



**PENSANDO EL ARTE
Y LA SOCIEDAD
CONTEMPORÁNEOS:
LA RECEPCIÓN
DEL CONCEPTO
BENJAMINIANO DE
AURA EN BOURRIAUD
Y MICHAUD**

Ana Inés Markman

PENSANDO EL ARTE Y LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEOS: LA RECEPCIÓN DEL CONCEPTO BENJAMINIANO DE AURA EN BOURRIAUD Y MICHAUD

Resumen: el artículo se propone pensar la cuestión del arte en la actualidad y su relación con lo político tomando como hilo conductor el concepto benjaminiano de aura y, en particular, sus reinterpretaciones contemporáneas en las obras de Nicolas Bourriaud e Yves Michaud, dos exponentes de la reflexión estética francesa contemporánea. En primer lugar, se sintetizan y se comparan los textos de ambos autores, y luego se revisita el famoso ensayo de Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

Palabras clave: arte, aura, política, W. Benjamin, N. Bourriaud, Y. Michaud.

THINKING CONTEMPORARY ART AND SOCIETY: THE RECEPTION OF BENJAMIN'S CONCEPT OF AURA IN BOURRIAUD AND MICHAUD

Abstract: This paper examines the question of art today and its link to politics, taking as a connecting thread Walter Benjamin's concept of aura and, in particular, its contemporary reinterpretations in the works of Nicolas Bourriaud and Yves Michaud, two exponents of contemporary French aesthetics. Firstly, the works of these two authors are summarized and compared, and secondly Benjamin's famous essay "The work of art in the age of mechanical reproduction" is revisited.

Key words: Art, aura, politics, W. Benjamin, N. Bourriaud, Y. Michaud.

Fecha de recepción: enero 2 de 2009
Fecha de aceptación: septiembre 9 de 2009

Ana Inés Markman: Estudiante avanzada de la Licenciatura de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Principales áreas de interés: fenomenología, metafísica y filosofía del arte.

Correo electrónico: animarkman@gmail.com

PENSANDO EL ARTE Y LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEOS: LA RECEPCIÓN DEL CONCEPTO BENJAMINIANO DE AURA EN BOURRIAUD Y MICHAUD

¿Qué es el arte? Esta pregunta me inquieta desde hace tiempo. Creo que se trata de un interrogante imposible de responder de una vez para siempre: no cabe hablar aquí de algo así como una esencia inmutable. Pero “¿Qué es...?” no sólo es la pregunta socrática sino también, por excelencia, la pregunta de la infancia. Y como los niños prácticamente no tienen conciencia histórica, ella refiere naturalmente al presente y puede reformularse como: ¿Qué es arte hoy? Esta inquietud sí tiene respuesta, o por lo menos podemos aproximarnos, al señalar distintos aspectos del arte —mediante conceptos que ya tenemos o creando nuevos— y al hacer comparaciones con otras manifestaciones del hombre y con aquello que se consideró arte en otros momentos históricos.

La noción benjaminiana de *aura* resulta muy productiva a la hora de pensar la evolución histórica de aquello que llamamos arte. En este trabajo me propongo comparar las interpretaciones de este concepto que presentan Nicolas Bourriaud e Yves Michaud —exponentes de la reflexión estética francesa contemporánea— en sus respectivas obras *Estética Relacional* (1998) y *El arte en estado gaseoso* (2003). Para desarrollar esta comparación, primero expondré una síntesis de los razonamientos de ambos autores y luego señalaré semejanzas y diferencias. En particular, intentaré reconstruir la forma como estos pensadores interpretan la noción de *aura* en su vinculación con lo político. Sus reflexiones funcionarán a manera de estímulo para visitar el famoso texto de Benjamin y hacernos otras preguntas en torno al *aura* y al arte.

Nicolas Bourriaud, teórico del arte y curador francés, acuñó en 1998 el término *arte relacional* para caracterizar la práctica artística de los años noventa y distinguirla de la de décadas anteriores. Su libro, de tono optimista, consiste en una serie de ensayos y notas, con profusión de ejemplos de obras y citas de autores de procedencia intelectual e histórica muy diversa. Este proceder puede resultar

algo *snob* pero da lugar a asociaciones muy interesantes. Así, aunque el filósofo profesional Yves Michaud cuestione su carácter teórico y lo califique de *popurrí* (Michaud, 2003, p.52), su lectura proporciona mucho material para la reflexión, si bien es cierto que la obra *Estética relacional* es sustancialmente menos sistemática que *El arte en estado gaseoso* y, sobre todo, carece de esa *distancia irónica* y esa cuota de *escepticismo* que según Michaud exige el análisis.

Según Bourriaud, hoy el arte se define como un “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (Bourriaud, 1998, p.142), aunque no haya entre ellas homogeneidad temática ni estilística. No obstante, Bourriaud reserva el término para las “prácticas provenientes de la pintura y de la escultura que se manifiestan en el marco de una exposición” (Bourriaud, 1998, p.15) que posibilitan la *proximidad*, a diferencia de la televisión y la literatura destinadas al consumo privado; y del cine y el teatro, cuyo tiempo de discusión es posterior a la función. La *estética relacional* correlativa a este arte consiste en juzgar las obras en función de las relaciones humanas que suscitan, ya sea efectivamente o al proyectarlas a modo de un *trailer* o de un *software*. Pero no constituye en sí misma una teoría del arte sino una *teoría de la forma*, pues lo primero implicaría enunciar un origen y un destino, lo cual es imposible dada su dependencia del contexto. Mientras lo segundo, en efecto, esta estética se inscribe en la tradición del llamado por Althusser *materialismo aleatorio*, cuyo punto de partida es precisamente la contingencia del mundo, y considera a la esencia de la humanidad como trans-individual, unida en formas sociales que son siempre históricas.

Ahora bien, la *forma* es una unidad estructural que nace a partir del *encuentro duradero* de elementos heterogéneos y que presenta las características de un mundo. La obra de arte no es la única, pero es propio de la práctica artística la creación de tal *principio aglutinante dinámico* con el fin de producir una relación con el mundo, que generaría otras relaciones y así sucesivamente hasta el infinito: “Cada obra, hasta el proyecto más crítico y más negador, pasa por ese estado de mundo viable, porque hace que se encuentren elementos hasta entonces separados” (Bourriaud, 1998, p.20). El artista es entonces un *semionauta* que *inventa trayectorias entre símbolos*, en particular, modela las estructuras de producción para lograr *dobles significantes* y de esta manera *mostrar* algo mediante la sustitución de las coherencias del mundo ilusorio de la “verdad”. Así, su obra puede ser juzgada tanto con criterios estéticos que analicen la coherencia de la forma, como también según el *criterio de coexistencia* por el valor simbólico del modelo de sociedad que propone. Bourriaud parece estar pensando en Nelson Goodman, quien definió a las obras de arte como conjuntos de marcas en el seno de sistemas simbólicos, que existen al ser activadas mediante los procedimientos de ejecución, difusión, exposición, edición, etc. Según Michaud, esta estética nominalista y funcionalista de Goodman que privilegia los *síntomas* frente a los

criterios, “Logra la hazaña de ir hasta las últimas consecuencias del ensanchamiento y la flexibilidad conceptual que le permiten dar cuenta de la diversidad de las obras, pequeñas o grandes, sin caer en lo vago” (Michaud, 2003, p.135).

Las obras que Bourriaud más aprecia son aquéllas que, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, representan un *intersticio social*: un *espacio-tiempo* para las relaciones humanas que sugiere posibilidades distintas de las vigentes en el sistema, integrado de manera más o menos armoniosa en éste. Mientras se reduce el espacio relacional por la creciente automatización, la *exposición* de arte contemporáneo crea un escenario de intercambio cuya *duración* se contrapone a la de la vida cotidiana. Entonces el arte desarrolla efectivamente un proyecto político en contra de “La generalización de las relaciones proveedor/cliente en todos los niveles de la vida humana” (Bourriaud, 1998, p.104), aunque sin el carácter utópico-revolucionario que tuvo en las vanguardias. Construye más bien *micro-utopías* en lo cotidiano y sus estrategias son *miméticas* —como aquéllas por la que bregaba Félix Guattari— pues “Toda composición crítica ‘directa’ de la sociedad se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada” (Bourriaud, 1998, p.35).

Bourriaud asocia este arte relacional a la *cultura urbana mundial* que se generó a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial: “El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas” (Bourriaud, 1998, p.14), cuyo tema central es el *estar-junto*. De hecho, la parte de la interactividad ha crecido cuantitativamente en todos los vectores de la comunicación. La emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, indica un deseo colectivo de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural. Así, a la *sociedad del espectáculo* descrita por Guy Debord, le sucede la *sociedad de figurantes* que alimenta la *ilusión de una democracia interactiva*. El individuo ha dejado de ser considerado un consumidor puramente pasivo y ahora se involucra en actividades dictadas por imperativos mercantiles. Por eso el consumo televisivo retrocede en favor de los videojuegos y cada cual se ve instigado a ser famoso durante quince minutos. Según Bourriaud, este cambio tiene una explicación histórica: después de la rendición del bloque soviético, el capitalismo no tuvo en su camino ningún impedimento para su imperio y “Pudo permitirse incitar a los individuos a retozar en los espacios de libertad que él mismo definió” (Bourriaud, 1998, p.143).

Según Bourriaud toda la historia del arte puede leerse como la de la producción de relaciones en el mundo, mediatizadas por una suerte de objetos y prácticas específicos. Hoy, después del dominio de las relaciones entre el hombre y la divinidad; y luego entre el hombre y el objeto, la práctica artística se concentra en la esfera de las *relaciones humanas*. Esto no sólo determina un campo ideológico-práctico que trasciende al propio del arte, sino también nuevos dominios formales.

Bourriaud distingue el arte de los años noventa del de las décadas de los sesenta y los setenta precisamente por esto: aunque la provisión de formas para las relaciones sociales es una constante, para los artistas de hoy el problema no está en desplazar los límites del arte, sino en “poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global” (Bourriaud, 1998, p.34). Tampoco hay una primacía del proceso de trabajo sobre sus modos de materialización, como en el *process art* y el arte conceptual (con los que usualmente se compara al arte relacional), sino una exploración de la creación de sentido. Cualquier modo de crear relaciones representa un objeto estético susceptible de ser estudiado como tal: “El cuadro y la escultura son sólo casos particulares de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético” (Bourriaud, 1998, p.32).

Este *mucho más* es justamente la problematización de los espacios relacionales que propone la sociedad de los figurantes. Bourriaud define a la nuestra como la *época de la pantalla*. Los distintos significados de esta palabra dan cuenta de cambios en nuestra apercepción que resultaron de la aparición de tecnologías tan diferentes como el cine, el video y la informática, todos reunidos alrededor de una forma —la pantalla— que *sintetiza potencialidades*. Porque la relación entre arte y técnica no es sistemática: cada una de las innovaciones tecnológicas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial provocó en los artistas reacciones divergentes, desde la adopción de los medios de producción dominantes hasta el mantenimiento militante de la tradición pictórica. Para Bourriaud el arte obliga a tomar conciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época, pero sólo ejerce su deber crítico sobre la técnica “A partir del momento en que puede desplazar sus prerrogativas”, lo que él denomina la *ley de deslocalización* (Bourriaud, 1998, p.82). Esto no significa que deba describir desde afuera las condiciones de producción, sino que debe apropiarse de los hábitos perceptivos y comportamentales inducidos por ellas para transformarlos en *posibilidades de vida*. Su desafío consiste en generar algo duradero —por ejemplo, la producción de una emoción de orden moral como la que antaño generó el *monumento*— a partir de condiciones de producción que son por esencia modificables y, sobre todo, inventar un comportamiento de trabajo justo en relación con ellas. Bourriaud menciona como paradigma al *realismo operatorio*, al que define en el Glosario como una “Presentación de la esfera funcional en un dispositivo estético”. Este tipo de obras en particular insta una cierta ambigüedad entre la función utilitaria y la estética, pues presenta una transición problemática de la contemplación a la inserción más o menos virtual en el campo socioeconómico.

Ahora bien ¿Qué sucede con el aura a todo esto? Ella “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” (Bourriaud, 1998, p.73). Lo que Benjamin definió como *la manifestación irreplicable de una lejanía* tiene su

fuelle en la micro-comunidad instantánea de *espectadores-partícipes* que la obra crea en el momento de su exposición. Por eso Bourriaud dice que la obra *delega sus poderes* a esta colectividad que la recibe y que su aura se ha desplazado hacia su público unido por un contrato limitado, en el que cada cual conserva su identidad. A diferencia del *arte mínimo*, cuyo segundo plano fenomenológico especulaba sobre la presencia física abstracta del espectador para que completara la obra por la mirada, en el arte relacional no hay una distancia que separe la mirada de la obra, sino que el espacio definido en el encuentro intersubjetivo genera más bien un *momento* en la respuesta emocional y comportamental del público. Cabe mencionar que Bourriaud distingue al arte de los demás productos de la actividad humana por su *(relativa) transparencia social* puesto que se abre a la negociación de un modo tal que “Muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles, el lugar —o la función— que le otorga al ‘que mira’, y por fin el comportamiento creador del artista” (Bourriaud, 1998, p.49). Creo que es discutible cómo esta noción podría distinguir al arte de los demás productos sociales. Pero resulta interesante que Bourriaud considera que esta transparencia “Se opone por supuesto a lo sagrado, a esos ideólogos que buscan en el arte el medio de cambiar el aspecto de lo religioso” (Bourriaud, 1998, p.50). Esto nos aclara que, aunque más adelante caracterice al aura como un *efecto para-religioso*, para él no se relaciona con nada místico u ocultista.

Bourriaud dice también que el aura del arte contemporáneo es la *asociación libre*, creo que juega con el sentido psicoanalítico del término. Así, el aura estaría en el público que recibe la obra de modo tal que su efecto se relaciona con la historia personal de cada individuo y revela sentidos hasta entonces inconscientes, pero sin una predeterminación completa, por lo cual la obra es inacabada. Principalmente es una asociación libre en tanto modo de estar-juntos que va más allá de la fatalidad de las formas que nos proponen las sociedades post-industriales. Que la obra de arte considerada como un médium a través del cual un individuo expresa su visión frente al público haya perdido terreno ante a los proyectos artísticos basados en la retroalimentación (colectivos, festivos, participativos), responde a una nueva fase del proyecto moderno: la que busca “La emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia” (Bourriaud, 1998, p.73).

Pocos años más tarde, Yves Michaud analizó en su extenso ensayo *El arte en estado gaseoso* la *paradoja* que según él caracteriza a la era contemporánea: mientras la estética triunfa en todos los ámbitos —desde la visión moral de los comportamientos hasta en los objetos más triviales—, cada vez hay menos obras de arte, entendidas como objetos *preciosos* y *raros* investidos de un aura. Es “Como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo” (Michaud, 2003, p.10) bajo la forma de *éter estético*. Entonces la tesis de Michaud es que hoy, en el seno de una *experiencia estetizada*, se produce una *evaporación del arte*. Esta situación es según Michaud el resultado de tres procesos.

En primer lugar, ya desde principios del siglo XX comienza en el arte la decadencia de su régimen de objeto. Hoy, la obra como objeto y pivote de la experiencia estética ha sido reemplazada por *experiencias estéticas desvinculadas*: dispositivos y procedimientos o incluso intenciones y conceptos, producen la experiencia pura del arte casi sin soporte alguno. En segundo lugar, la sobreproducción de obras, junto con la racionalización y la transformación de la experiencia estética en un producto cultural estandarizado y accesible, también desemboca en su desaparición. Aunque viene aquejado por la inflación y encaminado a consumirse, el mundo de lo que por costumbre o nostalgia se llama las *bellas artes*, intenta mantener su *reputación de escasez* para preservar la ilusión de lo que no tiene precio, "Aun cuando está hecho de centenares de millares de transacciones debidamente listadas por *artprice.com*" (Michaud, 2003, p.13). Por último, fuera de la esfera del arte operan los mecanismos de la *producción industrial de bienes culturales* que, como un *Stimmung*, reúne a los individuos mediante *best-sellers*, descargas de música en formato MP3 y megaproducciones cinematográficas, todos vendidos a millones, junto con aquello que es tan omnipresente que casi no se ve: diseño, cirugía estética, cosméticos, moda.

Michaud se aproxima a la situación actual del arte mediante distintas estrategias descriptivas. El capítulo I es una *etnografía* del arte contemporáneo. Allí menciona una serie de características que según él comparten *todos* los diagnósticos del arte contemporáneo. Ellas son: la casi desaparición de la pintura, que alimenta infinitas consideraciones tanto respecto de su muerte definitiva como de su resurrección bajo nuevas formas: la indiferencia entre los artistas contemporáneos, por un lado, y la literatura, el cine y la arquitectura, por el otro: el arte contemporáneo que se identifica en cambio con la música *techno*, la moda y el diseño, todos ellos relacionados con lo ambiental; la confusión entre arte contemporáneo y publicidad (todas las producciones artísticas utilizan los *procedimientos* de la publicidad que son al mismo tiempo arte y publicidad); y, respecto de los *contenidos*, ya no tiene sentido hablar de cita irónica porque se trata de un intercambio y reciclaje constante de los mismos temas en un mundo indisoluble de sus medios de comunicación.

Michaud también menciona el compromiso político-social limitado de los artistas y las obras y la necesidad de señalamientos que indiquen cuándo y dónde hay arte, temas que desarrollaré más adelante al contrastar esta postura con la de Bourriaud.

El capítulo I concluye que la característica dominante de la situación actual del arte es la *popularización* y la *vulgarización* de los procedimientos desarrollados por Duchamp en sus *ready-made* entre 1913 y 1923. Absolutamente cualquier práctica puede, en un momento dado y en ciertas condiciones, incorporarse al arte contemporáneo. Además, en el procedimiento *todos* los factores condicionantes tienen la misma importancia (no sólo la obra y el artista sino también el espectador, el crítico, el curador, el coleccionista, el representante,

el galerista y las instituciones de validación). Esta invasión del *ready-made* puede ser denunciada como el triunfo del *arte fácil* y esto probablemente sea cierto una vez que la repetición de la *artecialización* de Duchamp la convirtió en el procedimiento estándar del arte. Pero según Michaud más importante aún es que, si *todo* puede convertirse en arte a condición de seguir procedimientos que ya son convencionales, entonces *todo* puede ser visto estéticamente y ya no cabe hablar de un *mundo del arte contemporáneo*.

El capítulo II retoma esta situación para perspectivizarla *históricamente* en contraste con el arte moderno. Desde principios del siglo XX hubo una multiplicación fascinante de *ismos* (cubismo, futurismo, rayonismo, suprematismo, constructivismo, vorticismo, dadaísmo, surrealismo, realismo, minimalismo, etc.), cada uno de ellos acompañado de una metafísica más o menos elaborada y nucleado en torno a un manifiesto tanto formal como político. Según Michaud esta misma diversidad de movimientos reveló que su búsqueda de la verdad absoluta —a menudo llevada hasta la intolerancia— era ilusoria.

A lo largo del tiempo, la virulencia de los proyectos de revolución formal se transformó en una rigurosa división del trabajo de investigación, en un ámbito del arte concebido como un conjunto de problemáticas formales. Pero aún así permanecieron indisolubles de una concepción fuerte de la función política: incluso en el *arte por el arte* la vanguardia estadounidense reflejó las decepciones del movimiento social. Así, las obras no eran sólo desafíos a los cánones del arte académico, sino también a la sociedad, que se esforzó por responder de distintas formas, ya mediante el intento de mantener un vínculo entre las vanguardias políticas y las artísticas, ya mediante la autotransformación de las fuerzas políticas en vanguardias artísticas que tomó como material a la humanidad, tema sobre el que volveremos más adelante cuando veamos a Benjamin. Según Michaud la mejor estrategia de recuperación pasó por la institución del museo, que preserva y sacraliza las obras al tiempo que las torna *inofensivas*: “Hasta logra conservar, proveyéndolas de un valor sagrado que no deberían tener, obras del siglo XX que fueron, como las de los dadaístas, producidas con base en un rechazo blasfemo del aura y del recogimiento [...] Como si el aura se pudiese rehacer [...] porque la necesitamos” (Michaud, 2003, p.104).

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial tuvo lugar un proceso de *mundialización* al que Michaud describe como el triunfo de la cultura estadounidense. El *modernismo* fue la norma en un arte que, bajo una fachada de pretendida universalidad, tenía en realidad un carácter *occidental-céntrico*: “O los artistas locales se alineaban produciendo formas importadas y aculturadas del modernismo, o simplemente no existían” (Michaud, 2003, p.67). El arte también tuvo que afrontar la pérdida de su monopolio sobre la imagen por su difusión con distintos fines en la fotografía, el cine, el video y la televisión, lo que también condujo a redefiniciones respecto de la *alta* y la *baja* cultura. Por último, “El regreso de la influencia del dadaísmo es

decisiva para comprender la proliferación de movimientos y actitudes que durante los años sesenta y la primera mitad de los años setenta dieron nueva vitalidad al arte moderno y al mismo tiempo provocaron el estallido de su concepto y aceleró su fin" (Michaud, 2003, p.77). Estos movimientos sin arraigo popular contribuyeron a la *des-definición* y *des-estetización* del arte; todo lo contrario de lo que sostenía el portavoz del modernismo Greenberg, respecto de un arte definido por su medio y catado por medio del juicio superior de gusto. A principios de los setenta se cometieron ataques contra el arte contemporáneo, tanto de la ultraderecha como de la izquierda, por su absurdidad, su mala influencia moral, su gratuidad política, etc. Según Michaud, esto marcó la entrada en el postmodernismo, caracterizado por el *pluralismo* y el *fin de las referencias a una tradición*.

Frente a él, las estrategias de los artistas son diversas: algunos siguen como si nada hubiera sucedido, e inscriben sus obras en un contexto de problemáticas "Pero sin clara fe para el fin a lo que todo esto lleva" (Michaud, 2003, p.82); otros acentuaron lo ritual, lo femenino y la ecología para recuperar la espiritualidad premoderna; por último, quienes aceptaron el postmodernismo buscan definir una postura para, desde ahí, producir arte. Dominan la crítica, la ironía, la referencia social y las nuevas significaciones, "Las prácticas más diversas son admitidas y la voz de grupos cada vez más numerosos se hace escuchar". A su vez, "Muchos nuevos puntos aparecieron sobre el mapa del arte" (Michaud, 2003, p.83) y "El multiculturalismo es la teoría de este proceso de *complejización*" (Michaud, 2003, p.87).

Además de tener un limitado compromiso político, el arte ya no pretende entregar un mensaje filosófico sobre el sentido de la existencia porque solamente lo da sobre sí mismo, futilidad que "Lo acerca al mundo de la comunicación y al de la moda: el arte es 'tendencia' más que metafísica" (Michaud, 2003, p.84). Se da en él "Una profusión, un cambio acelerado, una diversidad abigarrada que marean y divierten más que alumbran y elevan" (Michaud, 2003, p.86), lo que es correlativo a un régimen de obras *no sacralizadas* que ya no simbolizan nada sino que pretenden generar experiencias particulares. Por su parte, el artista es cada vez menos un *creador maldito* y cada vez más un *mediador social* con algo del *hombre de negocios*, del *hombre de la comunicación* y del *ilusionista*. De todos modos, este arte continúa por ahora dentro de marcos *convencionales* y *reconocidos* (galerías, museos, escuelas) y todavía existen jerarquías determinadas por el mercado y los especialistas, pero "La misma multiplicidad de estas intervenciones así como los esfuerzos repetidos de singularización de cada quien vuelven estas definiciones cada vez más temporales, precarias e ilusorias" (Michaud, 2003, p.85).

En el más que interesante capítulo III —que lamentablemente no podremos reseñar en su totalidad por cuestiones de extensión—, Michaud muestra cómo la teoría estética se ocupó de los cambios del arte en el siglo XX. Según él, la mayoría de los autores —entre ellos Heidegger como caso paradigmático— retomó el programa tradicional, para que las obras contemporáneas pudieran

volverse clásicas. Otros tuvieron una percepción más inquieta: diagnosticaron el advenimiento de una nueva forma de experiencia estética e intentaron reformular la teoría clásica de modo tal que pudiera dar cuenta de las nuevas problemáticas. Tal es el caso del ya mencionado Greenberg y el de Benjamin, en quien nos centraremos más adelante. Michaud también recorre las discusiones que tuvieron lugar en el ámbito de la filosofía analítica estadounidense (Weitz, Stolnitz, Danto, Dickie, Goodman) que, a partir de los años cincuenta, hizo el paso de una estética de las obras, de las bellas artes, de las vanguardias y de la forma significativa, a una *estética de las actitudes, de los efectos y de la experiencia*. En este sentido, las entrevistas del psicólogo M. Csíkszentmihályi han mostrado que lo propio de la experiencia estética es *que fluye* e implica una pérdida de atención a la vida instrumental, independientemente de cuál sea el centro de interés en una cosa dada, que varía de persona a persona.

Como se desprende de lo antes expuesto, la ontología de los objetos de arte correlativa a esta estética ha de ser *hiperpluralista*. Cualquier *forma y contenido* que tenga la experiencia estética valen para el público, el mercado y el medio: hay para todos los gustos y lo único que cuenta es su carácter placentero. Esto plantea un problema para el *archivo* y la *clasificación*. Por ahora el único criterio es el de archivar “todo lo que surge”, sin ninguna selección, con la *trivialidad poco entusiasta* de que sobrevivirá lo que habrá hecho sentido en el presente o lo que nos interesará desde el punto de vista del presente en el que se lo recupere. En realidad, el archivo es el de la moda, que se tiene que redescubrir en la *nostalgia* que le es propia, como fuerza de olvido y promesa de redescubrimiento. No hay nada significativo en esto y, al final, probablemente sólo haya rescates arbitrarios o casuales.

Respecto de los modos de operación, Michaud considera que su *naturaleza sociológica* debe contar más que su *aspecto conceptual*. “Una vez comprobado que los *ready-made* están por todas partes, ya no es indispensable seguir los caminos del pensamiento que presiden su inscripción: en la abundancia de prácticas similares y repetitivas estos caminos solamente pueden llegar a la idiosincrasia del artista. Por lo tanto, en lugar de teorizar doctamente sobre la estética de la relación, resulta más interesante describir detalladamente el sistema de los ritos sociales de inscripción” (Michaud, 2003, p.138). Son las *actitudes* las que hacen arte y pronto solamente experiencia estética, entonces ésta debe presentarse *enmarcada en rituales fuertes* que la hagan identificable. Según Michaud, este es un problema similar al de las marcas para todo lo que es tendencia: “Se trata de etiquetar lo impalpable”, lo que se logra “Con mucho sentido de la comunicación, muchas imágenes y todo el arte de los envases” (Michaud, 2003, p.139).

En este sentido, Michaud dice en su *Etnografía del arte contemporáneo* que, como éste ha tomado las formas más diversas —siguiendo una tendencia de reemplazo de la *mirada concentrada* por una *percepción del ambiente*—, se precisa que

un conjunto de indicaciones visuales, lingüísticas y comportamentales delimiten la zona de experiencia artística. Ahora bien, sólo los miembros de la *tribu del arte contemporáneo* dominan este *código*, sin que les interese que la mayoría no lo entienda en absoluto. Esto implica que “Los artistas contemporáneos no se preocupan de ninguna manera por el público, aun cuando todo su arte se orienta hacia lo relacional” (Michaud, 2003, p.38). En realidad, un arte no tiene forzosamente por vocación difundirse democráticamente. Lo que resulta paradójico es que el *hermetismo* de la tribu del arte contemporáneo toca tipos de producción apenas diferentes de los de la cultura comercial popular: “Toda la sutileza consiste en guardar muy bien el secreto de la semejanza para que el público común se quede en lo común y el público iniciado en la iniciación” (Michaud, 2003, p.41).

A diferencia de lo que sucedía en el siglo XX moderno, la tribu no es un grupo constituido en torno a una búsqueda o una línea teórica, sino más bien un agrupamiento de usos en el que coexisten pacíficamente prácticas heterogéneas. Entonces no se trata de “Un asunto de tolerancia o de apertura de espíritu posmoderno” (Michaud, 2003, p.41) sino que estas prácticas sólo comparten el hecho de haber sido recibidas en el mundo del arte contemporáneo. Conjuntamente con los otros actores del mundo del arte, las instituciones contribuyen a definir el arte contemporáneo y a hacerlo vivir en nombre de una *supuesta democratización de la cultura*, pero de modo tal que lo protegen contra los *principios de disolución que están en el corazón de su definición procedural*. “Que el centro de arte se quede sin visitantes es la última forma de proclamar su carácter sagrado y de iniciación, lo cual bien merece una subvención” (Michaud, 2003, p.51). Michaud ve una ilustración ejemplar de esto en el nuevo lugar de arte contemporáneo del *Palais de Tokyo* de París, del que Bourriaud fue el primer director junto con Jérôme Sans.

De más está recalcar el tono cínico y hasta innecesariamente agresivo que Michaud guarda para con todo lo relativo a Bourriaud —a quien ni siquiera nombra—, aunque, según dice en varias ocasiones, no sea su intención *denunciar* una situación que no sería más que *irrisoria* y *devaluada*, sino simplemente analizar una nueva “Manifestación más de la conducta estética del animal humano” (Michaud, 2003, p.140). Creo que, así como las investigaciones de tipo sociológico resultan efectivamente muy interesantes, ello no desmerece de ningún modo el esfuerzo por encontrar conceptos que caractericen las prácticas artísticas actuales. En todo caso, con su intento, Bourriaud estaría invitándonos a ingresar en la tribu del arte contemporáneo y esta es una moda mucho más interesante que la de los perfumes.

Así como Adorno le reprochó a Benjamin su ingenuidad porque él no creía que los cambios tecnológicos pudieran traer posibilidades emancipatorias en una sociedad de masas movida según los dictámenes de la *industria cultural*, Michaud critica la idea de Bourriaud de que el *arte relacional* y *transaccional de moda*

pueda contribuir a la emancipación de la comunicación humana. Según él, si nos sacamos los *lentes de la estética* con los cuales vemos todo rodeado de una *aureola difusa de belleza* por la aplicación de criterios ya obsoletos, sólo quedan el horror y la trivialidad cómoda cotidiana. En ella “Los únicos rituales de sacralización del arte que subsisten son los del tiempo libre y del turismo”, las dos “Formas omnipresentes de la experiencia estética contemporánea” (Michaud, 2003, p.88).

Para Bourriaud, en cambio, “La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro” y el arte apunta precisamente a “Destruir cualquier tipo de acuerdo a priori” (Bourriaud, 1998, p.100) para reducir el comportamiento mecánico. Además, los lentes que llevamos puestos durante un siglo de imágenes fotográficas y luego cinematográficas —y después recibidas a través de la videocasetera—, nos permiten reconocer como *formas-mundos* colecciones de elementos cuyo “pegamento” es apenas visible, por ejemplo, la instalación, que no hubieran podido reconocer nuestros antepasados. Pero esto no significa que no tengamos que *trabajar* para producir el sentido —que resulta de la interacción entre artista y público— y sentir a partir de objetos cada vez más livianos. Todo lo contrario de la experiencia *fluida* que plantea Michaud “Cuyos códigos son fáciles de captar y las convivencias compartidas sin esfuerzo” como la de la *felicidad contemporánea* “Descrita, alabada y prometida por la publicidad” (Michaud, 2003, p.141).

Entonces, Michaud encuentra el *espíritu de la época* en el interés por el *hedonismo* —“El individuo busca hoy en día un mundo sin roce, sin ataduras, protegido y terso” (Michaud, 2003, p.143)—, que se expresa en el triunfo de la belleza por doquier y en el hecho de que el turismo es la primera industria del mundo (realmente vale la pena leer el análisis que hace Michaud de este fenómeno entre las páginas 152 y 159. Pero extendernos sobre este tema escaparía a la intención del presente trabajo). Mientras que Bourriaud no menciona este tipo de fenómenos pero caracteriza nuestra era post-industrial como aquella en la que los artistas intentan efectuar ramificaciones en las *autopistas de la comunicación* que estandarizan nuestras interrelaciones limitándolas progresivamente a los espacios de comercio. El arte —tradicionalmente abocado a la representación del mundo y, durante la época de las vanguardias, a la preparación para un mundo futuro— “Aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos” (Bourriaud, 1998, p.8). Así, continúa con la intención emancipatoria que animó el proyecto cultural moderno, pero sin sus elementos teleológicos y trabaja dentro de lo real ya existente:

La modernidad no está muerta si reconocemos como moderno el gusto de la experiencia estética y del pensamiento que se arriesgan oponiéndose a los conformismos miedosos [...] Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más

justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas (Bourriaud, 1998, p.54).

Pero según Michaud la transgresión entró tanto en las costumbres que ya no transgrede nada, así como la crítica está tan ritualizada que resulta no ser más que *de apariencia*: “Cuando lo nuevo se vuelve tradición y hasta rutina, la dimensión utópica desaparece” (Michaud, 2003, p.144). Lo nuevo, que va al ritmo de las tendencias, los medios de comunicación y la industria de la diversión, no critica lo antiguo sino que sólo lo empuja hasta el olvido, en el seno de una ilusión de eterno presente. Sólo la *moda* “Tiene sentido, pero para desaparecerlo de inmediato” (Michaud, 2003, p.145). Podemos considerar la siguiente afirmación de Bourriaud como una respuesta anticipatoria: “Esta generación de artistas no considera lo intersubjetivo y lo interactivo como juegos teóricos de moda, ni como tratamiento (coartada) de una práctica tradicional del arte: los toma como punto de partida y como resultado” (Bourriaud, 1998, p.53), lo que implica —aún sin aquella *dimensión utópica*— una efectiva praxis política. Pero Michaud es tajante respecto de la modernidad: “Se acabó hace dos o tres décadas” (Michaud, 2003, p.18). Y así como el arte se ha volatilizado junto con su aura, también se han evaporado los grandes proyectos políticos: “Todos los artistas siguen siendo ‘de izquierda’ pero eso no los compromete a gran cosa” (Michaud, 2003, p.42). En realidad, esta *politización floja* o *de la impotencia* corresponde a la pasividad política de las *democracias individualistas* y no hay por qué reprochárselo a los artistas en particular: “Como las sociedades contemporáneas generan continuamente reflexiones sobre sí mismas [...] el compromiso del artista deja de tener un estatuto privilegiado. Se vuelve local, limitado, sin pretensión” (Michaud, 2003, p.83), lo que se refleja en estrategias de intervención social restringidas, por ejemplo, respecto de minorías.

Como vimos, Bourriaud comparte el diagnóstico acerca del alcance en principio limitado de las intervenciones artísticas, salvo que para él “Eso es todo, pero ya es muchísimo” (Bourriaud, 1998, p.54), pues implica “Aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica” (Bourriaud, 1998, p.12). Además, otro tipo de estrategias resultan vanas. En este sentido, Bourriaud señala que las prácticas artísticas relacionales son objeto de críticas reiteradas porque se limitan al espacio del arte, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Pero estas críticas olvidan que el contenido de las propuestas artísticas debe ser juzgado *formalmente*, es decir, en relación con la historia del arte y tomando en cuenta el valor político de las formas, que inducen modelos de relaciones sociales por la *proyección* de lo simbólico en lo real. Curiosamente, en su respuesta Bourriaud se olvida de mencionar su otra idea —que también vimos en la primera sección— que la exposición misma de la obra constituye un quiebre con lo cotidiano. Claro que en la perspectiva de Michaud también estas estrategias están condenadas al fracaso porque “Al contrario de lo que todos los actores se imaginan, no hay ni la sombra de una reflexión sino solamente la expresión desnuda y *naïve* de una identidad

contemporánea que tiene problemas de comunicación” (Michaud, 2003, p.167). O sea que finalmente Michaud estaría entre quienes, según Bourriaud, consideran al arte como un “Hermoso sonajero inútil” (Bourriaud, 1998, p.35).

Resulta interesante la relación entre aura y política que plantea Bourriaud: al cambio de enfoque del proyecto político moderno, corresponde el desplazamiento del aura. Más aún, que el aura efectivamente pase de las obras a las comunidades que las experimentan *equivale* a “Prolongar beneficiosamente la modernidad” (Bourriaud, 1998, p.73) porque implica la creación de nuevas posibilidades de intercambio en detrimento del individualismo. Según Bourriaud, si se logra una nueva síntesis en la que el aura esté en *lo plural*, se evitará la vuelta al aura tradicional y a lo sagrado a la que en realidad aspiran los críticos del individualismo contemporáneo. Esto se explica porque dicho individualismo es el resultado de dos siglos de luchas por la emancipación del individuo de las formas de alienación colectivas, que fueron paralelas a la desaparición del aura en el arte moderno.

Veamos qué dijo Benjamin al respecto en su ensayo del año cuando comenzó la Guerra Civil Española. La historia ha mostrado una *tendencia evolutiva* que podemos enunciar del siguiente modo: a más aura, menos posibilidades de emancipación. Claro que esto no implica que, una vez destruida el aura la emancipación sea un hecho, porque cada época tiene la ambivalencia de representar tanto un peligro de mayor alienación como un nuevo potencial emancipador para la historia. De hecho, el fascismo ve su salvación en la expresión de las masas recientemente proletarizadas sin que se hagan valer sus derechos, para lo cual desarrolla un *esteticismo de la vida política*: asambleas, celebraciones deportivas, toda esta propaganda pasa ante la cámara, que expone los movimientos de masas más claramente que el ojo. Su punto culminante es la guerra porque sólo ella hace posible “Dar una meta a los movimientos de masas de gran escala” y “Movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente conservando a la vez las condiciones de la propiedad” (Benjamin, 1936, p.56). Este aprovechamiento anti-natural y destructivo de la técnica, en el que la humanidad vive estéticamente su propia destrucción, constituye el punto más alto de su autoalienación. Pero no todo está perdido: la estetización que ha sido la bandera de las vanguardias —incluso al precio de la declinación del arte en su reconciliación con la vida—, también puede tomar un camino revolucionario si el comunismo responde al totalitarismo con la *politización del arte*.

Ahondemos un poco más en este complejo ensayo. Benjamin señala al comienzo que la obra de arte siempre fue susceptible de reproducción, en un principio manual y luego, con una intensidad creciente, técnica. Pero incluso en la reproducción mejor acabada falta la existencia singular de la obra de arte, su *hic et nunc* irrepetible, es decir, su *autenticidad*. Frente a la reproducción manual, considerada falsificación, la obra auténtica conserva su autoridad. Pero esto no es así en el caso de la reproducción técnica, ya que esta última es más independiente

respecto del original. Así, lo que la *época de la reproducción técnica* atrofia es el aura de la obra de arte porque *desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición*. Para Benjamin esta liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural, en tanto crisis, abre la posibilidad de una renovación de la humanidad. Su *agente más poderoso* es el cine, que al igual que la fotografía reproduce una obra de arte, de la cual no tiene sentido preguntar por el original. Mediante sus procedimientos, el cine amplía de tal manera nuestra percepción que nos muestra posibilidades antes insospechadas en nuestro *mundo-carcelario*, donde nos sentíamos aprisionados y sin esperanza. Benjamin caracteriza esta experiencia como del *inconsciente óptico*, por analogía con el modo como el psicoanálisis nos revela el inconsciente pulsional.

En el tercer párrafo, que comienza con la frase que Michaud citará a menudo en su ensayo — “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial” (Benjamin, 1936, p.23)—, Benjamin define al aura como “La manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” y lo ilustra con un ejemplo de la naturaleza: seguir con la mirada una cordillera en el horizonte es “Aspirar el aura de esas montañas” (Benjamin, 1936, p.24). La percepción de las masas se caracteriza por un *sentido para lo igual en el mundo* que se traduce en su aspiración a adueñarse de las cosas en la cercanía más próxima mediante su reproducción. Esta percepción ha crecido tanto que, incluso por medio de la reproducción, le ha ganado terreno a *lo irrepetible* y ha producido el desmoronamiento del aura. En realidad, dado que lo esencialmente lejano es *lo inaproximable* y ésta es la cualidad capital de la *imagen cultural*, lo que la reproductibilidad técnica ha logrado es emancipar a la obra artística de su *existencia parasitaria en el ritual*, sea este religioso o secularizado en la forma de un culto profano a la belleza que se rinde en museos y academias desde el Renacimiento. La *teología del arte por el arte* fue la última tentativa para salvar el aura, sacralizar las obras y hacerlas autónomas, como respuesta a la crisis provocada por la fotografía. Sin embargo, una vez aniquilada su aura la fundamentación del arte ya no podrá estar en el culto sino en la *praxis política*.

Ahora bien, el cine ha roto con la tradición pero sin ser algo completamente nuevo, dado que ha capitalizado espontáneamente un público ya preparado para él, una demanda generada en tres niveles por: el desarrollo de la técnica (todo tipo de aparatos destinados a generar la sucesión de imágenes), las modificaciones sociales que casi imperceptiblemente cambian las condiciones de recepción (los constantes peligros de transitar una urbe y de ser ciudadano de un Estado en crisis) —dos ideas que vimos retomadas por Bourriaud— y las crisis en las formas de arte tradicionales que trabajan por conseguir efectos que lograrán sin esfuerzo la forma artística nueva. Así, se entiende con posterioridad que la llamada decadencia del dadaísmo tenía como impulso el intento de producir, mediante la pintura y la literatura, lo que el público busca en el cine. Al hacer de sus creaciones un centro de escándalo público

mediante la destrucción de su aura, el dadaísmo dio lugar a un modo de recepción nuevo, la *distracción* y favoreció así la demanda del cine. De hecho, el cine provoca un efecto de choque *táctil* con el público masivo —contraste con la pintura que invita al individuo *recogimiento* en ella para su *contemplación*—, es el *instrumento de entrenamiento* de la masa dispersa que “Sumerge en sí misma a la obra artística” (Benjamin, 1936, p.53) y genera una relación más cotidiana con la técnica. Por eso, no sólo modifica la función del actor profesional, sino también la del político quien se presenta ante sus mecanismos y así la crisis de las democracias burguesas implica una crisis de las condiciones como deben presentarse los gobernantes: “Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros” (Benjamin, 1936, p.38, N. al pie). Como vimos, de esta crisis puede salir fácilmente triunfante el fascismo, pero también representa una posibilidad para la emancipación comunista.

Entonces, según Benjamin la relación arte-aura es *contingente*, pero hay una relación *interna* marcada por la polaridad entre *valor cultural* y *valor exhibitivo* que permite leer toda la historia del arte a partir de sus formas de recepción. Aunque el aura no se limita al arte, en relación con éste el concepto presenta dos caras: la concerniente a la recepción y la referente al régimen objetual, es decir, al tipo de arte que reclama ese tipo de recepción. Con la aparición de las artes no auráticas (fotografía, cine), las artes auráticas (pintura, escultura) declinan pero también se transforman. Así, en el *Guernica* vemos un montaje y esto no se debe a que veamos más que hombres de otras épocas, sino a que vemos distinto. La producción artística primitiva estuvo al servicio del culto y en ella lo importante era la presencia de la obra más que su exhibición, dado que estaba destinada a espíritus y dioses. A medida que el arte se emancipó de lo ritual, aumentaron las ocasiones de su exhibición; y este corrimiento cuantitativo se tornó cualitativo debido al crecimiento de las posibilidades de exhibición permitido por los distintos modos de reproducción técnica. De hecho, lo que antes era considerado un *instrumento de magia*, sólo más tarde fue reconocido como *obra de arte* y es posible que esta función sea reconocida más adelante como accesoria, por ejemplo, si la obra se convierte en *mercancía*. Como vimos, Michaud retoma esta idea y su ensayo es justamente la descripción de esa evolución, una suerte de continuación histórica de la obra de Benjamin.

Ahora bien, según Michaud “El ensayo de Benjamin es único por su perspicacia; sin embargo, adolece de una mala evaluación de la evolución técnica así como de una discutible concepción de las consecuencias de la estética de la distracción a raíz de un exceso de optimismo en cuanto a las oportunidades de liberación política” (Michaud, 2003, p.104). No se le ocurrió que un día habría artes que se dirigen a las masas pero llegan a cada quien por separado en su casa, con lo cual la masa sólo tiene el poder de un mercado. Este *individualismo de masa* corresponde a un régimen de atención que privilegia el *scanning* en detrimento del desciframiento de las significaciones, una *estancia en una relación distraída*. Finalmente, “El aura desaparece por completo cuando un pensamiento totalmente

enfocado al presente ya no puede sostener la relación con la procedencia de las cosas” (Michaud, 2003, p.106).

Para Michaud hoy estamos en la situación de tener que suscribir todo el *oscuro diagnóstico* de Benjamin, del que el museo es una ilustración paradigmática pues, sometiéndolo a los valores de la exhibición y de la publicidad, salvaguarda el valor de culto. El arte vuelve así a tener una existencia parasitaria en un ritual —en términos de Benjamin— cuyos códigos sólo maneja la tribu del arte contemporáneo. Pero no todo es negativo: el triunfo de la estética libera al arte de sus propiedades *antiguas y veneradas* (intelectuales, políticas, religiosas, históricas, formales) y lo devuelve a su función más inmediata de *adorno distintivo* que señala la *identidad*. Por eso hay una producción artística para satisfacer todas las demandas y se da más que nunca una *tensión fecunda* entre los factores de mestizaje y las reivindicaciones de identidad, a menudo identidades reconstruidas o inventadas. Aunque, nuevamente, según Michaud eso no distingue al arte de la moda en general, en la que “Los individuos contemporáneos se reconocen de momento, tal como creen que son” (Michaud, 2003, p.168).

Repasemos. Para Bourriaud el desplazamiento del aura desde la obra hacia su público implica un cambio de fase en el proyecto político-social moderno. Según Michaud, tanto el aura como el proyecto político se han evaporado. Para Benjamin se da una tendencia de “a mayor aura, menor posibilidad de emancipación” (aunque menos aura no implique necesariamente la emancipación), lo que nos remite a la cuestión de la *irrepetibilidad* del aura. La experiencia aurática puede darse en la naturaleza, en un tiempo y lugar específicos; y en las obras, por su *adjudicación de origen*, sea que esta remita al *valor cultural* o a la *autenticidad*, incluso entendida como singularidad empírica del artista. Pero así como el aura puede destruirse por la reproducción técnica que corre el velo de misterio que tenían las obras tradicionalmente, podemos decir, modificando un poco el sentido de *aura*, que también puede fabricarse empleando ese mismo aparataje técnico, como lo hace el fascismo, o como Michaud dice que intenta hacer el museo. En el caso del arte ¿Quién fabrica el aura?, ¿Es el artista quien se la imprime a su obra?, ¿Es el mundo del arte el que se lo adjudica a ciertas obras? Encontramos en Bourriaud que el artista ha delegado esta tarea a su público, en la mayoría de los casos empleando con ese objeto el aparataje técnico (Bourriaud no habla sobre las instituciones, sino que sus tesis implican un programa de cómo podrían manejarse estas instituciones. De hecho, él dirigió el *Palais de Tokyo* con estos criterios. Las obras que validó desde ese lugar tendrían entonces, como vimos, el carácter de *intersticios* y pasarían el “test” de coexistencia de la estética relacional). Para Michaud ambos intentos —el del artista y el del mundo del arte— están destinados al fracaso porque ahora *todo* está rodeado de un aura y los centros de arte no son más que un caso de respuesta a una demanda basada en el interés por el hedonismo y en el intento de definir identidades problemáticas.

Para concluir, se presentan dos posibilidades respecto de la relación aura-arte: o bien que el vínculo entre ambos sea *necesario*, o bien que sea *contingente*. Para Benjamin, la relación arte-aura es contingente porque depende de las condiciones de percepción y de los cambios tecnológicos. Pero fuera del arte el aura subsiste, por eso puede decir que “La guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura” (Benjamin, 1936, p.57). A pesar de retomar esta idea de que el arte no tiene una esencia inmutable, tanto Bourriaud como Michaud sugieren más bien que la relación entre arte y aura es necesaria. Por eso los cambios históricos implican la transformación *correlativa* de arte y aura. Pero entonces ¿Qué es el aura? Bourriaud se limita a retomar la definición de Benjamin de “manifestación irrepetible de una lejanía” y lo califica de *efecto para-religioso* tradicionalmente ligado al arte, que, como vimos, puede subsistir bajo nuevas formas artísticas. Por su parte, Michaud caracteriza al aura como una *cualidad mágica* de producir experiencias estéticas, pero no cualesquiera, sino “únicas, elevadas, refinadas” (Michaud, 2003, p.10), con lo cual, una vez que se extinguen esos objetos raros y preciosos en los que se encuentra, ella “No se relaciona con nada o casi con nada”, aunque hoy se trata más bien de una suerte de *perfume, atmósfera o gas* que “Identifica la época por medio de la moda” (Michaud, 2003, p.168).

Mi intuición, en contra de la idea de Benjamin, es que, sea lo que sea el arte, es propio de *todo* arte tener aura. Aunque su práctica y recepción estén codificadas socialmente, creo que el aura está en lo que Bourriaud —retomando la idea de Marx acerca de su carácter de *mercancía absoluta*— expresa del siguiente modo: “El arte representa una actividad de trueque que ninguna moneda o sustancia en común puede regular” (Bourriaud, 1998, p.51). Por eso la obra siempre se proyecta al infinito: que no tenga ninguna función útil *a priori* no implica que sea socialmente inútil sino que está dedicada al mundo del intercambio. Sin embargo, puede ser que siga sosteniendo que existe un arte y que éste tiene aura como una reacción melancólica a la perturbación que sentimos quienes conocimos la modernidad, o porque llevo demasiado bien puestos los anteojos de las instituciones y de la tradición.

Pero aún si fueran las instituciones legitimadoras las que dan al arte su aura, como creo también que lamentablemente sigue triunfando la estetización de la política que tan bien describió Benjamin, es importante que el arte responda politizándose. No como lo hizo durante la modernidad porque eso hoy resulta tan ingenuo como repetir el procedimiento de *artecialización* de Duchamp —y porque para hacer denuncias directas están los políticos, los periodistas y los intelectuales—, sino más bien como propone Bourriaud, siguiendo las ideas del llamado *formalismo ruso*; es decir, formalmente, reapropiándose de los nuevos medios para realizar su crítica, “haciendo trabajar” al público e intentando escapar a las tendencias que tan rápidamente se tornan triviales y automatizan la percepción.

Michaud ve en la solución benjaminiana de la politización del arte un *callejón sin salida*. Pero para él ya no hay algo así como el aura. En cambio, si sostenemos que el aura subsiste en el arte tanto en sus formas tradicionales (La primavera en la Galería Uffizi y —agreguemos— en su reproducción en un libro de Taschen sobre Botticelli) como en las nuevas (una obra en video subida a Internet) y que también puede fabricarse una ilusión de aura en torno a otros fenómenos (mitología de Hollywood, Bush vs. terrorismo, moda), resulta más sensato no subestimar su poder e intentar poner el aura al servicio de la vida, por utópico que pueda parecer. Al fin y al cabo ¿Qué hay más irrepetible que ella? Φ

REFERENCIAS

Benjamin, Walter (1973), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

Bourriaud, Nicolas (2006), *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Michaud, Yves (2007), *El arte en estado gaseoso*, Traducción de Laurence le Bouhellec Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica.