



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia

Grado en Historia del arte

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**REVISIÓN Y VIGENCIA EN EL SIGLO XXI
DE LA TEORÍA DE WALTER BENJAMIN SOBRE EL ARTE Y LA
REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA:
EL CASO DEL VIDEOARTE**

**REVISIÓ I VIGÈNCIA AL SEGLE XXI
DE LA TEORIA DE WALTER BENJAMIN SOBRE L'ART I LA
REPRODUCTIBILITAT TÈCNICA:
EL CAS DEL VIDEOART**

Marta Míguez Bonilla

NIUB:20512074

Tutor: Vicenç Furió Galí

Departamento: Teoría del Arte

Junio 2025

Resumen

El concepto de *aura* formulado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* exige hoy una resignificación crítica a la luz del surgimiento de nuevos medios y formas artísticas contemporáneas. Este trabajo examina su vigencia teórica desde su publicación hasta la actualidad, atendiendo a las reformulaciones, críticas y desplazamientos que ha experimentado. A partir del caso del videoarte, se analizan las transformaciones perceptivas y simbólicas que inciden en la experiencia estética en el marco de los medios digitales.

Palabras clave: Walter Benjamin, aura, reproductibilidad técnica, videoarte, estética, medios digitales, percepción, cultura visual.

Resum

El concepte d'aura formulat per Walter Benjamin a *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica* exigeix avui una resignificació crítica a la llum de l'aparició de nous mitjans i formes artístiques contemporànies. Aquest treball examina la seva vigència teòrica des de la seva publicació fins a l'actualitat, atenent a les reformulacions, crítiques i desplaçaments que ha experimentat. A partir del cas del videoart, s'analitzen les transformacions perceptives i simbòliques que incideixen en l'experiència estètica en el marc dels mitjans digitals

Paraules clau: Walter Benjamin, aura, reproductibilitat tècnica, videoart, estètica, mitjans digitals, percepció, cultura visual.

Objetivos de Desarrollo Sostenible

El presente trabajo contribuye a la consecución de los ODS vinculados a la educación de calidad (4), la igualdad de género (5) y la preservación del patrimonio (11).

En primer lugar, la reflexión crítica en torno al pensamiento estético de Walter Benjamin y el análisis del videoarte como práctica contemporánea contribuyen a la democratización del conocimiento sobre el arte y la cultura visual, promoviendo una formación académica abierta, plural y contextualizada, especialmente útil para futuros profesionales de la educación y del ámbito cultural.

En segundo lugar, la incorporación de referentes teóricos y prácticas artísticas diversas, incluyendo mujeres artistas y pensadoras, así como la revisión de las estructuras de poder y representación simbólica en el arte, favorecen una mirada crítica y comprometida con la igualdad de género.

Por último, el estudio y la divulgación de formas de arte contemporáneo como el videoarte impulsan el reconocimiento y la preservación del patrimonio inmaterial y audiovisual, promoviendo una cultura inclusiva, digital y sostenible.

Objectius de Desenvolupament Sostenible

El present treball contribueix a la consecució dels Objectius de Desenvolupament Sostenible vinculats a l'educació de qualitat (4), la igualtat de gènere (5) i la preservació del patrimoni (11).

En primer lloc, la reflexió crítica entorn del pensament estètic de Water Benjamin i l'anàlisi del videoart com a pràctica contemporània contribueixen a la democratització del coneixement sobre l'art i la cultura visual, promovent una formació acadèmica oberta, plural i contextualitzada, especialment útil per a futurs professionals de l'educació i de l'àmbit cultural.

En segon lloc, la incorporació de referents teòrics i practiques artístiques diverses, incloent-hi dones artistes i pensadores, així com la revisió de les estructures de poder i representació simbólica en l'art, afaforeix una mirada crítica i compromesa amb la igualtat de gènere.

Finalment, l'estudi i la divulgació de formes d'art contemporani com el videoart impulsen el reconeixement i la preservació del patrimoni inmaterial i audiovisual, promovent una cultura inclusiva, digital i sostenible.

Agradecimientos

A mi tutor, Vicenç Furió, por su confianza y orientación cercana a lo largo de todo el proceso.

A los profesores: Osmany Suárez, por descubrirme este ensayo e impulsar mi interés por el autor, y Josep Casals, por enseñarme a ver la filosofía y la estética como formas de pensamiento que enriquecen nuestra manera de comprender el mundo.

A mis profesoras de Secundaria y Bachillerato, Rocío y Sonia, por despertar en mí el amor por el arte.

Por encima de todo, agradezco a mis padres por brindarme la oportunidad de estudiar en esta ciudad y por acompañar con orgullo cada paso de mi desarrollo personal y académico. Y a mi abuelo Antonio, que desde mi infancia me habló con amor de Barcelona, y cuya memoria y afecto han sido una inspiración constante. Aunque no esté presente para ver cumplido este logro, su recuerdo me acompaña siempre.

Índice

1. Introducción.....	6
1.1.Objetivos.....	6
1.2.Metodología.....	7
2. Estado de la cuestión.....	8
3. El arte en la época de la reproductibilidad técnica según Benjamin.....	12
3.1. La teoría de la reproductibilidad técnica.....	12
3.2. El concepto de <i>aura</i> , autenticidad y democratización del arte.....	14
4. Primeras interpretaciones (1936-1970).....	16
5. Transformaciones y revisiones a finales del siglo XX (1970-2000).....	20
6. Debates recientes y vigencia del concepto en el siglo XXI (2000-presente).....	26
7. El caso del videoarte.....	31
7.1. Orígenes y evolución (1960-presente).....	33
7.2. Videoarte y la resignificación del concepto de <i>aura</i> en la era digital.....	36
7.3. Estudio de casos: análisis de obras y artistas contemporáneos.....	39
8. Conclusiones provisionales y posibles vías de investigación.....	43
9. Bibliografía.....	45
10. Anexos.....	49

1. Introducción

Desde principios del siglo XX, las nuevas experimentaciones artísticas han transformado profundamente la función del arte, su forma de producción y su relación con el público. Las vanguardias históricas rompieron con los modelos clásicos de representación, desplazando el centro de gravedad del arte desde la mimesis hacia la investigación formal, conceptual y técnica. Este cuestionamiento estructural de la tradición estética abrió paso a una nueva forma de pensar el arte, no ya como objeto sacralizado o testimonio de lo eterno, sino como una práctica situada, históricamente condicionada y tecnológicamente mediada.

Fue en ese clima de transformación donde Walter Benjamin, a finales de 1935, escribe a Werner Kraft exponiendo, “He concluido un trabajo programático acerca de la teoría del arte. Se llama *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”¹. Esta afirmación marcaba el nacimiento de uno de los ensayos más influyentes y rupturistas del pensamiento estético del siglo XX. En él, Benjamin emprendía una crítica radical de la estética tradicional, proponiendo una lectura histórica, materialista y dialéctica del destino del arte y la transformación de la experiencia artística bajo el impacto de las tecnologías modernas de reproducción.

El trabajo toma como punto de partida esa transformación teórica para debatir la vigencia y resignificación del concepto de *aura* en el siglo XXI. El interés se centra en cómo, desde la irrupción de los nuevos medios y el proceso de globalización, se ha instalado el cuestionamiento persistente en torno a los criterios que permiten distinguir lo artístico en el contexto contemporáneo: ¿puede considerarse arte aquello que consumimos en contextos hipermediatizados y caracterizados por la circulación masiva de imágenes? En este marco de reflexión, hemos optado por centrar el análisis en el videoarte, al considerar que, al ser un medio intrínsecamente vinculado a lo tecnológico, constituye un caso espacialmente pertinente para examinar las categorías formuladas por Benjamin.

1.1. Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo central examinar la vigencia del pensamiento de Walter Benjamin en torno a la reproductibilidad técnica y su impacto en el concepto de *aura*, atendiendo a su evolución teórica y a las diversas interpretaciones, críticas y reformulaciones que ha suscitado desde su publicación hasta la actualidad. Se busca esclarecer en qué medida dicho concepto debe entenderse como un diagnóstico definitivo en el pensamiento estético

¹ BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot, 2022. p.26

contemporáneo o si, por el contrario, ha sido matizado, desplazado o incluso resignificado en función de las transformaciones técnicas y culturales que atraviesan el arte desde el siglo XX.

Con el fin de articular esta reflexión teórica, se propone el videoarte como objeto de análisis específico. A través del estudio de sus dimensiones formales, técnicas, perceptivas y simbólicas, se busca evaluar en qué medida el videoarte confirma, rechaza o reconfigura la noción benjaminiana de pérdida de *aura*. El análisis aspira así a indagar si este medio posibilita nuevas formas de experiencia estética que, pese a su inscripción en la lógica de la reproductibilidad, reactiven –en otras condiciones– ciertos elementos de la experiencia aurática, o si, por el contrario, radicaliza su desaparición.

De este modo, el trabajo se orienta a reconsiderar el alcance crítico del concepto de *aura* en el siglo XXI, valorando su pertinencia y capacidad analítica a partir de un caso concreto que permite explorar los vínculos entre arte, técnica y experiencia en el marco de la era digital.

1.2. Metodología

Con el propósito de dar respuesta a los objetivos formulados, adoptamos una metodología de carácter teórico-crítico, sustentada en el análisis textual, la revisión bibliográfica especializada y la articulación interdisciplinar de perspectivas provenientes de la estética, la teoría de los medios y los estudios visuales. La investigación se ha desarrollado en tres fases principales, orientadas a integrar la reflexión conceptual con el examen de casos representativos del fenómeno en estudio.

En primer lugar, llevamos a cabo una lectura exhaustiva del ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, atendiendo tanto a su formulación interna como a su contextualización histórica, filosófica y estética. Esta lectura ha sido complementada con la puesta en cuestión del concepto de *aura* recogido en un análisis ontológico de las principales interpretaciones, aportaciones y argumentos formulados tanto por autores coetáneos a Benjamin, como por pensadores posteriores y contemporáneos.

En segundo lugar, realizamos una revisión bibliográfica sobre el videoarte, abordando su evolución histórica, sus fundamentos técnicos y sus dimensiones discursivas. Este análisis ha permitido situar el medio en el marco de los regímenes contemporáneos de visibilidad, prestando especial atención a cuestiones como la desmaterialización de la obra, la transformación del rol de espectador y la generación de experiencias inmersivas, todos ellos aspectos relevantes para evaluar la aplicabilidad del concepto de *aura* en este contexto.

Finalmente, analizamos dos obras de videoarte, con las que se pretende ampliar el marco de análisis y enriquecer la discusión sobre la persistencia o reformulación del concepto.

2. Estado de la cuestión

Desde la publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), el pensamiento de Walter Benjamin ha sido un punto de referencia fundamental en la teoría estética contemporánea. Su diagnóstico sobre la pérdida del *aura* en el arte ante el avance de las tecnologías de reproducción supuso una ruptura con la concepción tradicional de la experiencia estética y desencadenó un amplio debate. Este escrito marcó un punto de inflexión no solo por su análisis del arte en la modernidad técnica, sino también por su potencial político en cuanto a la función del arte en la sociedad de masas.

Las redacciones iniciales a esta tesis provinieron de pensadores cercanos a Benjamin, en especial Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, representantes de la Escuela de Frankfurt. Aunque compartían la preocupación por las transformaciones del arte en la modernidad, sus implicaciones sobre reproductibilidad técnica para la autonomía del arte divergieron notablemente como podemos ver recogido en *Teoría estética*². Estos teóricos aplicaron una perspectiva más pesimista sobre la mercantilización del arte y su inserción en la lógica del consumo. El intercambio epistolar compilado en *Correspondencia, 1928-1940*³ entre Benjamin y Adorno, refleja estas tensiones teóricas y ofrece una visión más matizada sobre la cuestión de la reproducción, además de un desacuerdo fundamental en la manera de comprender la relación entre arte y tecnología. Asimismo, en *Dialéctica de la Ilustración*⁴, Adorno y Horkheimer profundizaron esta crítica, argumentando que la industria cultural homogenizaba la producción artística y subordinaba la cultura al mercado. Para ellos, la técnica no era un simple medio de producción, sino un instrumento que, en manos de la industria cultural, alienaba a las masas en lugar de liberarlas.

Posteriormente y en una línea similar, John Berger en *Modos de ver*⁵, amplía el análisis benjaminiano al estudiar cómo la reproducción técnica y mecánica no solo alteran la percepción del arte, sino también su significado dentro de la cultura visual. Berger enfatiza que la reproducción modifica el contexto en el que se experimenta una obra, desplazando su sentido original y generando nuevas interpretaciones que dependen del medio de difusión. Por otro lado, Buck-Morss en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*⁶ aporta que la *politización del*

² ADORNO, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

³ ADORNO, T. W., y BENJAMIN, W. *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998.

⁴ ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas". En: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994, p.165-212.

⁵ BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

⁶ BUCK-MORSS, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/129728173/97621188-Buck-Morss-Walter-Benjamin-Escritor-Revolucionario>

arte en Benjamin no es simple propaganda, sino un proceso que deshace la alienación sensorial impuesta por la modernidad. Destaca que el arte, bajo la influencia de la tecnología, puede perder su capacidad de experiencia sensorial y convertirse en mercancía o entretenimiento vacío.

Para comprender de forma íntegra el alcance y las transformaciones de la noción de *aura* en el arte contemporáneo, es necesario situar también este debate en el contexto de la crítica marxista a la mercantilización del arte. En esta línea, la aportación de Hans Heinz Holz en *De la obra de arte a la mercancía*⁷ resulta especialmente relevante, ya que ofrece un marco teórico que permite entender cómo la inserción de la obra en las dinámicas del mercado transforma radicalmente su función simbólica y su relación con el espectador hacia una lógica de consumo cultural.

El debate se ha mantenido vigente a lo largo del siglo XX y XXI, particularmente frente a la expansión de la tecnología digital y la transformación del régimen de las imágenes. En *Las auras frías*⁸, José Luís Brea actualiza el concepto de *aura* en el contexto digital introduciendo la idea del *aura fría* proponiendo que la omnipresencia de la imagen genera un nuevo tipo de presencia no basada en la unicidad, sino en la circulación intensiva y ubicua. Esta perspectiva inaugura un debate sobre la vigencia del concepto benjaminiano en un contexto dominado por la proliferación visual y la virtualidad.

De igual modo, investigaciones recogidas por Ana Markman en *Pensando el arte y la sociedad contemporáneos: la recepción del concepto benjaminiano de aura en Bourriaud y Michaud*⁹, en las que examina la influencia de este concepto en la teoría del arte contemporáneo a través del enfoque relacional y el arte de la experiencia de Nicolas Bourriaud y Yves Michaud. Por su parte, Santos Rabelo de Araújo, en su artículo *O Conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural*¹⁰, retoma la problemática del *aura*, pero en el marco de la industria cultural, enfatizando la manera en que la reproductibilidad técnica ha sido integrada en los procesos de producción y consumo masivo del arte. Agustín Casanovas, por su parte, en su

⁷ HOLZ, H. H. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

⁸ BREA, J. L. *Las Auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.

⁹ MARKMAN, A. I. “Pensando el arte y la sociedad contemporáneos: la recepción del concepto benjaminiano de aura en Bourriaud y Michaud”. En: *Revista Filosofía UIS*, 8(2), 2009, p. 167–186. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8028754.pdf>

¹⁰ SANTOS RABELO DE ARAÚJO, B. “O Conceito de aura, de Water Benjamin, e a indústria cultural”. En: *Pós. Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Arquitetura Urbanismo Da FAUUSP*, 17(28), 2010, p. 120–143. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i28p120-143>

tesis *El derrotero del arte: crítica y aura en Walter Benjamin*¹¹, aborda la relación entre crítica y experiencia estética, señalando cómo la técnica incide en la transformación del juicio artístico.

Investigaciones más recientes han reflexionado sobre la actualidad del pensamiento de Benjamin, Miguel Ángel Roque en su artículo *La nueva era de la reproductibilidad artística*¹², aborda la reproductibilidad artística en la actualidad, donde ya no solo implica la copia técnica, sino la posibilidad de replicar experiencias estéticas completas mediante tecnología digital. Este fenómeno obliga a repensar la vigencia de la teoría benjaminiana frente a una circulación global e instantánea de lo visual.

Finalmente, Juan Pablo Corral en *La reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión político-estética del arte en diálogo con Walter Benjamin*¹³, pone en diálogo a Benjamin con Bolívar Echeverría, filósofo mexicano y traductor de la obra del autor judío-alemán. Echeverría interpreta la crítica benjaminiana como una reivindicación del arte no aurático, capaz de generar experiencias estéticas emancipadoras. Sin embargo, frente a la consideración que Adorno y Horkheimer tenían de la reproductibilidad técnica como una extensión del dominio del capital sobre la cultura, Echeverría rescata la potencialidad revolucionaria del arte de vanguardia. En su visión, la ruptura con la tradición no es solo un fenómeno técnico, sino una oportunidad para redefinir la relación entre arte y vida en función de la emancipación política y social.

El estudio de José Ramírez, *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*¹⁴, ha constituido una referencia fundamental en el marco del presente trabajo, permitiendo abordar de manera rigurosa la relación entre la reproductibilidad técnica y el videoarte desde una perspectiva teórica y crítica. El texto ofrece una lectura actualizada del pensamiento de Benjamin, situando sus reflexiones sobre la pérdida del *aura* en el contexto del arte contemporáneo y los medios audiovisuales. El autor establece un vínculo directo entre las transformaciones introducidas por la tecnología y el modo en que estas afectan a la percepción

¹¹ CASANOVAS, A. E. (2021). “El derrotero del arte: crítica y aura en Walter Benjamin” (Tesis de maestría). En: *Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina*. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2995>

¹² ROQUE, M. Á. “La nueva era de la reproductibilidad artística”. En: *EME Experimental Illustration, Art & Design*, (12), 2024, p. 112–127. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/eme.2024.21034>

¹³ CORRAL, J. P. “La reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión político-estética del arte en diálogo con Walter Benjamin”. En: *Kipus*, 56, 2024, p. 145–166. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/9975>

¹⁴ RAMÍREZ, J.A. *El Objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.

artística, destacando cómo el videoarte no solo reproduce imágenes en movimiento, sino que construye nuevas formas de experiencia sensorial. Al combinar imagen, sonido y tiempo, el videoarte propone una experiencia perceptiva distinta a la del arte tradicional, lo que obliga a replantear las categorías analíticas con las que se ha abordado la cuestión de la reproductibilidad.

A partir de esta base teórica, se ha trazado un recorrido bibliográfico que articula enfoques complementarios, combinando autores que abordan cuestiones estéticas vinculadas al contexto sociotécnico y cultural, con otros que se centran en las prácticas específicas del videoarte. Por ejemplo, Adriana Zapett en *El videoarte en la cultura contemporánea*¹⁵, analiza cómo la videoinstalación contemporánea eleva la reproductibilidad técnica al integrar múltiples capas sensoriales y generar entornos inmersivos. Su enfoque revela cómo el videoarte se inscribe en la lógica de la cultura de la imagen y los medios masivos, pero también cómo puede subvertir esa lógica mediante propuestas críticas y participativas.

Del mismo modo, Sylvia Martin en *Videoarte*¹⁶, ofrece una visión histórica y panorámica del desarrollo del medio, destacando su relación con las vanguardias, la performance y la instalación, lo que permite comprender su evolución como una práctica estética autónoma y experimental. Por su parte Kuspit et al. en *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*¹⁷, profundizan en el vínculo entre videoarte y arte digital, subrayando como ambos géneros cuestionan los modelos tradicionales de representación, percepción y participación del espectador.

Por otro lado, la perspectiva que aporta Catherine Elwes en *Video Art: A Guided Tour*¹⁸, recorre las distintas corrientes y desarrollos del videoarte desde sus orígenes hasta inicios del siglo XXI, destacando el papel del video como herramienta crítica y revolucionaria. Su enfoque permite comprender cómo el videoarte ha sido utilizado para explorar y desafiar las estructuras de poder visual, incorporando el cuerpo, la voz y la temporalidad como elementos fundamentales del lenguaje videográfico. Esta mirada desde la práctica permite enriquecer la comprensión del medio más allá de sus fundamentos teóricos, conectando directamente con las estrategias de producción y exhibición que definen su especificidad artística.

¹⁵ ZAPETT, A. *El videoarte en la cultura contemporánea*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005.

¹⁶ MARTIN, S. *Videoarte*. Colonia: Taschen, 2006.

¹⁷ KUSPIT, D. et al. *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

¹⁸ ELWES, C. *Video Art: A Guided Tour*. London: I.B. Tauris, 2005. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://www.g-riot.com/Video.Art.A.Guided.Tour.eBook-EEEn.pdf>

El videoarte, al estar basado en la reproducción, parece confirmar la tesis benjaminiana sobre la desaparición del *aura* en la modernidad. Sin embargo, también permite explorar nuevas formas de experiencia estética que podrían dar lugar a otro tipo de *aura* en el contexto digital. En este sentido, el análisis del videoarte en relación con el pensamiento de Benjamin no solo permite actualizar sus reflexiones, sino que también ofrece nuevas herramientas para comprender el arte en la era digital.

3. El arte en la época de la reproductibilidad técnica según Benjamin

Para comprender la aportación fundamental de Walter Benjamin en su ensayo, es necesario enmarcar su reflexión en el contexto de transformación histórica profunda: la crisis de la experiencia y del sujeto moderno. A comienzos del siglo XX, Europa atravesaba un proceso de descomposición de las estructuras tradicionales, marcado entre otras problemáticas, por el auge del capitalismo y el impacto de las nuevas tecnologías. Esta crisis no se limita al arte, sino que afecta a la propia constitución de la subjetividad.

“El placer que se deriva de la representación del presente se debe no solo a la belleza de la que puede ser investido, sino también a algo esencial, a su cualidad de ser presente”¹⁹. Observamos en esta cita, a Baudelaire reflexionar sobre la pérdida del *aquí y ahora*, es decir, de la experiencia densa y enraizada en la tradición. Benjamin retoma esta crítica, marcando el derrumbe del *Erfahrung* –la experiencia acumulativa, transmitible– frente al predominio del *Erlebnis* –una vivencia atomizada y fugaz– más propia de la modernidad.

Es en este clima de deterioro y reconfiguración, donde Benjamin sitúa su ensayo sobre la obra de arte concebido, no como un tratado cerrado, sino como una constelación de reflexiones abiertas, debido a que el autor se resiste a cristalizar su pensamiento en una forma única, y que, por el contrario, se abre a la interpretación crítica y al desplazamiento histórico de sus conceptos. La única edición de este ensayo publicada en vida del autor y con su reticente aprobación fue la traducción al francés, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, aparecida en 1936 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*.

3.1. La teoría de la reproductibilidad técnica

La tesis central del ensayo parte del reconocimiento de un hecho histórico fundamental: toda obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción, ya fuera mediante copia manual

¹⁹ CRUZ, M. “El concepto de Aura como prisión del arte en la posmodernidad”. En: *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 9, 2012, p. 336-343.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100168>

o reproducción gráfica. No obstante, lo que distingue la reproductibilidad técnica de las formas anteriores, es que esta no se limita a copiar, ni tampoco multiplica solo el acceso a las obras, sino que transforma cualitativamente su estatuto ontológico y experiencia estética, su función social y la estructura misma de su recepción, es decir, que reestructura el nexo entre arte y sociedad. Así, la reproductibilidad técnica actúa como una fuerza histórica que no solo multiplica, sino que redefine.

El proceso de transformación técnica no surge repentinamente con la fotografía o el cine, sino que responde a una evolución que Benjamin traza de manera genealógica desde la imprenta, pasando por la litografía y culminando en las formas mecánicas de reproducción audiovisual. En este recorrido, la técnica incrementa no solo la precisión y fidelidad de la copia, sino también su velocidad de producción y su capacidad de difusión masiva. El autor sitúa esta evolución dentro de una historia de larga duración que altera las formas de percepción del sujeto moderno:

“Hacia 1900, la técnica de reproducción había logrado un estándar, en el que no comenzaba a convertir en su objeto a la totalidad de las obras de arte tradicionales y a someter a los cambios más profundos sus efectos, sino que conquistaba un lugar propio entre los procedimientos artísticos (...), dos diferentes manifestaciones – reproducción de la obra de arte y arte cinematográfico – repercuten en el arte en su figura tradicional”²⁰.

El cine representa, en este sentido, el caso paradigmático de un arte no solo reproducido, sino nacido de la reproductibilidad. A diferencia de la pintura o la escultura, el cine no remite a un original, es decir, a un *aquí y ahora* que reivindique su singularidad, según Benjamin, sino que existe exclusivamente como copia. Esta condición redefine el vínculo entre creación, recepción y aparato técnico, la experiencia cinematográfica no se basa en la contemplación de un objeto singular, sino en la percepción fragmentaria de secuencias ensambladas mediante técnicas de montaje, por lo que presenta una clara ruptura con el *aura*, con la obra tradicional que aspira a perdurar en el tiempo. De este modo, “el filme es, por consiguiente, la obra de arte con más capacidad de ser mejorada. Y esta, (...) se conecta con su radical renuncia al valor de la eternidad”²¹. Se inserta de lleno, por tanto, en las lógicas modernas de producción y consumo, desplazando al arte desde la esfera del culto hacia la de la política.

²⁰ *Ibidem.* p.86

²¹ *Ibidem.* p.99

Esta transformación incide directamente sobre el papel del receptor, ya no se trata del sujeto solitario que contempla la obra en silencio con devoción, sino que, el receptor moderno, según Benjamin, es un sujeto colectivo que recibe fragmentos de realidad mediada por la interacción con dispositivos técnicos. Así pues, la técnica no solo cambia las formas de producción artística, sino que también modifica la manera en que las masas se relacionan con el arte.

3.2. El concepto de *aura*, autenticidad y democratización del arte

En el núcleo teórico del ensayo se encuentra el concepto de *aura*, definido por Benjamin como la “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”²². Este fenómeno, no es una propiedad física de la obra, sino una cualidad perceptiva que emana de su existencia singular en un tiempo y espacio determinados, es decir, retomando a Benjamin: “la singularidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición”²³. El *aura* es, por tanto, inseparable de la historia y de los regímenes simbólicos que la rodean.

El origen del *aura*, según el autor, se encuentra en el valor cultural de la obra, este “valor singular de la «auténtica» obra de arte tiene siempre su fundamento en el ritual”²⁴. Incluso cuando el arte se seculariza, ese residuo aurático permanece, la obra sigue siendo tratada como un objeto de contemplación devoto, aislada en museos, colecciones privadas o galerías. Este valor de culto se basa en la inaccesibilidad, la exclusividad y la sacralización del objeto artístico. De allí, que Benjamin observe que el culto al *aura* persiste bajo formas modernas, como la teoría de *l'art pour l'art*. Sin embargo, la aparición de nuevos medios técnicos representa una ruptura con esta lógica. Benjamin sostiene que la fotografía fue el “primer medio de reproducción realmente revolucionario” y, con ella “el valor de exposición comienza a hacer retroceder en toda línea al valor cultural”. El retrato, una de las primeras aplicaciones de la fotografía, sirve al autor para ilustrar este tránsito, “en la expresión fugaz de un rostro humano de las primeras fotografías el aura hace señas por última vez”²⁵.

Como hemos mencionado anteriormente, Benjamin observa que “hasta en la reproducción más perfecta falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única”²⁶.

²² BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989. [Consulta: mayo 2025]. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06_Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf p.4

²³ BENJAMIN, W. (2022), *Op.cit.* p.92

²⁴ *Ibidem.* p. 92

²⁵ *Ibidem.* p. 97

²⁶ *Ibidem.* p.87

Esta pérdida no es para el autor un empobrecimiento, sino una oportunidad histórica: la decadencia del *aura* libera al arte de su sujeción ritual y permite su entrada en la esfera política. Por tanto, “tras la emancipación de los ejercicios artísticos individuales de la matriz del ritual crecen las ocasiones para exponer sus productos”. La reproducción técnica se convierte en el medio privilegiado para democratizar el arte, para sustraerlo del elitismo y abrirlo a la experiencia colectiva como objeto de circulación desanclado de su contexto original. La obra deja de ser un objeto de culto para volverse accesible, es decir, “la obra de arte reproducida es, en una medida siempre creciente, la reproducción de una obra de arte dispuesta a la reproductibilidad”²⁷, señala Benjamin. Esta mutación implica una reorganización profunda de la percepción y del vínculo entre arte y público, además la contemplación introspectiva es reemplazada por una atención fragmentaria y dispersa, pero más abierta a la intervención crítica. “La reproductibilidad técnica de la obra de arte cambia la relación de la masa con el arte”²⁸, afirma Benjamin. Para él, el valor de exposición sustituye al valor de culto; el arte ya no se guarda, sino que se muestra, y sintetiza esta tensión con una frase emblemática: “Para las masas, la obra de arte sería un motivo de entretenimiento, para el aficionado al arte sería un objeto de devoción”²⁹. Las masas ya no están excluidas del acceso a la obra, sino que se convierten en su principal receptor.

Finalmente, el ensayo concluye con una advertencia crucial, la técnica no es en sí misma emancipadora. A nivel político, puede ser usada tanto para liberar como para oprimir. Benjamin establece una distinción entre dos posibilidades antagónicas: la *estetización de la política* —propia del fascismo— y la *politización del arte* —propuesta del comunismo—. Puede ser usada por el fascismo para convertir la guerra en espectáculo embelleciendo la violencia y movilizándolo los medios técnicos para consolidar el poder. El comunismo, en cambio, propone usar esos medios para interrumpir la tradición, criticar el orden social y abrir espacios de transformación colectiva. Como afirma Benjamin: “Su autoalienación ha alcanzado ese grado en el que puede vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden. Así es la estetización de la política que el fascismo practica. El comunismo le responde con la politización del arte”³⁰. Termina por demostrar que el arte, en la era técnica, no puede pensarse al margen de sus usos e implicancias políticas.

²⁷ *Ibidem.* pp. 93-94

²⁸ *Ibidem.* p. 113

²⁹ *Ibidem.* p. 120

³⁰ *Ibidem.* p. 124

En suma, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no es solo una teoría del arte de la modernidad, sino una crítica cultural que anticipa las disyuntivas contemporáneas en torno a la imagen, los medios y la política. A través de conceptos clave como el *aura*, Benjamin despliega una genealogía crítica de la modernidad estética. Lejos de lamentar la pérdida del *aura*, lo interpreta como una condición de posibilidad para repensar el arte como práctica emancipadora, abierta, social y crítica. En este sentido, su obra sigue siendo una brújula indispensable para comprender el papel del arte en un mundo saturado de imágenes, donde la técnica ya no es solo un medio, sino el entorno mismo de nuestra experiencia.

4. Primeras interpretaciones (1936-1970)

Desde la publicación del ensayo en 1936, las ideas allí expuestas propiciaron la apertura de una compleja red de interpretaciones, tensiones y polémicas que marcaron profundamente los debates filosóficos y estéticos del siglo XX. Uno de los momentos fundacionales de estas primeras interpretaciones, lo constituye la correspondencia entre Benjamin y sus contemporáneos. A mediados del año 1935, el autor judío-alemán expone a Max Horkheimer los objetivos centrales de su proyecto sobre la transformación del arte en la modernidad. Le comunica que su intención es desarrollar “una teoría materialista del arte”³¹, orientada a renovar el enfoque tradicional de las cuestiones estéticas.

Entrados en 1936, Theodor W. Adorno le comunica a Benjamin algunas observaciones fundamentales sobre el desarrollo conceptual de su ensayo. Comienza expresando su preocupación por la facilidad con la que Benjamin aplica “el concepto aura mágica a la «obra de arte autónoma» y le asigne de manera lisa y llana la función contrarrevolucionaria”³². Esta crítica no es menor, pues Adorno detecta una tensión interna en la formulación benjaminiana; mientras Benjamin intenta desmontar la sacralidad tradicional de la obra de arte en nombre de un materialismo dialéctico, corre, paradójicamente, el riesgo de esencializar esa misma sacralidad bajo el concepto de *aura*. Desde el marco de su *Teoría estética*, Adorno defendía que la autonomía de la obra de arte y su capacidad de resistir a la instrumentalización social inmediata no debía confundirse con su carácter mágico o cultural. En este sentido, Adorno precisa que:

³¹ *Ibidem.* p.24

³² *Ibidem.* p. 47

“no querría asegurar la autonomía de la obra de arte como privilegio y creo con usted que lo hago aurático en la obra de arte está desapareciendo; no solo por la técnica de la reproductibilidad, (...) sino ante todo por el cumplimiento de la propia ley formal “autónoma” (...) Pero la autonomía (...) no es idéntica a lo mágico en ella; así como no se ha percibido del todo la reificación en el cine, tampoco en la gran obra de arte”³³.

El autor, matiza así la desaparición del *aura*, señalando que la autonomía no garantiza el mantenimiento de ese carácter aurático, subraya que “ningún arte dura es una sentencia tan abstracta como la del carácter perecedero de todo lo terrenal; su contenido lo recibe de la metafísica, en relación con la idea de resurrección”³⁴. La autonomía, por tanto, no salva a la obra de su transitoriedad; esta precariedad conecta con la dimensión metafísica del arte que Benjamin había ya identificado en su reflexión sobre el destino del *aura* frente a la técnica moderna. Asimismo, Adorno introduce una concepción histórica de originalidad, vinculándola al destino de la categoría del individuo. En la modernidad temprana, aún la originalidad se asociaba al *estilo individual* pero más tarde, “la originalidad se ha retirado a las obras, a la inclemencia de su elaboración”³⁵. Este pensamiento se encuentra en sintonía con Benjamin, quien advertía que la modernidad había transformado radicalmente la relación entre obra, autor y receptor, desplazando el valor singular de la obra por su posibilidad de reproducción técnica.

Finalmente, Adorno complejiza aún más la noción de *aura* al señalar que esta no desaparece por completo, sino que persiste de modo residual en la huella del trabajo artesanal, “el momento aurático que va unido al oficio de una manera en apariencia paradójica es la memoria de la mano que pasó con delicadeza y amor por los contornos de la obra y, al articularlos, los suavizó”³⁶. Aquí se reconoce una supervivencia mínima del *aura*, no como grandioso halo de autenticidad, sino como la marca sensible del trabajo del creador sobre el material, una dimensión que Benjamin también percibía en las formas artísticas tradicionales, aunque advertía su declive en el contexto de la reproductibilidad técnica.

Esta distinción resulta crucial para comprender la divergencia entre ambos pensadores; mientras Benjamin sitúa el fenómeno del *aura* como eje de la transformación histórica de la obra de arte, Adorno insiste en que la autonomía artística no necesariamente implica auraticidad, y que incluso en el arte producido bajo condiciones técnicas modernas, persisten

³³ *Ibidem.* p. 49

³⁴ ADORNO, T. W. (2004). *Op.cit.* p. 62

³⁵ *Ibidem.* p. 286

³⁶ *Ibidem.* p. 353

elementos de resistencia estética. Más aún, Adorno subraya lo que considera el desequilibrio fundamental del análisis de Benjamin: “usted infravalora la tecnicidad de la obra de arte autónoma y sobrevalora la del dependiente; para decirlo en palabras rotundas, esa sería quizás mi principal objeción”³⁷. Desde la perspectiva adorniana, Benjamin sobreestima el poder revolucionario de las formas técnicas de reproducción sin reconocer que en las obras tradicionales también existía una dimensión técnica activa, una mediación histórica que no puede ser reducida a su carácter ritual o sacralizado.

Esta crítica encuentra un eco relevante en el historiador Gershom Scholem, quien también expresó su incomodidad respecto a algunos argumentos del ensayo de Benjamin. En una de sus cartas, Scholem señala:

“Critiqué el uso que hacía (...) del concepto de aura, que a lo largo de muchos años había venido siendo empleado por él en un sentido por completo diferente (...) critiqué (...) cuya forzadísima e inaceptable filosofía del cine, presentado como la forma artística revolucionaria del proletariado, no casaba con la primera parte en ningún sentido razonable”³⁸.

La objeción de Scholem no solo remite a una disonancia interna del ensayo, sino que también acusa a Benjamin de introducir ideas de origen metafísico en un marco supuestamente marxista, forzando el concepto de *aura* para sostener una narrativa revolucionaria que, en opinión de Scholem, resulta insostenible.

Esta cuestión aparece también en las propias reflexiones de Benjamin, quien a finales de 1937 escribe a Horkheimer manifestando su intención de profundizar en él, “el motivo del declinar del aura”³⁹. De este modo, Benjamin reconoce la necesidad de insertar el fenómeno de la pérdida del *aura* dentro de un relato histórico más amplio, capaz de explicar su transformación, no solo como resultado de las técnicas de reproducción modernas, sino como parte de un proceso de secularización de larga duración.

Por su parte, Bertolt Brecht, en *Arbeitsjournal*, realiza una observación particularmente aguda sobre la cuestión del *aura*, relacionándola con el fenómeno del *soñar despierto*:

³⁷ BENJAMIN, W. (2022), *Op.cit.* p. 52

³⁸ SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, 2014. {Consulta: mayo de 2025}. Disponible en: academia.edu. https://www.academia.edu/95109213/Gershom_Scholem_Walter_Benjamin. p.159

³⁹ BENJAMIN, W. (2022), *Op.cit.* p. 75-76

“La expectativa de que lo que se mira, lo mira a uno mismo, confiere el aura. En los últimos tiempos se supone que está en declive, junto con lo cultural. “B [enjamin] lo ha descubierto al analizar el cine, donde el aura declina por la reproductibilidad de las obras de arte. (...) se adapta a la concepción materialista de la historia del arte”⁴⁰

La anotación de Brecht valida, en parte, el diagnóstico de Benjamin, aunque lo matiza al sugerir que el declive del *aura* no es exclusivo de la técnica moderna, sino que forma parte de un proceso mayor de disolución de las estructuras culturales y tradiciones de percepción.

En 1940, en una carta dirigida nuevamente a Horkheimer, Benjamin retoma el tema a partir de una lectura de *Le regard* de Georges Salles, en ella encuentra una descripción del *aura* que considera coincidente con sus propias intuiciones. Salles identifica en los objetos de arte “testimonios de la época que los ha encontrado (...) Para estudiar un arte en sus fundamentos es necesario, (...) viajar a las profundidades de las especies sociales desapercibidas”⁴¹. Esta concepción refuerza la idea benjaminiana de que la obra de arte conserva, a través de su *aura*, una memoria histórica específica, aunque petrificada, que solo puede ser reactivada críticamente mediante su inserción en nuevas constelaciones de sentido.

Por su parte, Adorno –como muestra su alegación en *Dialéctica de la Ilustración*, junto a Horkheimer, y su posterior *Teoría estética*– desconfía de este entusiasmo. Su visión del arte como negatividad, como tensión no resuelta entre forma y contenido, entre particular y universal, se ve amenazada por la estandarización de la industria cultural. “La técnica no irrumpió desde fuera como suple faltas, aunque la historia del arte tiene instantes que se parecen a las revoluciones técnicas de la producción material”⁴², escribe Adorno, para recalcar que incluso en el arte técnicamente producido pueden mantenerse dimensiones estéticas auténticas. Su crítica apunta así a la idea de que la técnica por sí sola no garantiza ni autonomía ni crítica, y que el arte solo es tal si logra resistir su completa integración en el aparato de producción ideológica del capitalismo tardío.

Más allá de la dicotomía entre estos dos pensadores, la recepción del texto de Benjamin entre 1936 y 1970 también fue modelada por otros intelectuales que reinterpretaron su legado en nuevos contextos. André Malraux, en *El museo imaginario*, profundiza en la función de la reproducción como herramienta de transformación de la historia del arte. Para Malraux, la fotografía y el cine permiten redefinir los cánones estéticos al hacer accesibles obras antes

⁴⁰ *Ibidem.* p. 78

⁴¹ *Ibidem.* p. 82

⁴² ADORNO, T. W. (2004). *Op.cit.* p. 110

ocultas, y propone que la historia del arte puede entenderse como “la historia de lo que es fotografiable”⁴³. Esta visión complementa y amplía la tesis benjaminiana; no se trata solo de democratización del acceso, sino de una reconfiguración ontológica de lo visible.

Simultáneamente, autores como Arnold Hauser inscriben en 1951 la crisis del *aura* en una narrativa de larga duración sobre la evolución social del arte y afirma que la reproductibilidad está en la base del proceso de “desencantamiento de la realidad”⁴⁴, noción que dialoga directamente con las preocupaciones de Benjamin y Adorno sobre la pérdida de sacralidad y la estetización del mundo bajo el signo de la mercancía.

Finalmente, Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo*, radicaliza esta crítica. Para Debord, el espectáculo sustituye a la experiencia por su representación y borra cualquier posibilidad de autenticidad, es decir, “el valor de uso que estaba implícitamente comprendido en el valor de cambio debe ser ahora explícitamente proclamado, en la realidad invertida del espectáculo, justamente porque su realidad efectiva está corroída por la economía mercantil hiperdesarrollada”⁴⁵. Si Benjamin había intuido que el cine es el arte más adecuado para las masas, Debord invierte la premisa; lo que las masas consumen no es arte, sino su simulacro. En este punto, se cierra el círculo de la crítica benjaminiana, la promesa de emancipación técnica se ha convertido en un arte de vanguardia y “su vanguardia es su desaparición”⁴⁶.

Así, durante las primeras décadas, el ensayo fue leído y discutido desde múltiples registros: como manifiesto político, como ensayo estético, como crítica al capitalismo cultural, o como profecía cumplida de la sociedad mediática. La tensión entre técnica y estética, entre arte y política, entre reproducción y originalidad, se consolidó como uno de los núcleos centrales del pensamiento contemporáneo.

5. Transformaciones y revisiones a finales del siglo XX (1970-2000)

A partir de la década de 1970, las reflexiones en torno al ensayo de Benjamin se intensificaron y diversificaron, dando lugar a una serie de transformaciones teóricas y revisiones críticas que reconfiguraron su lectura a la luz de nuevos contextos sociotécnicos, políticos y culturales. Si en las primeras décadas la polémica giraba en torno a la tensión entre técnica y *aura*, en las últimas del siglo XX el foco se desplazó hacia cuestiones como la

⁴³ MALRAUX, A. *Malraux, André, 1901-1976, El Museo imaginario*. Madrid: Cátedra Grupo Anaya S.A, 2017. p.14

⁴⁴ HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Debolsillo, 2004. p.313

⁴⁵ DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Ediciones Naufragio, 1995. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/bibliografia/debord-sociedad.pdf> p.27

⁴⁶ DEBORD, G. (1995). *Op.cit.* p.115

circulación simbólica, el medio y la crítica del consumo cultural. En este contexto, la contribución del filósofo Hans Heinz Holz ofrece una de las relecturas más lúcidas y radicales del legado benjaminiano.

En *De la obra de arte a la mercancía*, Holz formula una tesis central: el *aura*, no desaparece, se fetichiza; “El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social”⁴⁷. El arte, sostiene, ya no se organiza en torno a su valor simbólico, sino que, “la degradación de la obra de arte hacia la mercancía implica la pérdida del carácter especial de lo estético”⁴⁸. Lejos de su función original como objeto de culto o experiencia estética compartida, la obra se convierte en capital cultural dentro de una economía de signos. En palabras del propio Holz, “Así pues, en la obra de arte, se da el caso, insólito, de que, al lado de un extremadamente alto valor de uso solamente tenga un mínimo valor de cambio”⁴⁹. Este diagnóstico, sin embargo, no implica que el *aura* haya desaparecido por completo. Por el contrario, Holz profundiza su definición, “el aura también es lo originalmente numérico en la obra de arte; emerge en concepto ontológico de su significación religiosa y en concepto sociológico de su función de culto”. En esta formulación, distingue el núcleo ontológico y la función social del *aura* que, no es simplemente un efecto óptico o perceptivo, sino una cualidad social e histórica que remite a la posición de la obra dentro de un sistema de creencias compartido. Su persistencia está anclada en una “continuidad de conciencia histórica” que puede desplazarse “de la experiencia religiosa de una epifanía de lo divino se pasa a la visión estética de una aparición de la idea”⁵⁰. De este modo, el *aura* no desaparece, sino que migra, se transforma y reinscribe, cargando la obra de un sentido que excede su materialidad inmediata.

Pero esta continuidad simbólica no es posible en cualquier condición. Para Holz, la reproductibilidad técnica amenaza esta dimensión aurática cuando opera bajo la lógica de la pura repetición. “El aura solo puede adherirse a algo que <<que-existe-en-sí>>, no a un producto cualquiera repetible y de simple carácter instrumental”, en esta afirmación se condena una crítica ontológica a la homogeneización de la experiencia estética. La obra que existe en sí, singular y situada, puede convocar una comunidad simbólica; en cambio, el objeto técnico reproducido infinitamente, en tanto instrumento sin espesor metafísico, clausura esa

⁴⁷ ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (1994). *Op.cit.* p.203

⁴⁸ HOLZ, H. H. (1979). *Op.cit.* p. 31

⁴⁹ *Ibidem.* p. 13

⁵⁰ *Ibidem.* p. 175

posibilidad. Como señala el autor: “La multiplicación de lo igual cerraría justamente este horizonte de posibilidades como irrealizadas (...) y de esta manera se destruiría el aura”⁵¹.

La crítica de Holz se articula así con una línea de pensamiento que, desde la segunda mitad del siglo XX, ha problematizado la transformación de la experiencia estética en el capitalismo tardío. Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* –obra que, aunque anterior a 1970, adquiere pleno sentido y difusión en la década siguiente– denuncia que la obra de arte ya no es sólo reproducida técnicamente, sino completamente subsumida por la lógica de la representación y la visibilidad mercantil. Debord plantea que, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”⁵². La experiencia estética que Benjamin aún asociaba con una posible activación política de los sentidos, queda así clausurada: el espectáculo convierte la percepción en pasividad, y la imagen técnica, en mercancía visual.

Este análisis se ve enriquecido por las propuestas de Susan Buck-Morss, quien en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, retoma y actualiza el marco benjaminiano para pensar el lugar del arte en el capitalismo visual contemporáneo. La autora coincide con Holz en señalar que el *aura* ha sido resignificada dentro de un mercado simbólico, pero agrega una dimensión histórica a esta reconfiguración: “en la época burguesa, la transmisión histórica de cultura se desarrollaba como si sus objetos fueran mercancías para ser vendidas y poseídas, más que experimentadas”⁵³, y que los objetos culturales no son inmortales ni autónomos, sino que su supervivencia histórica depende de que “sus pulsaciones eran <<perceptibles hasta en el presente>>”⁵⁴. Esta noción de *sobrevida cultural* introduce una visión materialista, que al igual que la propuesta por Benjamin, rompe con la idealización clásica del valor eterno y permite repensar la función histórica del *aura* no como esencia metafísica, sino como potencia afectiva sujeta al desgaste histórico de las formas de percepción dominantes.

Además, Buck-Morss complementa el análisis con una crítica a la *estetización de la política*. En su lectura de la sección final del ensayo de Benjamin, señala que el autor advierte con contundencia cómo el fascismo instrumentaliza el aparato técnico con fines estéticos: “la humanidad (...) se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma”. En este punto, Buck-Morss se distancia de enfoques más neutralizadores de la técnica y afirma que politizar el arte

⁵¹ *Ibidem.* p. 177

⁵² DEBORD, G. (1995). *Op.cit.* p.9

⁵³ BUCK-MORSS, S. (2005). *Op.cit.* p.17

⁵⁴ *Ibidem.* p.21

no implica hacer propaganda, “no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas”⁵⁵. Así, la autora plantea una redefinición radial del campo estético, donde esta dejaría el dominio de lo contemplativo, para convertirse en el terreno donde se combate, sensorial y políticamente, la estetización del poder.

En esta misma línea crítica, John Berger establece en *Modos de ver* una lectura afín pero más pedagógica y orientada a la experiencia del espectador contemporáneo. Según Berger, “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida”⁵⁶, y en ese acto de reproducción, se pierde inevitablemente la inscripción temporal y espacial original, es decir, conlleva la pérdida de significado. La imagen, al ser desplazada y puesta en circulación masiva, ya no remite a la vivencia del objeto representado, sino a su apropiación cultural. Esta observación coincide con la tesis benjaminiana y anticipa una crítica que Berger desarrollará de manera discernida; la función de la reproducción no es neutra, sino que tiende a ser utilizada “para fortalecer la ilusión de que nada ha cambiado, de que la autoridad única e intacta del arte justifica muchas otras formas de autoridad”⁵⁷.

Berger comparte con Benjamin una preocupación por el modo en que las tecnologías de reproducción transforman la relación entre espectador y obra. Mientras Benjamin analiza cómo el cine disuelve el carácter ritual de la obra artística, Berger observa que esta disolución no conduce necesariamente a una democratización del arte, sino que puede alimentar nuevas formas de mistificación. En sus palabras, “la mistificación cultural del pasado entraña una doble pérdida: las obras de arte resultan innecesariamente remotas y el pasado nos ofrece entonces menos conclusiones para completar con la acción”⁵⁸. En este sentido, su crítica se acerca a la de Buck-Morss, en tanto que ambos cuestionan la forma en la que el sistema cultural dominante recupera la obra de arte para reafirmar jerarquías históricas e institucionales. Esta visión coincide con la tesis del *aura*, la cual se desvanece en la medida en que las imágenes se disocian de su contexto ritual y se insertan en un circuito de circulación masiva. Berger matiza esta reflexión advirtiendo que “la unicidad del original radica en ser el original de una reproducción”, y que el nuevo estatus de la obra original se fundamenta no tanto en su contenido simbólico, sino en su rareza. Aquí, el *aura* se convierte en una construcción ideológica, en una forma de mistificación que convierte la obra de arte en reliquia, envuelta en “una atmósfera de religiosidad completamente falsa”⁵⁹, en la medida en que ya no tiene función

⁵⁵ *Ibidem.* p.171

⁵⁶ BERGER, J. (2016). *Op.cit.* p. 9

⁵⁷ *Ibidem.* p. 29

⁵⁸ *Ibidem.* p. 11

⁵⁹ *Ibidem.* p. 21

sacral ni mensaje trascendente, sino que sobrevive como objeto de consumo cultural legitimado institucionalmente. Esto refuerza el núcleo del ensayo, donde la reproducción técnica no solo transforma la obra, sino que altera profundamente su recepción y, con ello, su función social y el impacto de los medios de reproducción en la subjetividad contemporánea.

En este sentido, Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, plantea una reflexión fenomenológica y semiótica centrada en la fotografía, explorando su carácter testimonial y su íntima vinculación con la muerte. Barthes redefine la fotografía no como arte en sentido tradicional, sino como una forma de evidencia ontológica, “el noema de la fotografía será pues: «esto ha sido»”⁶⁰. Aunque el autor focaliza su análisis en el medio fotográfico, su concepto de *noema* guarda una estrecha relación estructural con la noción de *aura*. Ambas categorías apuntan a una experiencia de unicidad y autenticidad que se manifiesta en la relación entre la imagen y un pasado irrepetible; mientras Benjamin describe el *aura* como “la manifestación irrepetible de una lejanía”⁶¹ inherente al objeto artístico, Barthes señala en la fotografía la marca indeleble de un instante que ya no puede repetirse, un “certificado de presencia”⁶². A diferencia del cine –donde la imagen fluye en una continuidad temporal que erosiona la fijación del acontecimiento–, según Barthes, “la fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio”⁶³, provocando un sobrecogimiento que, lejos de constituirse en contemplación estética tradicional, se experimenta como un trauma íntimo. Esta formulación complejiza la tesis benjaminiana: la imagen técnica, lejos de suprimir definitivamente el *aura*, puede, en ciertos casos, reconfigurarla bajo una forma de intensidad afectiva radical. La fotografía, en su capacidad para conservar la huella irrecuperable de un acontecimiento, prolonga en el ámbito técnico la experiencia de singularidad que Benjamin asociaba al arte culto, actualizándola bajo nuevas condiciones perceptivas.

Berger, a su vez, también establece un punto de contacto con Barthes en la medida en que ambos problematizan la función testimonial de la imagen técnica. Barthes, introduciendo la noción del *noema*, donde la fotografía preserva una presencia pasada con una intensidad emocional inigualable y Berger insistiendo que “las imágenes artísticas se han vuelto efímeras, ubicuas, inconsistentes, accesibles, sin valor, libres”⁶⁴. Esta condición, aunque aparentemente liberadora, supone también la pérdida de la experiencia estética profunda que Benjamin atribuía

⁶⁰ BARTHES, R. *La Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2006. p. 121

⁶¹ BENJAMIN, W. (1989). *Op.cit.* p.4

⁶² BARTHES, R. (2006). *Op.cit.* p. 134

⁶³ *Ibidem.* p. 23

⁶⁴ BERGER, J. (2016). *Op.cit.* p. 32

al *aura*. Sin embargo, tanto Barthes como Berger coinciden en señalar que esta pérdida no equivale a una desaparición del valor simbólico, sino a su desplazamiento; la experiencia ya no es aurática en sentido sacral, sino intensiva, fragmentaria y asociativa. Además, Berger conecta directamente con la noción benjaminiana de *politización del arte* al subrayar el carácter ideológico del uso actual del arte se ha convertido en “un lenguaje de imágenes”, y lo que realmente importa en la contemporaneidad es “quién utiliza ese lenguaje y para qué”⁶⁵. Esta preocupación por el control político y económico del acceso a las imágenes remite directamente al diagnóstico de Benjamin sobre la *estetización de la política*, y puede leerse como una prolongación de su propuesta de invertir dicha tendencia mediante la politización consciente del arte reproducido.

Otra línea de revisión crítica aparece en *Las auras frías*. José Luis Brea se propone en 1991 una revisión del concepto de *aura* sosteniendo que Benjamin:

“acertó a localizar el descentramiento digamos horizontal –desde el original a la copia– (...) pero lo que la noción de reproductibilidad telemática introduce no es ya un puro descentramiento, sino un auténtico excentricismo en radial, en tanto la obra asiste al espectáculo de su ubicuidad generalizada”⁶⁶.

La obra de arte ya no circula bajo las coordenadas del original y su copia, sino que se disgrega en un régimen de omnipresencia digital, donde “el aura va a ser ya sólo el sentido: un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación”⁶⁷. En lugar de la desaparición del *aura*, se postula su *enfriamiento*: una mutación que mantiene el efecto de distinción simbólica, pero “lo que ya no está tan seguro es que esta oscilación del valor –del aurático al exhibitorio– pueda saldarse en términos de desplazamiento de la significación, desde una religiosa a otra inevitablemente política, de la experiencia artística”⁶⁸. La estética se vuelve entonces una experiencia distribuida, mediada por dispositivos y redes que ya no remiten a una obra central, sino a un archivo potencialmente infinito de imágenes.

Este fenómeno es paralelo a la expansión del arte conceptual y los nuevos medios, como se analiza en 1985 en *Modos de hacer*. Aquí los autores documentan cómo el arte

⁶⁵ *Ibidem*. p. 33

⁶⁶ BREA, J. L. (1991). *Op.cit.* p. 12

⁶⁷ *Ibidem*. p. 17

⁶⁸ *Ibidem*. p. 11

contemporáneo experimenta una desmaterialización deliberada, optando por formatos efímeros, reproducibles y accesibles, en oposición al fetichismo del objeto tradicional. Esta lógica, afirman, no responde solo a una crítica estética, sino también a una voluntad política de intervenir en la esfera pública: “el desprecio por el objeto de arte y su sistema de distribución en forma de mercancías”⁶⁹. Esta estrategia puede leerse como una actualización militante del programa benjaminiano, politizar el arte a través de su inserción en contextos cotidianos, sociales y comunicativos, lejos de la auratización museística.

A pesar de las tensiones con Benjamin, muchas de estas perspectivas pueden leerse también como una prolongación crítica del marco inaugurado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. Mientras Adorno temía que la industria cultural aniquilara toda posibilidad de experiencia estética autónoma, pensadores como Brea o Buck-Morss argumentan que en las condiciones del capitalismo avanzado ya no se trata de preservar una pureza perdida, sino de construir formas alternativas de experiencia, recepción y pensamiento. Reivindica la posibilidad de una estética que, lejos de renunciar a la tecnología, la atraviese críticamente para “restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad”⁷⁰.

6. Debates recientes y vigencia del concepto en el siglo XXI (2000-presente)

Desde el cambio de milenio, la posición presentada por Benjamin sobre la desaparición del *aura* –no como pérdida sino como una transformación revolucionaria de su valor– ha generado lecturas ambiguas entre los teóricos actuales. En un contexto marcado por las transformaciones tecnológicas, la digitalización de la experiencia estética y la progresiva disolución de los límites entre arte, comunicación y mercado, han impulsado una revisión crítica del concepto de *aura*, lo que confirma su vigencia en un contexto marcado por la hipermediación y la globalización cultural. Lejos de ser considerada una categoría obsoleta, se ha convertido en una herramienta crítica para pensar la estetización difusa del mundo, la ubicuidad de las imágenes y la espectacularización de lo cotidiano. Así, los debates actuales no se centran únicamente en el *aura* como fenómeno estético, sino en los regímenes de visibilidad, los dispositivos de mediación y las economías del dato que organizan hoy la experiencia estética.

⁶⁹ BLANCO, P., y A.F.R.I.K.A. Gruppe. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p.83

⁷⁰ BUCK-MORSS, S. (2005). *Op.cit.* p.171

En palabras de Corral,

“la noción de mimesis que Echeverría recupera de Benjamin remite a la clave de la experiencia estética, que se pone de manifiesto en la dualidad que trae consigo toda mimesis, pero que en la experiencia del arte aurático se vive como una duplicación de la objetividad de la realidad para simular que se la vive como auténtica”⁷¹.

Echeverría en su lectura materialista de Benjamin interpreta el abandono de la unicidad ritual del arte aurático como una apuesta política, cuya transformación busca enfrentar al fascismo y propone una forma distinta de modernidad, libre del control del fetichismo burgués. Según él, “el nazismo es la reinstalación de la religión donde antes había estado la política (...) Por eso Benjamin propone destruir ese nimbo religioso que está en la obra de arte y proponer, en su lugar, una obra verdaderamente moderna”⁷². En esta línea, el arte técnicamente reproducible es visto por el autor, como vehículo de una experiencia colectiva no jerárquica y más abierta, que desplaza el foco de lo sagrado hacia lo común y accesible.

En el nuevo régimen de percepción, el “ha entrado en decadencia porque el sujeto de la modernidad ya no es el individuo aristócrata sino un sujeto de la masa (...) frente a lo auténtico, prefiere lo cercano”⁷³. Esta transformación no solo afecta al arte, sino también al sujeto receptor. Para Echeverría –y en sintonía con Benjamin– “el arte se podría concebir como una experiencia estética pura (...) como una experiencia plena que el ser humano vive de la dimensión de lo político o de su libertad constitutiva”⁷⁴. Esta propuesta colisiona con la crítica formulada por Adorno y Horkheimer, quienes veían en la revolución técnica del arte una extensión del proceso ilustrado que culmina en la figura del sujeto que vence a la naturaleza. Según estos pensadores, tal y como expone Corral, la técnica no funda una experiencia estética emancipadora, sino una domesticación masiva del gusto. No obstante, Echeverría reivindica la intención benjaminiana de vincular arte y revolución como vasos comunicantes:

“en el nuevo arte concebido por Benjamin, y en las nuevas técnicas, surge la posibilidad de relacionar la rebelión de los artistas con la revolución de los proletarios, y, con ello, crear experiencias estéticas muy diferentes a las conocidas hasta entonces”⁷⁵.

⁷¹ CORRAL, J. P. (2024). *Op.cit.* p.147

⁷² *Ibidem.* p. 152

⁷³ *Ibidem.* p.157

⁷⁴ *Ibidem.* p.153

⁷⁵ *Ibidem.* p.163

Finalmente, para Echeverría, el arte no aurático “expresa la existencia en ruptura del ser humano, lo cual introduce un momento autocrítico o reflexivo dentro de la rutina de la vida cotidiana que posibilita la revelación de su carácter contingente y, por tanto, evanescente”⁷⁶, es decir, que dialoga con lo indecible, y al hacerlo, se convierte en un acto político que subvierte el orden simbólico dominante.

Retomando *Las auras frías* —obra reeditada y discutida extensamente en los años 2000— Brea considera que el paso de la reproductibilidad técnica a la reproductibilidad telemática —propia de la era digital— no implica un simple desplazamiento del original hacia la copia, sino un “auténtico excentricismo radial”⁷⁷ que generaliza la circulación de la obra en redes. El *aura* ya no es un efecto de unicidad, sino un “efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación”⁷⁸. Esta perspectiva permite pensar una nueva estética marcada por la dispersión, la velocidad y la obsolescencia programada.

En consonancia con esta línea, Hito Steyerl conceptualiza la *imagen pobre* como un nuevo tipo de *aura* nacida del flujo digital. Lejos de lamentar su baja resolución o su carácter precario, la autora defiende su potencia crítica: “es una copia en movimiento. Su calidad es mala, su resolución deficiente. A medida que se acelera, se deteriora”⁷⁹. Para ella, estas imágenes deterioradas y disgregadas no pierden valor, sino que ganan potencia crítica y constituyen una forma de visibilidad insurgente, ajena a la lógica del museo o del archivo institucional. En este contexto, el *aura* se desvincula definitivamente del original y se redefine como efecto de circulación y visibilidad compartida, al igual que consideran otros autores contemporáneos. Como afirma Steyerl, “las imágenes pobres son los Miserables contemporáneos de la pantalla, los desechos que llegan a las orillas de las economías digitales”⁸⁰, subrayando que su valor simbólico no reside en la fidelidad visual sino es su inserción política y cultural dentro del ecosistema digital. Teniendo en cuenta este planteamiento, observamos que en el nuevo régimen postaurático, el valor simbólico de la obra no desaparece, sino que se redistribuye, fragmenta y multiplica a través de los dispositivos de conectividad. El *aura* ya no reside en el objeto original, es decir, en su presencia física ni por

⁷⁶ *Ibidem*. p.154-155

⁷⁷ BREA, J. L. (1991). *Op.cit.* p. 12

⁷⁸ BREA, J. L. (1991). *Op.cit.* p. 17

⁷⁹ STEYERL, H. “In Defense of the Poor Image”. En: *E-flux Journal*, 10, 2009. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf p.1

⁸⁰ STEYERL, H. (2009). *Op.cit.* p.1

su inscripción en un espacio institucional, sino en el patrón de su circulación, en ser compartido, en la intensidad de su viralidad, en su trazabilidad dentro del sistema red.

En esta dirección, autores como Boris Groys, Nicolas Bourriaud e Yves Michaud amplían el debate y proponen categorías como *arte postmediático*, *estética relacional* o *archivo activo*, con el fin de describir las prácticas artísticas contemporáneas que operan en contextos digitales. Groys sostiene que la autenticidad en el arte digital ya no se encuentra en la materialidad del objeto, sino en el acto de selección, edición y curaduría que define su visibilidad en plataformas, performances o exposiciones. Borriudad en consonancia con esta nueva consideración, plantea que “El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse”⁸¹, argumento que conecta con la experiencia colectiva descrita por Echeverría. En un sentido similar, Michaud habla de un *arte en estado gaseoso*, donde el *aura* se disuelve en una estética de lo cotidiano o espectáculo regido por el consumo y la trivialización de la experiencia.

Estas prácticas, como argumenta Brea, se sitúan más allá del *aura* tradicional, pero no por ello en un vacío simbólico. Al contrario, construyen una nueva *economía del aura*, dentro de una lógica de circulación digital. En lugar de perdurar, la obra busca impactar brevemente, activando sentidos en contextos específicos y efímeros. La mediación tecnológica a través de pantallas convierte a la representación en el principal canal de acceso, y es en este entorno donde la obra adquiere sentido en redes de usuarios y comunidades particulares. Así, “a partir del contacto con las reproducciones que circulan en los media”⁸², el conocimiento del arte se configura desdibujando los límites entre el consumo, la recepción y experiencia estética.

Desde dicho marco referencial contemporáneo, la propuesta de Josep Casals adquiere un relieve particular. En *Constelación de pasaje*, el autor retoma el concepto de *aura* desde una perspectiva que busca, tanto recuperar su densidad crítica como ajustarla a las condiciones perceptivas actuales. Para él, el *aura* no desaparece con la técnica, sino que se transforma en una *experiencia temporal intensificada*, una detención reflexiva que interrumpe el flujo continuo del presente digital y que remite a las condiciones de percepción. Como señala, “el elemento aurático es un epifenómeno de la correlación entre el tiempo y la experiencia”, y lo

⁸¹ BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://catedracaceres.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/bourriaud-nicolas_estetica-relacional_los-sentidos-artes-visuales_editorial-adriana-hidalgo.pdf p.73

⁸² BREA, J. L. (1991). *Op.cit.* p.33

define –siguiendo a Benjamin– como “una trama singular de espacio y tiempo, siendo lo espacial el juego de proximidad y distancia (...) y lo temporal la dialéctica entre el tiempo de aquella contemplación y la irrupción del aparecer”⁸³.

A diferencia de autores como Brea, que enfatizan la frialdad relacional del *aura* digital, o de Groys, que la ubica en el acto curatorial, Casals busca preservar una dimensión afectiva y densa de la experiencia aurática. Aunque reconoce que el *aura* ya no reside en el objeto irreplicable, sugiere que puede reactivarse en momentos de suspensión, de interrupción significativa dentro del ruido mediático. Como escribe:

“el mito se ha disuelto en la catástrofe cotidiana (...) la música de Schönberg no es aurática (...) sus imágenes no se relacionan con la naturaleza como momentos de una ontología que se mantiene igual a sí misma, sino en nombre (...) de la caducidad como categoría superior del ser natural”⁸⁴.

En esto se distancia también de Steyerl, mientras la *imagen pobre* celebra la precariedad y la viralidad, Casals apunta a la necesidad de una imagen que conserve una potencia simbólica de aparición. De ahí su interés por el cine y su poder de detención, ya que “en el cine (...) todo adviene con la fuerza simbólica del rostro (...) cabe esperar que el cine contribuirá a una nueva cultura de la sensibilidad”, reforzando la idea de una relación aurática renovada a partir del cuerpo y la masa.

Frente al riesgo de estetización total denunciado por Michaud, Casals propone que, “en momentos de cambio, «las formas de arte tradicionales tratan de conseguir efectos que más adelante la nueva forma de arte conseguirá con toda naturalidad»”⁸⁵. La reproducción técnica, lejos de destruir el *aura*, “hace patente la importancia de las condiciones de recepción en detrimento del concepto de genio”, lo cual puede “corregir dentro de ciertos límites el proceso de reificación que experimenta la obra de arte”.

Finalmente, para Casals, el *aura* es también una manera de concebir la historia del arte como algo vivo y en transformación “las obras integran tanto su prehistoria como su historia sucesiva (...) por virtud de la cual también aquella prehistoria se percibe implicada en una constante transformación”⁸⁶. La obra no se agota en la intención de su autor, sino que, como

⁸³ CASALS, J. *Constelación de Pasaje: imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015. p. 1041

⁸⁴ *Ibidem*. p.1006

⁸⁵ *Ibidem*. pp.1008-1009

⁸⁶ *Ibidem*. pp.1019-1020

una constelación en movimiento, puede seguir produciendo sentido. Y así, frente a la *atrofia de la imaginación* generada por la lógica industrial del entretenimiento, el *aura* reaparece como un contrapunto de resistencia sensible, un modo de experiencia que “«reconstituimos en el dominio del lenguaje» el proceso fisiológico del sueño al despertar”⁸⁷.

Mientras algunos interpretan a Benjamin como un nostálgico del *aura* perdida, otros lo consagran como el profeta de la modernidad tecnológica. Sin embargo, lo esencial del argumento benjaminiano es que la transformación técnica de los medios de producción artística modifica no solo la obra sino también la forma de percepción y de relación del público con el arte. La obra ya no reclama contemplación ritual, sino participación activa y crítica. Así, el cine, con su lógica de montaje y su carácter colectivo, encarna un arte de masas en el que se vislumbra un potencial de emancipación.

Finalmente, autores como Zygmunt Bauman han vinculado la liquidez del arte contemporáneo con su función efímera y consumible. En esta línea, la obra ya no aspira a la inmortalidad aurática sino a insertarse en la lógica de la experiencia inmediata, “la obra de arte considerada como un motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar (...) para recuperar su capacidad de excitar debe convertirse en un acontecimiento único”⁸⁸. Así, se produce un fenómeno paradójico: el *aura* ya no se opone a la reproducción, sino que se genera a través de ella. Brea con este fin afirma que, lo real ya no es el modelo de la imagen, sino su derivado: “no tanto que Benjamin intuyera la desaparición del aura (...) sino la desaparición de la misma realidad de éstas”⁸⁹.

En este sentido, la vigencia del pensamiento benjaminiano no ha perdido relevancia en el siglo XXI, sino que esta radica en su capacidad para adaptarse a este nuevo régimen de la experiencia, donde las categorías tradicionales de arte, espectador y medio se reconfiguran constantemente. Ya no es posible hablar de obra sin atender a su modo de existencia digital, su capacidad de circular, ser recontextualizada, apropiada y, en muchos casos, instrumentalizada por dispositivos sociotécnicos.

7. El caso del videoarte

Desde una perspectiva crítica, la relectura de Benjamin en el siglo XXI también se inscribe dentro de debates más amplios sobre la cultura visual y los estudios de medios. Tomando como referencia un fragmento citado con anterioridad, la sospecha del autor sobre

⁸⁷ *Ibidem* p. 1007

⁸⁸ BAUMAN, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007. p. 21

⁸⁹ BREA, J. L. (1991). *Op.cit.* p.36

los efectos ideológicos de la técnica –“la autoalienación ha alcanzado un grado que permite vivir la propia destrucción como goce estético”⁹⁰– cobra nuevo sentido en un entorno donde la imagen ha sustituido a la experiencia, y donde el espectador se convierte simultáneamente en consumidor, productor y mercancía.

La aparición del videoarte a mediados del siglo XX constituye un hito que, más allá de su dimensión estética, afecta de lleno a la ontología misma de la imagen. Si bien sus raíces están en los desplazamientos iniciados por las primeras vanguardias del siglo XX, es con la consolidación de la televisión y la aparición de dispositivos portátiles que se produce una verdadera explosión de posibilidades expresivas que cambiarán la forma de producir, experimentar y pensar la imagen artística. El videoarte plantea interrogantes centrales sobre la condición de la imagen en la modernidad tardía: ¿qué lugar ocupa la experiencia estética cuando la imagen se multiplica y circula sin carácter material? En palabras de Cruz, “la obra de arte reproducida técnicamente carece de autenticidad, de contextualización histórica, de un aquí y ahora”⁹¹, lo cual refuerza la idea de que el videoarte trabaja precisamente sobre esta tensión, entre la desritualización y la búsqueda de nuevas formas de significación.

Como afirma Kuspit, “el videoarte adquirió relevancia artística a base de usar los instrumentos de generación de imagen ideográfica para subvertir dialécticamente los presupuestos y los procedimientos de la televisión”⁹², es decir, que no puede considerarse simplemente como una extensión técnica del cine o la televisión, sino como una plataforma crítica donde se reconfiguran las nociones fundamentales del arte moderno, como la autoría, la autenticidad, la temporalidad o la experiencia estética. La crítica benjaminiana a la estetización de lo político resuena aquí con fuerza, en un medio que emerge para denunciar, intervenir y transformar el lenguaje hegemónico de los medios de masas.

Según Ramírez, “la reevaluación benjaminiana del aura (...) no se perdió en las sociedades actuales, sino que se habría extendido a cada reproducción o a cada gesto creativo”⁹³. Esta afirmación resulta clave para entender el potencial crítico del videoarte, puesto que, en su capacidad para operar con imágenes reproducibles, efímeras y reensambladas, este medio no elimina el *aura*, sino que desplaza su cuestión desde el objeto hacia la experiencia perceptiva y simbólica del espectador. Como señala Brea, “casi todo el conocimiento que cada cual posee sobre el campo del arte se adquiere a partir del contacto con las reproducciones que

⁹⁰ BENJAMIN, W. (2022), *Op.cit.* p. 124

⁹¹ CRUZ, M. (2012). *Op.cit.* p.338

⁹² KUSPIT, D. et al. (2006). *Op.cit.* p.49

⁹³ RAMÍREZ, J.A. (2009). *Op.cit.* p.8

circulan en los media”⁹⁴. Esta circulación no borra necesariamente la experiencia estética, sino que la traslada a nuevos marcos de significación y apropiación. En palabras de Cruz, la técnica permite una “individualización en la percepción del arte”, donde es espectador crea “sus propios «rituales»”⁹⁵, lo que sugiere que incluso en la era de la reproductibilidad, puede surgir formas de experiencia aurática.

Por tanto, el videoarte es el terreno privilegiado para explorar, no solo el estatuto contemporáneo de la obra de arte, sino también la vigencia, transformación y reapropiación de la teoría benjaminiana, dado que encarna ese desplazamiento del *aura* y lo radicaliza al generar obras que no dependen de la unicidad física ni de la estabilidad semántica.

7.1. Orígenes y evolución (1960 – presente)

“Desde sus inicios, el videoarte amplió las posibilidades de la narrativa, especialmente las historias personales y autobiográficas”⁹⁶. Este medio fue impulsado por su “deseo de acercar el arte a la cultura popular y de involucrarse más de cerca con cuestiones sociales y políticas reales”⁹⁷, posicionándose como una herramienta crítica y accesible frente a las formas artísticas tradicionales.

Uno de los elementos claves en el surgimiento del video fue su vinculación a la aparición de las cámaras portátiles como la Sony Portapak, las cuales permitieron a los artistas registrar la realidad de forma directa e inmediata, desde su propio punto de vista, estableciendo una analogía con la irrupción de la fotografía en el siglo XIX, cuando los creadores pudieron comenzar a capturar la realidad tal como la percibían. No obstante, el vídeo aportó una dimensión adicional, y fue la posibilidad de registrar el cuerpo en movimiento y su interacción con el espacio y el tiempo.

En este contexto, Nam June Paik, considerado el padre del videoarte, inauguró esta práctica en 1963 con la exposición *Exposition of Music – Electronic Televisión* (Fig 1) en la galería Parnass de Wuppertal, Alemania. Allí manipuló las imágenes de los televisores como si fueran esculturas sonoras y visuales, desafiando las nociones tradicionales del medio y el soporte. En 1965, tras adquirir la cámara Portapak (Fig 2), Paik grabó el paso del Papa Pablo VI por las calles de Nueva York. Tal como recoge el relato documental, esta acción de exhibir las imágenes consistió en, “la sucesiva re-colocación de la imagen del Papa (...) mostrada (...)

⁹⁴ BREA, J. L. (1991). *Op.cit.* p.33

⁹⁵ CRUZ, M. (2012). *Op.cit.* p.340

⁹⁶ RUSH, M. Video Art. Londres: Thames & Hudson, 207. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://docviewer.xdocs.net/view_v2.php p.126

⁹⁷ ELWES, C. (2005). *Op.cit.* p. IX

esa misma noche en un local del Soho frecuentado por la vanguardia”⁹⁸. Este gesto no solo inaugura una forma de registrar y presentar imágenes mediante el vídeo como arte, sino que desplaza la noción de original y *aura* al instaurar una temporalidad inmediata, reproducible y efímera.

Como señala Elwes, el vídeo también puede ser entendido como un medio capaz de restituir esa singularidad perdida del *aura*, ya que conservar la huella del artista y del momento original de creación, evocando “la cualidad absolutamente única y mágica”⁹⁹ del sujeto representado. A diferencia del cine, que nació ligado al soporte físico del celuloide, el videoarte se desarrolló a partir de las tecnologías electrónicas portátiles, esta distinción técnica también se tradujo en formas diferenciadas de exhibición. Mientras el cine se proyecta tradicionalmente en salas oscuras y acondicionadas, el videoarte se presenta en galerías de arte o museos. Esta ubicación condiciona no solo la experiencia perceptiva del espectador, sino también la estructura misma de las obras.

Durante los años 70, en pleno auge del arte conceptual y los movimientos feministas, el videoarte se entrelazó con la performance y la crítica institucional. A partir de ese momento, “hasta el presente hay un fuerte vínculo entre el vídeo y el cuerpo”¹⁰⁰, como lo demuestran las prácticas de artistas como Joan Jonas, quien utilizó el medio para explorar la introspección, la identidad y la corporeidad. En esta línea, Elwes subraya que “a medida que los artistas amplían el vocabulario artístico, redefinen la relación del espectador con la obra. Parece que en estas obras el espectador se ve desafiado a ser un participante activo, y ya no un observador pasivo”¹⁰¹.

Esta transformación del rol del espectador se profundizó con la aparición de la videoinstalación en los años 80. “Los artistas de instalación crean entornos en los que los espectadores entran literalmente, creando así una participación física con la palabra. Esto, a su vez, amplía el impacto perceptual y óptico de la obra”¹⁰². Así la obra de videoarte dejó de ser una experiencia frontal, para convertirse en un entorno envolvente que exige una presencia activa del espectador. Esta operación crítica anticipa dinámicas fundamentales del arte digital contemporáneo, como documenta Zapett, el vídeo como arte ya no se define por su

⁹⁸ *Retrospectiva de la videografía de Nam June Paik 1963-93*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/1994001-fol_es-001.pdf. p.2

⁹⁹ ELWES, C. (2005). *Op.cit.* p. 12

¹⁰⁰ RUSH, M. (2007). *Op.cit.* p.63

¹⁰¹ ELWES, C. (2005). *Op.cit.* p. IX

¹⁰² RUSH, M. (2007). *Op.cit.* p.178

narratividad, sino por operar como “una experiencia fenomenológica del tiempo, de lo inmediato”¹⁰³, donde la interacción, el montaje no lineal y la resignificación continua de la imagen se vuelven centrales. En esta línea, Michael Rush, afirma que el videoarte “ha seguido un camino de sorprendente originalidad, transformando el medio del vídeo en su propio universo artístico y, en el proceso, reimaginando la naturaleza misma de la imagen y la cultura”¹⁰⁴.

En esta misma década, el paradigma *post-medium* formulado por Rosalind Krauss se consolidó como herramienta crítica para comprender un medio que ya no se define por un soporte técnico específico como garantía de autenticidad, sino por un conjunto de convenciones discursivas. En este sentido, el videoarte dejó de depender de una tecnología concreta para devenir un espacio conceptual que articula tiempo, cuerpo y experiencia.

En la década de 1990 y la primera del siglo XXI, con la digitalización y el surgimiento de internet, el videoarte se expandió hacia nuevas plataformas y formatos como las interfaces interactivas, bases de datos y redes. Artistas como Hito Steyerl explora los límites de la temporalidad, la memoria y la circulación viral de las imágenes (Fig 3). Según Roque, vivimos en una *nueva era de la reproductibilidad artística*, donde las máquinas no solo reproducen, sino que incluso crean arte, desplazando radicalmente el concepto tradición de las bellas artes.

“La era digital ha llevado la democratización del arte a nuevos niveles, permitiendo la difusión masiva a través de Internet y redes sociales donde los artistas contemporáneos pueden llegar a audiencias globales con facilidad, y la diversidad en la producción artística y en lo que concebimos como arte ha alcanzado cotas sin precedentes”¹⁰⁵.

Este nuevo ecosistema plantea desafíos al mercado del arte, ya que el vídeo, por naturaleza, es múltiple, efímero y fácilmente reproducible. En consecuencia, el sistema artístico ha desarrollado estrategias de objetualización, como la producción de series limitadas, para integrar este medio en los circuitos de comercialización. Este proceso “el comienzo de la aceptación del video por el mercado del arte como material mercantilizable”¹⁰⁶, coincide con una expansión sin precedentes del videoarte hacia contextos institucionales, generando tensiones entre el carácter efímero, múltiple y reproducible del video, y las lógicas del mercado del arte que buscan objetualizar, capitalizar y fetichizar las obras.

¹⁰³ ZAPETT, A. (2005). *Op.cit.* p.5

¹⁰⁴ RUSH, M. (2007). *Op.cit.* p.56

¹⁰⁵ ROQUE, M. A. (2014). *Op.cit.* p.117

¹⁰⁶ SEDEÑO, A. M. *Op.cit.* p.15

En este sentido, Sedeño afirma que “el videoarte se ha desarrollado en diversas maneras de disposición y de lectura”¹⁰⁷, desde la instalación hasta el archivo digital, rompiendo jerarquías espaciales y temporales. Martín, por su parte, utiliza una metáfora para describir esta nueva condición: “el video es como una lata de conservas que mantiene el material grabado en un perfecto estado de disponibilidad y alterabilidad”¹⁰⁸. La obra ya no se concibe como un objeto acabado, sino como proceso abierto, archivo mutable o bucle infinito. Desde sus primeras exploraciones, el videoarte incorporó elementos como el circuito cerrado, los efectos electrónicos en tiempo real y la interactividad, configurándose como un medio “explícitamente basado en el tiempo”¹⁰⁹, donde lo visual no se define tanto por la representación, sino por su articulación con la duración, el proceso y la experiencia temporal.

7.2. Videoarte y la resignificación del concepto de aura en la era digital

El pensamiento de Walter Benjamin recogido en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* constituye un punto de partida clave para reflexionar sobre la transformación del arte en contextos mediados tecnológicamente. Su noción de *aura* ha sido uno de los ejes más debatidos y reformulados en la teoría estética contemporánea. Tal como desarrollamos en las secciones anteriores dedicadas a la revisión de este concepto, Benjamin sostuvo que la obra de arte perdía su *aura* –su *aquí y ahora*, su “presencia irrepetible”¹¹⁰– al ser reproducida técnicamente. Esta declaración ha sido objeto de interpretaciones diversas, mientras que algunos teóricos la interpretan como una lamentación nostálgica o la han leído como una afirmación rotunda sobre la desaparición del *aura* en la modernidad, otros defienden una postura más matizada. Según Ramírez, esta afirmación es ambigua, dado que Benjamin no condena de forma unívoca esta pérdida del *aura*, sino que puede leerse como una apertura hacia nuevas formas auráticas, debido a que “no se perdió en las sociedades actuales, sino que se habría extendido a cada reproducción o a cada gesto creativo”¹¹¹. El autor sostiene que, “cada ejemplar de la misma obra, cada aparición, nace o surge con su aura”¹¹², desplazando así el concepto desde lo original hacia lo experiencial.

Desde esta perspectiva, el videoarte se erige como un territorio fértil para repensar la noción de *aura* en la era digital. El carácter procesual y efímero de este medio permite que la

¹⁰⁷ *Ibidem*. p.20

¹⁰⁸ MARTÍN, S. (2006) *Op.cit.* p.6

¹⁰⁹ MARTÍN, S. (2006). *Op.cit.* p.17

¹¹⁰ BENJAMIN, W. (1989). *Op.cit.* p.4

¹¹¹ RAMÍREZ, J.A. (2009). *Op.cit.* p.8

¹¹² *Ibidem*. p.190

experiencia estética se articule no en torno a un objeto, sino a una temporalidad singular. Zapett subraya este giro conceptual al afirmar que “el videoarte permite ver lo que se muestra tal como se muestra, en el movimiento de lo inmediato (...) en una ininterrumpida secuencia de ahora”¹¹³. Así, lo aurático se redefine en la singularidad del evento, en el presente continuo de la percepción. Esta transformación no anula el *aura*, sino que lo reconfigura. Como advierte Elwes, el vídeo es “el más engañoso de todos los medios de reproducción mecánica”, ya que ofrece una ilusión del instante presente mientras está mediado por la edición, la puesta en escena y la tecnología. En este sentido, destaca la capacidad del videoarte para inscribir una huella singular del artista, esa “singularidad del artista encarnada en su marca electrónica”¹¹⁴, lo cual reactiva una forma de autenticidad ligada al cuerpo, el gesto y la temporalidad.

Lejos de una nostalgia por el *aura* tradicional, estas formas se redefinen en nuevos términos que buscan resistir la banalización del sentido y su conversión en espectáculo. En la era digital, sin embargo, las imágenes pueden recobrar un sentido aurático al insertarse en nuevas formas de ritual, como la interacción en redes, la instalación inmersiva o el archivo.

Es en esta línea sobre la mutación desde la teoría crítica, autores como Hito Steyerl plantea a través de la idea de la *imagen pobre*, que la circulación digital no implica necesariamente la pérdida del valor aurático, sino su reformulación. “Esta aura ya no se basa en la permanencia del «original», sino en la transitoriedad de la copia. Ya no se ancla en una esfera pública clásica”¹¹⁵, sino en el impacto que la imagen genera en su circulación y apropiación colectiva.

Desde otro ángulo, Kuspit afirma que el arte digital tiene un “estatus desencarnado, «trascendental»”¹¹⁶, desplazando el *aura* desde lo físico hacia lo conceptual. Esta afirmación cuestiona la equivalencia entre reproducción y banalización, dado que el arte digital, pese a su carácter multiplicable, puede construir una experiencia única si se logra una relación significativa con el espectador. Pero incluso en este entorno, el videoarte conserva su potencia crítica, sobre todo en aquellas obras que logran subvertir la lógica de la transparencia y proponen interrupciones, opacidades o tiempos muertos. En ellas, la imagen no busca simplemente entretener o comunicar, sino que interrumpe, problematiza y convoca al espectador. En este marco, la figura de Benjamin reaparece como estrategia contemporáneo,

¹¹³ ZAPETT, A. (2005). *Op.cit.* p.6

¹¹⁴ ELWES, C. (2005). *Op.cit.* p.12

¹¹⁵ STEYERL, H. (2009). *Op.cit.* p.8

¹¹⁶ KUSPIT, D. et al. (2006). *Op.cit.* p.36

cuyas herramientas conceptuales permiten comprender la dimensión política y simbólica del arte en la era de la imagen técnica y digital. “El aura tiene una especie de personalidad permanente correspondiente a cada individuo, peor no se identifica con el alma, pues es algo físico cuya forma y colorido resultan perceptibles para el vidente”¹¹⁷, por tanto, este desplazamiento implica también considerar la figura del espectador contemporáneo. En la era digital, este ya no es un sujeto contemplativo frente al objeto artístico, sino un *espectador activo* según Barthes. “El propio espectador el protagonista de la lectura el video no es un relato, sino (...) una experiencia subjetiva”¹¹⁸, es decir, estamos ante un usuario implicado, y a menudo interpelado a participar o transformar la obra.

Desde otra mirada crítica, aunque en consonancia con Kuspit, Santos Rabelo de Araújo completa esta perspectiva al afirmar que la singularidad no ha desaparecido, sino que se ha adaptado a las dinámicas del mercado cultural global como oportunidad crítica. Según el autor, la obra postaurática no ha perdido su capacidad simbólica, sino que,

“comienza a desempeñar, (...) una nueva función social. Ya superados el concepto y la práctica idealista de la cultura en los cuales esta es situada en una esfera superior, (...) el concepto y la práctica materialista de la cultura, (...) se vuelve una construcción humana e histórica, posible de ser disfrutada, apropiada y producida por cualquier persona”¹¹⁹.

La obra de Bill Viola presenta un enfoque paradigmático al desarrollar instalaciones inmersivas que suspenden la linealidad narrativa y transforman el tiempo en contemplación. Según Ramírez, sus obras introducen una “ralentización extrema” que permite una observación casi mística del cuerpo y del devenir temporal, generando una “distensión cronológica”¹²⁰. Viola retoma legado benjaminiano del cine como revelador del inconsciente óptico y lo reconfigura en un régimen estético que es, simultáneamente, filosófico y crítico.

Esta dimensión estética no se encuentra reñida con su inserción en el mercado del arte, donde Viola ha adoptado una estrategia de producción controlada mediante ediciones limitadas. Obras como *The Last Angel* (2002) y *Study for the Shore* (2002) fueron comercializadas en series reducidas de cinco ejemplares, mientras que trípticos como *Poem A* (2005) alcanzaron tirajes de hasta doce copias. Incluso piezas fotográficas derivadas de sus vídeos, como *Ocean*

¹¹⁷ RAMÍREZ, J.A. (2009). *Op.cit.* p.166

¹¹⁸ SEDEÑO, A. M. (2011). *Op.cit.* p.19

¹¹⁹ SANTOS RABELO DE ARAÚJO, B. (2010). *Op.cit.* p.123

¹²⁰ RAMÍREZ, J.A. (2009). *Op.cit.* p. 185

Without Shore, se editaron en series numeradas de hasta cien ejemplares. Estas restricciones no restauran el *aura* en el sentido benjaminiano –ya que sigue siendo un medio nacido de la reproductibilidad múltiple–, pero sí que apuntan a una lógica de escasez que resignifica la singularidad y revaloriza la obra integrándola plenamente en los circuitos coleccionistas e institucionales. La acogida de sus obras en subastas como las de Christie’s, con precios de venta elevados que ascienden hasta casi los 200.000 dólares, como es el caso de una de las cinco ediciones de *The Last Angel*.

El videoarte, en conclusión, en su forma digital y postmedial, ha sabido apropiarse de esta tensión y en sus obras, la experiencia estética se convierte en evento efímero, generando un tipo de aura que no depende de la materialidad, sino de la densidad afectiva del instante compartido. En definitiva, este medio en la era digital no refuta a Benjamin, sino que lo amplía, lo matiza y lo problematiza. La reproductibilidad ya no es solo una amenaza para el arte, sino también su posibilidad crítica. Como concluye Ramírez, deberíamos hablar hoy de “la obra de arte en la época del original multiplicado”¹²¹, y entender que cada nueva aparición no destruye el aura, sino que la resitúa en la red de sentidos que la rodean.

7.3. Estudio de casos: análisis de obras y artistas contemporáneos

La elección de las obras *Global Groove* (1973) de Nam June Paik y *Moving Off the Land II* (2019) de Joan Jonas responde al interés por analizar cómo el videoarte ha explorado, en distintos momentos históricos, nuevas formas de experimentación estética, técnica y discursiva. A través de estos dos casos situados en contextos cronológicamente distantes, se busca identificar transformaciones en los modos de producción, circulación y recepción de la imagen videográfica, así como en cuestiones centrales como la autoría, la unicidad y la experiencia estética. Este estudio de casos proporciona un marco para reflexionar sobre la actualidad del concepto de *aura* en un contexto donde la imagen digital y la circulación audiovisual han alcanzado una ubicuidad sin precedentes. Resulta pertinente volver sobre la tesis benjaminianas para reconsiderar en qué medida el videoarte, desde sus primeras manifestaciones hasta sus formas más recientes, tensiona o redefine estos conceptos.

Global Groove (1973) de Nam June Paik, se sitúa en el umbral fundacional del videoarte como una obra emblemática que condensa el espíritu radicalmente experimental y tecnológico del artista. Realizada en colaboración con el ingeniero John Godfrey en el Artists

¹²¹ RAMÍREZ, J.A. (2009). *Op.cit.* p.190

Television Laboratori de WNET, esta pieza representa un manifiesto crítico y visionario sobre los medios de comunicación y su papel en la cultura globalizada. Según Hanhardt, la obra,

“adoptó una visión integral de la cultura que personificó el enfoque de Paik hacia la televisión y el medio del video para su difusión. Transformó el estudio de transmisión en un espacio experimental para bailarines, músicos y artistas de performance”¹²².

Vemos de esta manera como el estudio de televisión se transforma en un espacio-laboratorio abierto a la experimentación artística y performática, al igual que se evidencia una estructura de la pieza que, siguiendo con las bases del videoarte, desafía las convenciones narrativas tradicionales mediante un montaje caótico y no jerárquico que combina imágenes de distintas procedencias (Fig 4). Esta superposición de materiales y estéticas responde al ideario de *Fluxus*, movimiento con el que Paik estuvo estrechamente vinculado, y a la influencia directa del músico John Cage, mediante su concepción del arte como proceso abierto. Tal como apunta Sarriguarte, el vídeo “invierte y deforma los habituales lenguajes de la televisión” mediante una técnica de *bricolage* que “retoma de Cage, quien convierte al intérprete en un montador”¹²³, es ahí donde vemos la influencia del músico en las propuestas de Paik.

Desde el inicio de video, el propio autor anuncia su proyecto: “Este es un vistazo al panorama del vídeo del futuro, cuando será posible cambiar a cualquier canal de TV del mundo y la TV Guide será tan gruesa como la guía telefónica de Manhattan”¹²⁴. Esta frase sintetiza la utopía tecnológica que atraviesa la obra, la idea de una televisión del mañana, marcada por la conectividad y establece relación con el concepto de *Video Common Market*, proyectando un imaginario cultural mediado por el video y basado en el “libre juego de imágenes y sonido” que, según Hanhardt, “expresa (...) la creencia de Paik de que el acceso abierto puede mejorar enormemente nuestra comprensión de las culturas globales”¹²⁵

El carácter abierto y expansivo de la obra se refleja también en su modelo de circulación. *Global Groove* fue concebida originalmente como una producción televisiva difundida a través de la televisión pública WNET en Nueva York, lo cual ya marca una

¹²²HANHARDT, J. G., JONES, C., y Deutsche Guggenheim. *Global Groove 2004*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications: Distributed Art Publishers, 2004. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://archive.org/details/globalgroove200400paik/page/n3/mode/2up> p.12

¹²³ SARRIUGARTE, Í. “John Cage y su influencia en la obra del video artista Nam June Paik”. En: *Anuario Musical*, (64), 2009, p. 237–258. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2009.64.45> p.254

¹²⁴ HANHARDT, J. G., JONES, C., y Deutsche Guggenheim. (2004). *Op.cit.* p.5

¹²⁵ *Ibidem.* p.33

diferencia crucial respecto a las nociones tradicionales de la obra única. Actualmente, *Global Groove* es distribuida y está conservada en varias instituciones como el Electronic Arts Intermix, el Metropolitan Museum of Art –a quienes la Henry Nias Foundation Inc regaló una copia– y el Herbert F. Johnson Museum of Art de la Universidad de Cornell, que posee una versión digitalizada a partir de la cinta Beta. Ninguna de estas instituciones especifica ediciones limitadas ni tiradas numeradas, lo que refuerza la idea de que Paik entendía la obra de vídeo no como arte en circulación y múltiple. Desde el punto de vista benjaminiano, *Global Groove* encarna esa crisis del *aura* en el arte por la capacidad del video de su reproductibilidad infinita y, al mismo tiempo, subvierte la autoridad del original. Paik fragmenta y recontextualiza materiales ya existentes generando un objeto estético que se constituye, precisamente, en el acto de su reproducción. La idea tradicional de la obra única e irrepetible, ligada al *aquí y ahora* y a un contexto ritual, es remplazada por un arte de circulación de flujo y de inmediatez.

No obstante, Paik no renuncia completamente a la noción de experiencia estética transformadora. Al contrario, propone una nueva forma de *aura*, no basada en la unicidad material de la obra, sino en la experiencia inmersiva y participativa del espectador diluyendo distancia con el artista, este convirtiéndose por tanto en cómplice del espectáculo. Este carácter participativo se ve claramente reflejado en momentos como el

“elemento interactivo. Vemos el rostro de Paik (...) y lo escuchamos decirnos que cerremos y luego abramos los ojos (...) Si hacemos trampa y mantenemos los ojos abiertos cuando Paik nos dice que los cerremos (...), vemos a una bailarina desnuda moverse a través del color saturado. Este juego participativo reconoce el voyeurismo inherente a la televisión, a la vez que anima al espectador a participar activamente en la experiencia de la transmisión”¹²⁶

Finalmente, cabe destacar que *Global Groove* se proyecta más allá de su época al prefigurar las condiciones del arte en red y, teniendo esto en consideración, “Paik concibe la televisión como un medio empoderador de libre expresión para todos los artistas y como una forma de transformar el mundo a través del arte”¹²⁷.

¹²⁶ HANHARDT, J. G., JONES, C., & DEUTSCHE GUGGENHEIM. (2004). *Op.cit.* p.12

¹²⁷ *Ibidem.* p.13

Casi cinco décadas después, la obra de Joan Jonas muestra cómo el videoarte ha evolucionado hacia formas de articulación más híbridas y sensibles a las problemáticas ecológicas y performativas del presente. *Moving Off the Land II* (2019) es una videoinstalación inmersiva que se entrelaza con la performance, el dibujo, el sonido y el archivo textual para explorar la relación entre los humanos y el océano (Fig 5). Para Jonas, el océano es “el origen de todo” y su obra ofrece “estrategias para experimentar y definir la vida en el océano” desde la perspectiva de los animales que lo habitan¹²⁸. Fue comisariada por TBA21-Academy y presentada por primera vez en Ocean Space, Venecia, antes de exhibirse en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid. La artista convierte al espectador en parte activa de la obra: “el público se convertía en espectadores a los que otros observaban”, generando una experiencia de inmersión sensorial, reforzada por una instalación sonora envolvente y el uso de espejos que reflejaban al público, haciéndole consciente de que “la pieza también trata sobre nosotros”¹²⁹.

Según el Museo Thyssen: “La artista recurre a una combinación de imágenes, textos y objetos para evocar la vida marina como una realidad amenazada y misteriosa”¹³⁰. En este sentido, Jonas construye un espacio donde el video no es solo medio de representación, sino interfaz para articular múltiples capas de percepción. Como recoge el catálogo del MoMa, “Su obra hace visible lo invisible: el aliento de las ballenas, los patrones de las corrientes submarinas, la resonancia poética de las mitologías ligadas al mar”¹³¹. Esta visibilización de lo invisible se articula mediante una poética videográfica que privilegia la lentitud, la fragmentación y la apertura sensorial, en una clara ruptura con la lógica acelerada de los medios digitales contemporáneos. A diferencia de las primeras prácticas del videoarte, centradas en la disrupción tecnológica y la crítica mediática, como podíamos ver en *Global Groove*, Jonas orienta su trabajo hacia una ecología estética que vincula cuerpo, imagen y naturaleza.

Desde el punto de vista institucional, *Moving Off the Land II* difiere sustancialmente de las prácticas iniciales del videoarte, debido a que no se concibe como una pieza reproducida en tiradas limitadas ni como una obra comercializable en el mercado del arte tradicional. Al

¹²⁸ GIANNACHI, G. “The Role of Performance in Environmental Humanities: The Case of Joan Jonas’s *Moving Off the Land II*”. En: *Lagoonscapes*, 1(1), 2021, p.125-138. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.30687/LGSP//2021/01/009> p.127

¹²⁹ *Ibidem*. p.127

¹³⁰ Joan Jonas. *Moving Off the Land II*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2020. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/joan-jonas-moving-land-ii>

¹³¹ Joan Jonas: *Good Night Good Morning. Select artwork transcripts*. Museum of Modern Art, Nueva York, 2024. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMjQvMDMvMTQvMmlqNnRmYm1mZF8yMDI0X0pvYW5Kb25hc19UcmFuc2NyaXB0c19WOS5wZGYiXV0/2024-JoanJonas-Transcripts_V9.pdf?sha=5f37afdda424d2cd

tratarse de una instalación de múltiples componentes físicos, su circulación ha estado principalmente vinculada a espacios expositivos temporales gestionados por fundaciones y museos de arte contemporáneo. No se han registrado ediciones limitadas ni copias de venta individual, lo que subraya su carácter *site-specific* y performativo.

En términos benjaminianos, la obra representa una fase renovada de la reproductibilidad técnica, en la que la imagen ya no se limita a su multiplicación, sino que deviene en una articulación de capas sensoriales y discursivas. El espectador se transforma y ya no trata de contemplar una imagen singular, sino que se sumerge y habita en un paisaje audiovisual interconectado “una serie de elementos activos (...), reorientan continuamente al público de la obra, reescribiendo así su experiencia no solo de la tierra, sino también, literalmente, fuera de ella”¹³².

Si para Benjamin el *aura* se diluye con la reproductibilidad, para Jonas podría reactivarse en la experiencia corporal y afectiva del espectador. La artista instala una sensibilidad compartida que opera desde la presencia performativa, pero también desde su forma diferida. Aquí el video, no funciona como un simple dispositivo de registro, sino que media, modula y multiplica la percepción, abriendo un espacio para una experiencia estética profunda, aunque radicalmente distinta de aquella basada en la contemplación aurática del objeto artístico tradicional. Desde esta perspectiva, el *aura* no desaparece, sino que abandona la fijación en la unicidad material de la obra para instalarse en la temporalidad compartida de la performance videográfica, en la intimidad acústica de la voz grabada, en la resonancia simbólica del entorno sensorial. Abre un espacio de resistencia contra las lógicas aceleradas del presente a través de lo que ella denomina un largo y amplio presente. Este presente ampliado no solo desborda la inmediatez del ahora, sino que integra tiempos pasados, futuros posibles y la agencia de otras especies no humanas.

8. Conclusiones provisionales y posibles vías de investigación

El recorrido teórico desarrollado a lo largo del trabajo ha permitido constatar que reducir el análisis del arte contemporáneo a marcos conceptuales cerrados o a argumentaciones circunscritas a contextos históricos específicos resulta insuficiente y, en muchos casos, metodológicamente erróneo. Intentar fijar de manera unívoca la naturaleza de la obra —especialmente en términos de unicidad y materialidad— no solo limita su comprensión, sino que impide reconocer las transformaciones profundas que atraviesan las prácticas artísticas

¹³² GIANNACHI, G. (2021). *Op.cit.* p.129

actuales, en relación con los cambios tecnológicos, culturales y perceptivos, además de la expansión de las posibilidades estéticas de la obra.

Es en este marco donde *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin, adquiere plena vigencia. Lejos de constituir una categoría obsoleta, el concepto de *aura* se ha revelado como una herramienta crítica capaz de adaptarse a las transformaciones culturales y tecnológicas de nuestro tiempo. En el caso del videoarte, la reflexión benjaminiana adquiere una nueva dimensión, ya que, aunque la obra deja de ser singular en el sentido material, puede generar experiencias auráticas renovadas en función de la participación del espectador, la temporalidad perceptiva y la inmersión sensorial.

Asimismo, los aportes contemporáneos analizados en el trabajo –como las nociones de *aura fría* o *imagen pobre*– permiten pensar una continuidad crítica con el legado de Benjamin, en la medida en que se inscriben en un horizonte estético que no renuncia a la producción de sentido. Estas perspectivas, en el marco del videoarte, abren espacios de disidencia simbólica, cuestionamiento de jerarquías tradicionales y exploración de relaciones inéditas entre cuerpo, imagen y tiempo, sosteniendo una potencia expresiva que trasciende lo formal. No obstante, persiste una tensión con el mercado del arte contemporáneo, que tiende a reinstaurar la unicidad mediante estrategias como las ediciones limitadas. Tales mecanismos buscan preservar el valor de intercambio asociado a la singularidad de la obra, pero lo hacen a costa de negar una de las potencialidades más significativas de los nuevos medios: su capacidad de reproducción infinita y libre circulación. Esta paradoja evidencia el conflicto entre lógicas de mercado y dinámicas culturales emergentes.

Finalmente, como posible vía de investigación, proponemos expandir el análisis hacia otras prácticas artísticas digitales, como la realidad aumentada o el uso de inteligencia artificial en procesos creativos. Estos campos, en constante expansión, presentan nuevos desafíos para el pensamiento estético al introducir variables como la interacción no lineal o la obsolescencia programada de la obra. Si nos centrásemos en la vía de la inteligencia artificial, por ejemplo, sería necesario plantear interrogantes fundamentales sobre la posibilidad de una estética maquínica o una sensibilidad no humana. Podríamos cuestionarnos si, mediante la IA, ¿Puede hablarse aún de *aura* cuando el acto creador no está anclado a una subjetividad humana? Por otro lado, sería relevante profundizar en el estudio de la experiencia del espectador en entornos hipermediáticos, considerando, no solo la percepción individual, sino también la dimensión colectiva, relacional y política de la recepción. De este modo, la investigación sobre la vigencia del pensamiento de Benjamin no se cierra, sino que se proyecta hacia nuevas preguntas,

manteniéndose como un marco teórico fértil para comprender las mutaciones estéticas, tecnológicas y simbólicas en la era del arte digital.

9. Bibliografía

ADORNO, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

ADORNO, T. W., y BENJAMIN, W. *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998.

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994, p.165-212.

BARTHES, R. *La Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BAUMAN, Z. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.

BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989. [Consulta: mayo 2025]. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot, 2022.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Bill Viola. Artwork for sale, auction results and history. Christie’s, s.f. [Consulta: junio de 2025]. Disponible en: <https://www.christies.com/en/artists/bill-viola?lotavailability=All&sortby=relevance>

BLANCO, P., y A.F.R.I.K.A. Gruppe. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://catedracaceres.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/bourriaud-nicolas_estetica-relacional_los-sentidos-artes-visuales_editorial-adriana-hidalgo.pdf

BREA, J. L. *Las Auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BUCK-MORSS, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/129728173/97621188-Buck-Morss-Walter-Benjamin-Escritor-Revolucionario>

CASALS, J. *Constelación de Pasaje: imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

CASANOVAS, A. E. (2021). “El derrotero del arte: crítica y aura en Walter Benjamin” (Tesis de maestría). En: *Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina*. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2995>

CRUZ, M. “El concepto de Aura como prisión del arte en la posmodernidad”. En: *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 9, 2012, p. 336-343. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100168>

CORRAL, J. P. “La reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión político-estética del arte en diálogo con Walter Benjamin”. En: *Kipus*, 56, 2024, p. 145–166. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/9975>

DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Ediciones Naufragio, 1995. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://www.arquitecturadelastransferencias.net/images/bibliografia/debord-sociedad.pdf>

ELWES, C. *Video Art: A Guided Tour*. London: I.B. Tauris, 2005. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <http://www.g-riot.com/Video.Art.A.Guided.Tour.eBook-EEen.pdf>

GIANNACHI, G. "The Role of Performance in Environmental Humanities: The Case of Joan Jonas's Moving Off the Land II". En: *Lagoonscapes*, 1(1), 2021, p.125-138. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.30687/LGSP//2021/01/009>

Global Groove. En: *Electronic Arts Intermix*, s.f. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://www.eai.org/titles/global-groove>

HANHARDT, J. G., JONES, C., y Deutsche Guggenheim. *Global Groove 2004*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications: Distributed Art Publishers, 2004. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://archive.org/details/globalgroove200400paik/page/n3/mode/2up>

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

HOLZ, H. H. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Joan Jonas: Good Night Good Morning. Select artwork transcripts. Museum of Modern Art, Nueva York, 2024. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMjQvMDMvMTQvMmlqNnRmYm1mZF8yMDI0X0pvYW5Kb25hc19UcmFuc2NyaXB0c19WOS5wZGYiXV0/2024-JoanJonas-Transcripts_V9.pdf?sha=5f37afdda424d2cd

Joan Jonas. Moving Off the Land II, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2020. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/joan-jonas-moving-land-ii> KUSPIT, D. et al. *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

MALRAUX, A. *Malraux, André, 1901-1976, El Museo imaginario*. Madrid: Cátedra Grupo Anaya S.A, 2017.

MARKMAN, A. I. “Pensando el arte y la sociedad contemporáneos: la recepción del concepto benjaminiano de aura en Bourriaud y Michaud”. En: *Revista Filosofía UIS*, 8(2), 2009, p. 167–186. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8028754.pdf>

MARTIN, S. *Videoarte*. Colonia: Taschen, 2006.

Nam June Paik. Global Groove. The Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum Of Art, Nueva York, 1973. [Consulta: junio de 2025]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/856929>

RAMÍREZ, J.A. *El Objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.

Retrospectiva de la videografía de Nam June Paik 1963-93. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/1994001-fol_es-001.pdf

ROQUE, M. Á. “La nueva era de la reproductibilidad artística”. En: *EME Experimental Illustration, Art & Design*, (12), 2024, p. 112–127. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/eme.2024.21034>

RUSH, M. *Video Art*. Londres: Thames & Hudson, 207. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: https://docviewer.xdocs.net/view_v2.php

SARRIUGARTE, Í. “John Cage y su influencia en la obra del video artista Nam June Paik”. En: *Anuario Musical*, (64), 2009, p. 237–258. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2009.64.45>

SANTOS RABELO DE ARAÚJO, B. “O Conceito de aura, de Water Benjamin, e a industria cultural”. En: *Pós. Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Arquitetura Urbanismo Da FAUUSP*, 17(28), 2010, p. 120–143. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i28p120-143>

SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, 2014. {Consulta: mayo de 2025}. Disponible en: academia.edu. https://www.academia.edu/95109213/Gershom_Scholem_Walter_Benjamin.

SEDEÑO, A. M. *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Comunicación Social, 2011.

STEYERL, H. "In Defense of the Poor Image". En: *E-flux Journal*, 10, 2009. [Consulta: mayo de 2025]. Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf

ZAPETT, A. *El videoarte en la cultura contemporánea*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005.

10. Anexos

Figura 1: Nam June Paik, *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963.

Fuente: <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/25/>





Figura 2: Fotografía de 1974 de Nam June Paik y Shigeko Kubota con la Sony Portapak.

Fuente: <https://magazine.artland.com/agents-of-change-how-the-sony-portapak-has-created-a-new-artistic-medium/>



Figura 3: Vista de sala de la exposición *Hito Steyerl. Duty-Free Art*, 2015

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-steyerl>



Figura 4: Imágenes de la obra *Global Groove*, Nam June Paik, 1973.

Fuente: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/global-groove-202149/>





Figura 5: Imagen de *Moving Off the Land II*, 2019 de Joan Jonas en Ocean Space, Iglesia de San Lorenzo, Venecia Performance con Ikue Mori y Francesco Migliaccio.

Fuente: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/joan-jonas-moving-land-ii>



Foto: Moira Ricci. © Joan Jonas



Foto: Enrico Fiorese. © TBA21-Academy