello se analizarán, como ejemplo, dos obras presentadas en la feria de Buenos Aires, se describirán para evidenciar el vínculo con el efecto de *arte*.

Primero hablaremos de *Farsa-Delacroix (La liberté guidant le peuple)* (2013), de Dora Longo Bahía. Esta obra interviene la creación original de Eugène Delacroix y la reproduce en acrílico sobre una tela para camiones, se añaden fotografías contemporáneas de conflictos sociales y, sobre ellas se chorrea tinta roja que cae al suelo, amontonándose al pie de la obra. Aquí hay varias operaciones: por un lado, la utilización de una tela no convencional para una producción artística, que aporta más al tema que a su condición *aurática*, pero que genera una puesta delante de un valor cultural¹⁹ y lo tensiona con la desacralización del arte. Esto crearía un efecto de aura que se podría llamar por tensión: ocasiona una necesaria pregunta por la producción del Delacroix original²⁰. Pero, también, intenta desligar el valor que se asigna a toda obra de arte, por pertenecer a esa esfera de producciones, y critica al mercado artístico y la noción de libertad esgrimida desde la Revolución Francesa con el agregado de la tinta roja, aunque parece más bien un espejismo, ya que se trata claramente de una obra hecha para mostrarse como tal y circular por, entre otras, ArteBA²¹.

El segundo caso es *Aerial photography does not create space but registers surfaces* (2014) de Cristina Garrido, que se compone por una serie de imágenes fotográficas impresas sobre varios soportes²² organizada como una sala de galería de arte. Aquí se puede ver el

¹⁹ Aquel que permite para Benjamin un encuentro crítico con el momento de origen.

²⁰ Y del momento en que se produce.

²¹ La referencia a la historia del arte remite también a la forma de circulación de las obras por el sistema de producción artístico y en general, pero también permite reponer esas capas significantes que se agregan a través del paso físico del tiempo.

²² Óleo, papel, vinilo, video, etc.

problema de las técnicas de reproducción en primer plano, que para Benjamin producirían una inevitable e irreparable degradación del aura de estas imágenes. Pero, las imágenes en sí no son la obra, ni remiten a nada más que a espacios aéreos o terrestres de los que funcionan como fondos de pantalla en los sistemas operativos de las PC.

La obra es una instalación, es decir, está constituida por la puesta en espacio de todas esas imágenes en un orden específico y dentro de un ambiente con límites precisos y marcados²³. Esto lleva a un problema en cuanto al encuentro con ese momento de autenticidad, de origen, porque, si bien, en las imágenes esto estaría impedido por la reproductibilidad²⁴, la instalación es una obra diferente a esas imágenes y, por tanto, su momento de autenticidad también es otro. Boris Groys trabajó sobre el problema de la instalación²⁵ desde su aspecto de espacio privado²⁶ dentro de un espacio público²⁷ y concluyó que:

Lo que la instalación le ofrece a la multitud, fluida y móvil, es una aura de aquí y ahora. La instalación es, sobre todo, (...) un lugar para la emergencia del aura, para la 'iluminación profana'. En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción (...) retira una copia de un espacio no marcado, abierto y de circulación anónima y la coloca (...) en un contexto fijo, cerrado y estable, en el contexto de un topológicamente bien definido 'aquí y ahora' (Groys, 2014 ,p. 62-63).

Para Groys, entonces, la instalación funciona como lo inverso de la reproducción, porque restituye un aquí y ahora que estaba perdido, al relocalizar imágenes o piezas en un contexto nuevo, delimitado. De este modo, toda instalación daría cuenta de un momento de autenticidad por tratarse, justamente, de una relocalización, por generar su propio aquí y ahora. En este sentido, la obra de Longo Bahía también podría pensarse de esta forma, dado que se

apropia de una imagen de la historia del arte pero la modifica, dando lugar a una obra completamente nueva, que restituiría un componente de unicidad, un nuevo momento de autenticidad y origen.

En todo caso, en lugar de hablar de una nueva forma de aquí y ahora, de aura, lo que se produce es otra modalidad del efecto de aura que tiene que ver con el modo de circulación, con eso que se denominó lo *performativo*. En la medida en que las instalaciones recuperan y recontextualizan obras con otra circulación, las renuevan y producen en ellas un recubrimiento, lo cual podría pensarse como un nuevo original. El encuentro con ese valor cultural que propone Benjamin para obras dentro del régimen de producción *no aurático* está recuperado parcialmente, porque, si bien se hace lugar a un nuevo momento de autenticidad, cada uno de los componentes de la instalación posee el suyo, menos o no accesible²⁸. Por lo tanto, esa unicidad de la nueva obra se convierte en varias unicidades en una, en una suerte de montaje en el sentido de composición de elementos de orígenes distintos en un nuevo "todo"²⁹.

Si es efectivamente así, puede ser pensado de este modo para cualquier exhibición³⁰, no solamente para las instalaciones, porque esa operación es justamente lo que produce una exhibición. Se trata de la relocalización de las obras que circulan con una carga social, casi pública³¹, dentro de un espacio fijo y limitado.

Pero también, y más interesante aun, el efecto de aura en el nivel performativo se puede pensar en relación al propio recorrido por el espacio. En ArteBA, por ejemplo, lo que se observó fue una suerte de coreografía de sociabilidad, que permite hablar de una cierta conducta y de un modo de circulación por la feria, que regenera ese encuentro con el momento de autenticidad de las obras, como si fuese una *performance* repetida por todo especta

²³ En el caso de ArteBA, el stand de la galería Barro.

²⁴ En términos de Benjamin.

²⁵ Ver Groys, B. (2014) "Política de la instalación", en *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

²⁶ Propio del artista, cuya soberanía es total.

²⁷ La exposición, dentro de una microcomunidad de espectadores.

²⁸ Como en el primero de los casos mencionados, por la propia técnica de reproducción que les da cuerpo.

²⁹ Que en efecto es, por así decirlo, una "totalidad emparchada".

³⁰ Especialmente las que no son de colecciones permanentes, ya que las obras son reterritorializadas en sucesivas oportunidades y circulan por contextos completamente dispares.

dor, pero que se consolida en experiencias únicas para cada uno. La feria en sí produce un nuevo *hit et nunc*, uno que es experiencia, que se vuelve a conformar cada vez que se monta y también cada vez que un espectador ingresa al predio y se enfrenta a esos pasillos, a esas obras y a esos recorridos.

Esa coreografía de comportamientos se vive en forma de ritual, desde la forma de circulación corporal por los espacios³², hasta el tipo de intercambios que se producen con otros espectadores y con organizadores/representantes de las galerías. Asimismo, este ritual³³, que posee sus pautas de comportamiento específicas y plausibles de repetición, permite instantes de encuentro y lecturas originales y auténticas, en el sentido aurático, que restituyen ese momento de autonomía artística, esa distancia crítica que ahora es dada en forma de vivencia, y otorga a toda la feria ese carácter de (casi) totalidad que se mencionó unos anteriormente.

En este sentido, la experiencia del recorrido por ArteBA³⁴ presenta una tensión: por un lado, recupera una suerte de valor cultural, en tanto encuentro con la obra, una nueva relación con el momento de origen, de autenticidad³⁵, que se da en forma vivencial; por otro lado, la repetición coreográfica de comportamientos actúa como la reproductibilidad técnica, achata la experiencia, nos hace salir

de ese mismo encuentro que propone. Esto implica también una pérdida de distancia, algo que es visible en el comportamiento en sí³⁶ y también en los vínculos de la feria con las esferas extra-artísticas (Chandon, HSBC, Zurich y Mercedes Benz como auspiciantes del evento, por ejemplo), que genera una degradación de la actitud crítica y, en términos de Benjamin, una pérdida de autonomía. Es decir que la tirantez de la condición aurática viene de la mano de una tirantez de la condición de autonomía.

En conclusión, es posible afirmar que esta recuperación *pseudo-aurática* se ve tensionada por el lugar de pura mercantilización que es ArteBA, pues es, sin más, el espacio donde la obra se hace pura mercancía, donde el champán y las *selfies* se mezclan con la experiencia para aplanarla, para volverla puro espectáculo, para quitarle el lugar crítico que la habilita. Tal vez este sea el destino inexorable del arte ahora: ser un lugar de tensión entre la pérdida del aura y la recuperación de un efecto de aura, entre una distancia crítica y una completa inmersión.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2004 [1934]). *El autor como productor*. México, México D.F: Itaca.
- Benjamin, W. (2011 [1939]). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco del Plata.
- Fundación arteBA (2017). *arteBA 2016 edición 26*. Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. "Política de la instalación", en *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Shiner, L. (2004 [2001]). *La invención del arte*. Barcelona, España: Paidós.

³¹ Aunque por supuesto nunca es así debido a la marca de autoría que caracteriza a las obras desde la construcción de la noción de obra, que son garantía de la constitución del valor tanto simbólico como mercantil de una producción, justamente lo que ponen de relieve las ferias de arte como ArteBA. Para mayor desarrollo ver Shiner, L. (2004 [2001]). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.

³² En muchos casos delimitados por el planeamiento curatorial, en el caso de ArteBA con cierta libertad, aunque abrumadora, pero que siempre retiene componentes esenciales del plan de movimientos.

³³ Debería decir, más bien, esta suerte de performance.

³⁴ U otra feria o exhibición.

³⁵ En este caso de las obras emplazadas, es decir, del recorrido en sí.

³⁶ La actitud del público era en muchos casos de completa indiferencia ante la obra, como si lo que importara fuese simplemente estar allí, ser parte.

