

El aura benjaminiana

Cecilia Cappannini // Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante de la cátedra Fundamentos de Estética, FBA, UNLP. Becaria de Iniciación con el tema “La imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin. Proyecciones a la enseñanza de la Estética, UNLP”.

Nos encontramos frente a un cubo. Es grande, es completamente negro.

Tiene el tamaño de una persona. Es de acero.

Es solo un cubo.

Eso es todo lo que vemos de *Die*, la obra de Tony Smith (1962) que figura en la portada del libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, de Georges Didi-Huberman. Este cubo negro es una obra del minimalismo que se postula en los años 60 como estilo escultórico en el que diferentes formas geométricas son reducidas a estados máximos de orden y mínimos de complejidad [Figura 1].

También llamado arte reduccionista –ABC art o estructuras primarias, en Argentina– trabaja con figuras geométricas simples construidas con materiales industriales en grandes dimensiones, como poliedros, cubos, pirámides y estructuras geodésicas, e igualmente con sistemas de repetición metódica o sistemas modulares que establecen relaciones de proximidad, continuidad y seriación. La obra se concibe como una estructura autónoma debido a la

ausencia de ornamento, el interés por las fases de construcción y el color supeditado a una claridad formal que parece decirnos: “Todo lo que hay que ver es lo que se ve” [Figura 2].

El proceso productivo se sustenta tanto en el reconocimiento de códigos matemáticos elementales como en la psicología de la forma, que remarca una forma constante y conocida que atiende a la totalidad de la obra más que a las relaciones entre las partes. Se busca fabricar objetos despojados de todo ilusionismo, como *objetos específicos* que no remiten a nada más allá de sí mismos, es decir, que no representan nada, por lo que, según Marchan Fiz, una vez recibida la información se desgasta muy rápido [Figura 3].

Esto es un cubo... No hay nada más para ver. *Die* no vuelve a poner en juego una presencia como lo hace una obra figurativa o simbólica. Victoria de la tautología. El predicado está contenido en el sujeto: el triángulo tiene tres ángulos. El artista no habla más que de lo que cae por su propio peso; al espectador le basta sólo con ver.

Entre la confianza y la sospecha

Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina.

Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente.

Pero si quieres conservar la vida [...] sólo verás las alas fugazmente [...].

Eso es la imagen. La imagen es una mariposa.

Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.

Didi-Huberman en Romero, 2007

A partir de una relectura de la noción benjaminiana de imagen dialéctica, Didi-Huberman postula el minimalismo como imagen crítica. Sin embargo, no habla de La Imagen con mayúscula, sino de cómo funciona una imagen concreta; en este caso, el cubo negro. A su entender, las imágenes tienen la capacidad de *tocar lo real*; por eso, no construye una ontología de la imagen, sino un pensamiento dialéctico (influenciado por las teorías de Freud, Lacan, Benjamin, Bataille, Warburg y la fenomenología de Merleau-Ponty) que indaga la potencia crítica de las imágenes y toma como punto de partida para su análisis las siguientes preguntas: ¿de qué imagen se habla?, ¿cuál imagen?, ¿cuántas imágenes? Asimismo, indaga dos modos de situarse frente a las imágenes que se han producido a lo largo de la historia del arte: la actitud tautológica y la actitud creyente. Ambas establecen, aunque de diferentes maneras, una relación de *confianza* entre las imágenes y la realidad.

La tautología nos remite al presente de la experiencia del ver y a la cercanía de lo cotidiano;¹ a una forma o serie de formas concretas que vemos en el espacio, donde lo que vemos no es otra cosa que lo que vemos, y no hay nada más allá del volumen visible del cubo negro, por ejemplo. Ni siquiera aquello que contiene, ni siquiera la posibilidad de que esté vacío. Esta actitud implica un modo de satisfacción frente a lo que es evidente e inmanente, frente a lo que describe *lo que vemos* tal cual es,

que no sólo evita el vacío, sino que impugna tanto la temporalidad del objeto, como el trabajo de la memoria y de la mirada. En efecto, desestima también toda actitud de búsqueda. Si no hay otra cosa que ver que ese cubo, entonces hay una relación de confianza entre eso que veo y la realidad. El sentido se clausura y se vuelve indiferente a lo que podría estar allí debajo, oculto, y elimina así toda posible construcción ficticia de significación.

La creencia, en tanto, nos remite a lo lejano, a un exceso de sentido: la imagen está en lugar de algo que la supera, es un símbolo o emblema de otra cosa, de algo trascendente. *Lo que nos mira*, y no lo que vemos, se nos impone aquí como algo verdadero, como una afirmación fijada en dogma de que no hay allí sólo un volumen (el cubo) ni un vacío oculto dentro del cubo, sino *algo otro* que le da un sentido teleológico y metafísico. En cierta forma, se establece un proceso fantasmático que supera lo que la imagen muestra y apela a lo que ella evoca; además, revive un tiempo pasado en el presente en el que ver es creer.

Si la creencia construye un ojo perfecto de trascendencia que confía en la capacidad de las imágenes de hacer presente un más allá, el tipo de confianza que instaura se ha entrelazado históricamente con la experiencia religiosa, el pensamiento mítico y el valor cultural atribuido a las obras de arte auráticas. Está atravesada, además, por las teorías que han construido una ontología de la imagen, entendida como la captación de la verdad del ser, y por la iconología, en tanto concibe las imágenes como emblemas de las ideas. La tautología, en cambio, construye un ojo perfecto de inmanencia que confía en un más acá: eso que nos muestra la imagen es todo lo que se puede ver, porque es todo lo que hay para ver.

Los dos actitudes, como dos caras de una misma moneda, “fijan términos al producir un señuelo de satisfacción: fijan el objeto del ver, fijan el acto –el tiempo– y el sujeto del ver”.² De este modo, no hay entre ellas un dilema como históricamente se ha pretendido, sino un *falso dilema* que debe ser dialectizado, según el autor, para

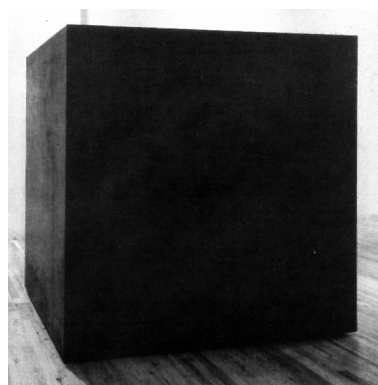


Figura 1. Tony Smith, *Die* (1962). Acero. Paula Cooper Gallery, Nueva York

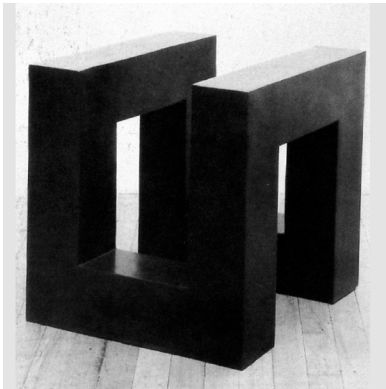


Figura 2. Tony Smith, *We Lost* (1962). Acero. Paula Cooper Gallery, Nueva York

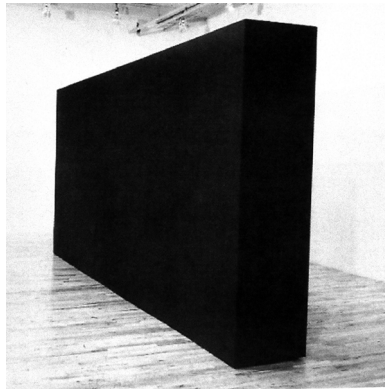


Figura 3. Tony Smith, *The Wall* (1966). Madera pintada. Paula Cooper Gallery, Nueva York

remarcar la tensión y la convivencia histórica de los dos polos.

La *sospecha* (o actitud crítica) es la principal característica de la imagen dialéctica. En esta, opuestamente a las actitudes mencionadas, pero conteniéndolas y superándolas, lo que importa es lo que falta. Toda imagen es incompleta y, al igual que las alas de la mariposa, no puede dar cuenta de toda la verdad, ni de todo lo real. Sólo puede mostrarse en un destello, en un instante. La imagen dialéctica indaga precisamente el vacío; no busca ni evitarlo ni superarlo, no presenta ninguna certeza de sí misma.

Entre lo que vemos y lo que nos mira, como dos extremos que conviven en tensión, se genera para Didi-Huberman una distancia crítica que torna las imágenes potencialmente filosóficas. Entonces lo que vemos comienza a ser alcanzado por los que nos mira, produciéndose un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido ni su ausencia, sino una escisión, una ruptura que nos dice que ver es siempre una operación de sujeto, hendida, inquieta y abierta. Según Maurice Merleau-Ponty, la mirada es la primera que interroga el mundo y no hay visión que no esté *tallada en lo tangible*.³ Dar a ver es inquietar el ver. La visión está ligada al espacio táctil.

En consecuencia, la imagen crítica es “una imagen en crisis que critica la imagen y nuestras maneras de verla en el momento en que al mirarnos nos obliga a mirarla

verdaderamente”.⁴ Solo allí podemos sospechar de la imagen, indagar su retórica, su carácter de construcción. Sólo allí podemos hacernos una pregunta: ¿cómo un cubo (*el objeto más simple de ver*) puede inquietarnos?

La doble distancia

Si se piensa el espacio como un sólido, mis esculturas mismas son como vacíos practicados en ese espacio.

Tony Smith⁵

En el arte minimalista, que Didi-Huberman reconoce como imagen crítica, se presenta el problema de la forma no figurativa que es la forma no adjetivada que se agota en sí misma. En el arte figurativo se puede establecer una distinción entre la forma como apariencia, es decir como imagen representativa de alguna cosa (un caballo, una frutera, por ejemplo) y la forma como esencia desprovista de su valor circunstancial, esto es de adjetivación determinativa.

Cuando vemos el cubo, un objeto no adjetivado, supuestamente neutro, pero conocido y cercano a la vez, perdemos algo (aunque sea momentáneamente), aquello que se nos escapa como la vida de la mariposa: el vacío que guarda el cubo y que aún es un enigma para nosotros. No poseemos el valor circunstancial de este cubo, no conocemos sus referencias y se nos presenta como una escultura monumental en el espacio. A pesar de esto, como imagen, esta obra es ostensiva. Al igual que todas las imágenes, presenta cosas o formas no como datos empíricos, sino como productos construidos en el encuentro entre *una* mirada y *una* lectura particular, ligado a las diferentes teorías filosóficas, políticas y artísticas que dominan cada momento histórico. Esto significa que el cubo como objeto o como forma no se reduce a sí mismo, es decir a la forma cúbica que vemos, sino que nos lleva como espectadores a *extrañar* la mirada.

Ese carácter dialéctico que el autor ve en la obra de Tony Smith no es más que una *doble distancia* que se establece entre el

espectador y el cubo. Hay algo del cubo que no podemos aprehender ni dominar, pero que a la vez afirma que lo vemos por afuera:

El cubo es una figura perfecta de convexidad pero que incluye un vacío siempre potencial, porque muy a menudo oficia de caja; pero el apilamiento de los vacíos constituye también la compacidad y la plena firmeza de los bloques, las paredes, los monumentos, las casas.⁶

Si sostenemos que las imágenes son hechos creativos y por ende apertura de sentido el cubo impone su visualidad como una apertura. Para Didi-Huberman esto implica inevitablemente una pérdida practicada en el espacio de nuestra certidumbre. Una más acá que dialoga con una más allá dentro del cubo, una convexidad que se manifiesta como sospecha de un vacío (que puede estar relacionado con la idea de la muerte, si tenemos en cuenta que el título de la obra, *Die*, funciona como anclaje de sentido).

Es allí donde el cubo comienza a mirarnos. Y la capacidad de mirar es propia de las imágenes auráticas. En el *aura*, concepto que pone en juego la dialéctica de la teoría benjaminiana, conviven tanto la doble posición de confianza y crítica como la *doble distancia*, que se despliega en la mirada, la memoria y el deseo.⁷ Aun cuando en Benjamin lo aurático es un paradigma visual que implica la manifestación de una *presencia*, su aparición se hace visible mostrándose distante, extraña, sin importar cuán próxima sea. En este sentido, es la *aparición de una lejanía por más cercana que pueda estar*.

Si la lejanía es lo inaproximable, por más cercana que pueda estar su materia, el poder de la distancia remite al aura como un “espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado”.⁸ El sujeto que mira, le *presta* el poder de la mirada a lo mirado (la cosa). Así, según Benjamin:

La experiencia del aura reposa sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los

ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.⁹

El objeto aurático se vuelve único, pero su distancia no aparece como objeto de posesión, sino como un casi-sujeto, capaz de alzar lo ojos, de acercarse, de alejarse. Allí radica precisamente la potencia del deseo, que ante la frustración de lo visible busca ver más allá, ver eso que se aleja. El poder de la mirada es de esta manera el poder de *la memoria*, y lo aurático es una constelación desplegada de imágenes que, rescatadas por el recuerdo, se agrupan como tramas de distintos espacios y tiempos. Pero los recuerdos no dan cuenta aquí del pasado, sino que describen “precisamente el lugar en que el buscador tomó posesión de él”.¹⁰

Hay entonces una doble distancia: la de los sentidos sensoriales (lo visual y lo táctil) y la de los sentidos semióticos, que despierta el objeto cubo en cada espectador, y nos recuerda aquello de una imagen que se repite, resuena y pervive en otras imágenes. La constelación de imágenes que despliega la imagen dialéctica se lleva a cabo no sobre el cubo en sí mismo, sino sobre las representaciones mentales y las relaciones corporales que establecemos con su visualidad, con su volumen. Pero hay también un anacronismo, dado que el presente de la experiencia del ver no es el tiempo que transcurre en el momento que miramos la obra como sucede en la tautología, sino un instante en el que las miradas se cruzan, poniendo en juego el pasado y el futuro en el presente. La relación de estas dos distancias es el aura, en sí misma dialéctica y crítica: no es ni pura sensibilidad ni pura conmemoración.

Consideraciones finales

Si lo aurático como aparición de *una* presencia establece un determinado tipo de experiencia, el cubo también lo hace. Sus grandes dimensiones nos llevan a comparar nuestro cuerpo con la dimensiones de la obra (aquí radica para Didi-Huberman la referencia del minimalismo al mundo fenomenológico de la experiencia).

La presencia aurática no es patrimonio de lo divino. Claro está que la religión es el paradigma histórico y la forma antropológica ejemplar del aura.¹¹ Pero la modernidad, con la introducción de la técnica, quiebra las relaciones rituales que establecía ese tipo de obras y las resimboliza. Entonces, el carácter dialéctico de la *doble distancia* no se manifiesta como una trascendencia divina, sino como una inmanencia visual en las imágenes postauráticas, en las obras minimalistas, que vuelve a poner en juego la idea de lo trascendente, no ya necesariamente en sentido religioso.

Lo aurático no está *en* el cubo, sino en el aquí y ahora de la relación experimentada entre *esa* forma particular y *un* espectador concreto, para quien sólo parece ser posible pensar a partir de lo visible, de aquello que percibe, mientras al mismo tiempo lo visible se enajena totalmente de la imagen cubo. Detrás del cubo, dentro de él, algo nos mira. Hay un más allá, que es un más acá dentro del cubo al que no podemos acceder, que nos resulta inalcanzable, pero que genera a su vez un encadenamiento de imágenes. Es en el modo de existencia material de los objetos, su forma y su presentación a la vez y no ya en lo simbólico, donde se produce el cruce: ver perdiendo algo y ver aparecer aquello que se disimula, que estaba oculto.

Lo que nos mira en lo que vemos nos concierne más allá de la visibilidad evidente del cubo. Si bien esta obra se nos presenta como un objeto sin referencias, en tanto imagen crítica es una imagen condensada de todas las destrucciones y todas las relaciones, porque tiene la capacidad de criticar nuestra manera de mirar las obras, pero también las posturas que la historia del arte adopta frente a ellas. Como en el caso de la mariposa, tendremos que elegir si lo observaremos a través de una vitrina, como un objeto transparente que nada oculta –aunque para eso la muerte de la mariposa sea inevitable– o si nos quedaremos con el instante del aleteo.

Notas

- 1 La tautología remite al paradigma moderno de confianza en la dominación (técnica) de la naturaleza por el hombre, que está atravesado por las filosofías y las historias del arte positivistas.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1997, p. 47.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, 2008.
- 4 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 113.
- 5 Citado en Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 70.
- 6 *Ibidem*, p. 57.
- 7 “Por mucho que, en un artículo sobre la fotografía, haya dicho que el aura está decayendo y que él ya no la busca, lo cierto es que la sigue buscando, que persigue lo que él llama el salto de la autenticidad, el *Ursprung*, es decir, el origen. Ahora bien, esto no quiere decir que en Benjamin haya una ontología de la imagen, lo que

quiere decir es que mantiene una cierta confianza en la relación entre la imagen y lo real. Pero, por supuesto, en Benjamin está también toda la crítica de la imagen tal y como es utilizada”. Didi-Huberman en Pedro Romero, “Un conocimiento por el montaje”, 2007.

- 8 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 93.
- 9 Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, 2001, p. 36.
- 10 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 1997, p. 116.
- 11 Por eso, según Didi-Huberman, no hay que dejar de indagar los mitos y los ritos en que se origina toda la historia del arte. El análisis que hace de la imagen dialéctica no refiere al sueño del que Marx había exigido al mundo que se despertara, sino que lo aborda desde la fenomenología y el psicoanálisis, postulando las imágenes como síntomas y no como signos. Ver Maud Hagelstein, “George Didi-Huberman, una estética del síntoma”, 2005.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter: (1973) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____ (1967) “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Méjico, Coyoacán, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- HAGELSTEIN, Maud: “Georges Didi-Huberman, una estética del síntoma”, en *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, N° 34, Departamento de Filosofía, Universidad de Murcia, 2005. [En línea] <http://revistas.um.es/daimon/article/view/12741> [Consulta: 4 de junio de 2012].
- MARCHAN FIZ, Simon: (1986) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- ROMERO, Pedro: “Un conocimiento por el montaje”, entrevista con Georges Didi-Huberman, en *Minerva*, N° 5, Círculo de Bellas Artes, 2007. [En línea], http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer [Consulta: 4 de junio de 2010].