

Jean-Pierre Cometti

Université de Provence (Aix-Marseille)

El retorno del aura. Dispositivos culturales y prácticas institucionales*

Traducido del francés por Ricardo Ibarlucía (UNSAM) y Alejandro Dramis (EMAD)

Resumen

Las condiciones de acceso a las obras, los dispositivos movilizados a ese fin, son una pieza central del arte contemporáneo y de su modo de inserción en la cultura. La observación de Walter Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte, al alba de las mutaciones que el campo artístico e institucional habría pronto de atravesar, conoce hoy un singular cambio que plantea en nuevos términos las relaciones del arte con su entorno social. Las reflexiones presentes tienen el objetivo de examinar algunos aspectos significativos bajo un singular “retorno del aura” que aclara, en gran medida, las condiciones de legitimación de las prácticas artísticas y su ontología constitutiva.

Palabras clave

factores de arte – activación– reproductibilidad técnica – ontología de la obra de arte –contexto cultural

The return of the aura. Cultural devices and institutional practices

Abstract

Contemporary art and its status within the culture cannot be dissociated from the conditions that characterize the ways they take place in it. The remarks made by Benjamin at the beginning of the changes that the artistic and institutional domain would soon undergo, are currently subject to a re-

* El presente artículo es parte de un libro en curso cuyos contenidos fueron adelantados en el seminario "Las condiciones del arte: el estatuto del arte y del artista a la luz de las evoluciones actuales de la cultura" (Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades, Doctorado en Filosofía) de 18 al 24 de octubre de 2013. Una versión preliminar de este artículo se publicó en *Atala. Culture et sciences humaines*, N° 16: "Sensibiliser à l'art contemporaine?", 2013, 43-52.

markable turnaround which is changing the way the relationship between art and its social environment is considered. This contribution will examine certain significant aspects of this relationship because of a noteworthy “return of the aura” which can, to a great extent, shed light on the way legitimacy is conferred to artistic practices and their essential ontology.

Keywords

aura – artistic practices– contemporary art –

Recibido: 22/07/2013. Aprobado: 06/09/2013. Traducido: 18/10/2013

La etiqueta “contemporáneo” se ha impuesto en el ámbito artístico y cultural como un modo de designación cómodo, aunque bastante extraño, dado que excluye un buen número de obras y de artistas vivos y repele, al mismo tiempo, a una gran parte del público que, por principio, debería reconocer lo que por medio de esta etiqueta reclama su atención. Es muy conocido el papel de los museos, de las galerías y de los profesionales del arte de facilitar el acceso del público a las obras y de disipar los malentendidos que lo desvían hacia las producciones más desarmadas e insolentes que hay en el mercado. Aun cuando esta función de mediación, que podríamos también llamar de “sensibilización”, responde a objetivos que prolongan las modalidades de presentación más antiguas, en las cuales la exposición continúa siendo la matriz, ella no apela menos a los medios que plantean, en términos renovados. la cuestión de las obras, de su relación con los públicos y de lo que las *instituye* como las obras que son. Es el objeto de las presentes observaciones el de interrogar esos medios, de apreciar, de paso, las paradojas y ver hasta qué punto, consideradas en esta claridad, las ideas en apariencia más “naturales” o las más tenaces no se beneficiarían de ser, al menos, revisadas.

Nelson Goodman (1992: 7-13), para quien los procesos de *activación* — o de *implementación*— de las obras son un factor mayor de arte¹, consideraba que la famosa pérdida benjaminiana del *aura* constituía la contrapartida inevitable Su diagnóstico, bastante irónico, me parece digno de atender al menos por dos razones, capaces de plantear en

¹ Empleo aquí esta expresión: “factor de arte” en el sentido que le he dado en *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Preses Universitaires de Rennes, 2012. Un factor de arte es lo que hace, utilizando esta expresión en un sentido normativo, cuando algo es legítimamente percibido como arte.

términos diferentes el problema planteado por Walter Benjamin en su célebre ensayo sobre la “reproductibilidad técnica” (GS I: 431-508). Por una parte, una reflexión sobre la “activación”, en el sentido de Goodman, extendida a los dispositivos técnicos o tecnológicos a los cuales el funcionamiento de las obras está estrechamente vinculado, permite que no se tenga una visión restringida que sólo se atiene en general a la función de mediación; por otra parte, las revisiones que puede conducirnos a operar en un plano conceptual son capaces de colocar bajo una nueva luz estas mismas condiciones, así como su rol en el proceso de designación de las obras que operan en el campo institucional.

En la acepción y la representación corrientes, una obra se define por rasgos generalmente considerados como propios, a cuales se remite el valor que le atribuimos, y que se supone que reglan la percepción que se tiene o puede tener de ella. La identificación de las obras, lo que resulta de un estilo, de un género, incluso del genio de un artista; lo que las diferencia y les confiere un carácter único a nuestros ojos: todos estos diferentes rasgos abogan en favor de una identidad, por no decir de una “naturaleza”, de la que rehúsa generalmente pensar que pueda depender de la sola apreciación y hasta incluso de la arbitrariedad de cada cual². Al mismo tiempo, las condiciones en las cuales ellas son percibidas y comprendidas difícilmente pueden ser consideradas como neutras, ya que abarcan factores materiales o perceptuales o modos de aprehensión propios de las creencias, los esquemas mentales, conceptuales, o factores más específicamente históricos y

² Se puede ver el doble efecto del surgimiento del gusto, concebido como una facultad del sujeto, y del nacimiento, en el espacio público, de un ámbito particular, que posee sus valores propios, abierto a lo que Kant llama una “pretensión de universalidad” (KU, B 19 / A 19). Esta doble condición coincide con el estatuto de autonomía que el arte ha adquirido en las sociedades modernas.

culturales³. Estas dos maneras de ver son la traducción de dos aspectos por los cuales las obras, distinguiéndose totalmente de otros tipos de objetos, entran en relación con un público. Lo que las distingue obedece sólo dos enfoques posibles que de manera aproximada corresponden respectivamente a dos puntos de vista: el punto de vista de la obra y el punto de vista del espectador. Esta visión, que se podría denominar “irenista”, tropieza con algunas dificultades, por no decir con imposibilidades cuyo eco puede sentirse en las diatribas que se han expresado históricamente contra una estética del “espectador”, sin hablar del desprecio con el que éste es considerado cuando encarna en la “masa” o la figura del filisteo⁴. En el fondo, sin embargo, este género de disputa reenvía a una cuestión finalmente bastante simple: la de saber lo que *hace* el arte y lo que está en juego en él. Estamos en muchos aspectos bajo el imperio de convicciones y rechazos cuyas *resistencias*, en un sentido casi psicoanalítico, son instructivas en sí mismas: ¿cómo renunciar a los presupuestos que, desde la emergencia y la consolidación de un arte autónomo, confieren a las obras un poder y una *autosuficiencia* que les asegura un estatuto especial de *autofundamento* con respecto al cual las condiciones de identificación y reconocimiento a las cuales deben este estatuto son consideradas como neutras o contingentes?

³ En sentido estricto, puede llamarse “activación” al conjunto de las condiciones físicas y materiales que garantizan a las obras su funcionamiento (las condiciones de luz, ubicación, etc.). Al respecto, véase Goodman 2009: 63-68. Empleo este término en un sentido amplio para incluir las condiciones que subordinen el funcionamiento de dispositivos en los que entran los conceptos o esquemas conceptuales y discursos que acuerdan con posibilidades de identificación y de reconocimiento arraigadas en disposiciones diversamente situadas.

⁴ Estas figuras a menudo tan opuestas –el artista y el espectador– reproducen una escisión social que en el siglo XIX ofrece excelentes ilustraciones y que pertenecen, al mismo tiempo, a la gama de dualismos con los que la tradición filosófica nos ha familiarizado.

Considerada desde este punto de vista, la misión de “sensibilización” que se arrojan los “comunicadores” y los intermediarios de toda naturaleza que “obran” en el “mundo del arte” y la familiarización de los públicos con el arte “contemporáneo”, concebida como una tarea mayor, no dependen sólo de una especie de apostolado juzgado útil o necesario, dirigido a un “reconocimiento” que supuestamente “revela” alguna “propiedad” que se ocultaría a la mirada inocente y de la cual las obras estarían intrínsecamente investidas. Las modalidades que constituyen este abanico condicionan de hecho nuestras relaciones con ellas; responden a condiciones de fondo que se conjugan más o menos confusamente, y sobre todo dibujan un horizonte que *hace* el arte y del cual el arte *está hecho*. En este sentido, el reconocimiento que se opera es como un espejo que le daría la razón a Hegel, si el Espíritu fuese el operador y si lo que está en juego no participase de dispositivos que exceden por mucho el ámbito de la conciencia y del pensamiento⁵.

Para radicalizar lo que se deja entrever aquí: la *operatividad* de los “factores de arte”, en el sentido fuerte del verbo “hacer”, la activación de las obras no aporta sólo una contribución a su funcionamiento; definida convenientemente, es el nombre de lo que *hace* que un objeto, una práctica o un acontecimiento *haga arte*, es decir, que esté investido de esas cualidades específicas que nos reservamos para lo que se aloja bajo esta palabra y adquiere por este hecho el estatuto que la distingue de lo que *no es* arte o, mejor, de lo que *no hace* arte. Podríamos estar tentados de creer que un análisis llevado a cabo en estos términos tiene necesariamente como consecuencia –tal sería entonces el sentido– una desrealización que priva de existencia intrínseca a los objetos a los que se aplica. Las prácticas que, en el ámbito artístico, se agotan en una performance y, según se cree, en un tiempo efímero,

⁵ A diferencia de lo que dejan suponer los análisis de Arthur Danto (1989).

acreditan este punto de vista⁶. Podríamos también estar tentados de pensar que esta posición se asemeja a un negativismo sin ninguna otra perspectiva que la de dismantelar el edificio de valores a los cuales el arte sigue fundamental e históricamente unido en nuestra historia cultural. Los temores que pueden experimentarse al respecto son, en realidad, la expresión de un malentendido, del cual nuestras concepciones están fuertemente impregnadas. y que nos lleva a creer que sólo los *objetos* tienen una *realidad*, mientras que las prácticas individuales o socializadas, aquellas que se traducen en la creación de un campo simbólico confiriendo a los objetos su significación, no tienen una realidad o no pertenecen *realmente* a lo real sino en la medida en que responden a una configuración general (objetiva) del mundo a las que están sometidas. El realismo de los objetos y de las propiedades estéticas es la traducción, en el arte, de este presupuesto, que se refugia en la creencia en las “especies naturales” o en el miedo a un relativismo que una larga tradición filosófica se ha dado como misión de erradicar.

Se podría retomar aquí el problema de David Hume, en su famoso texto sobre el criterio del gusto (PhW III: 256-282). Los consensos a los cuales las obras maestras deben su autoridad y su poder parecen excluir la idea misma de que ninguna propiedad capaz de justificarlas

⁶ Estas prácticas, como tales, son sin “resto”, motivo por el cual se las denomina “efímeras”, conforme a un vocabulario que tiende a establecer una distinción en relación con otras artes (en particular, las artes autográficas). Desde la perspectiva aquí planteada, esta distinción es discutible; presupone la existencia de artes que, encarnadas en objetos, fijan en la duración lo que las constituye como arte. Se podría explicar esto de otra manera considerando que hay arte *cuando* un cierto tipo de experiencia da a lugar, una experiencia que reagrupa en sí un tipo de interacciones en las que se combinan varios factores de arte en proporciones variables. Esta condición, en diversos grados y sobre modos igualmente diversos, no permite distinguir entre las artes (por naturaleza) efímeras y otras que se inscribirían (por naturaleza) en la duración.

se encuentre oculta en ellas⁷. Parecen, muy por el contrario, proporcionar el indicio. ¿Cómo concebir un criterio susceptible de producir la adhesión de todos, más allá de lo que nos diferencia, sin postular la posibilidad de un acuerdo fundado objetivamente? Los problemas podrían plantearse en estos términos si, como es el caso en el análisis de Hume, lo que *hace arte* se presentara a nuestra sensibilidad o a nuestro entendimiento a la manera de una flor cuyo perfume se impone espontáneamente a nosotros. Como precisamente nunca es el caso, es decir, como los objetos en los que reconocemos obras de arte jamás se encuentran en condiciones tales que dependan un descubrimiento *inmediato* suficiente para identificarlos o reconocerlos, independientemente de toda condición previa o de cualquier “situación”, no se puede tratar de abordar las condiciones de este ateniéndose a la sola relación de un *sujeto* con un *objeto*. Además del hecho de que este modelo depende de un dualismo ligado a lamentables malentendidos, los cuestionamientos estéticos no tienden sino a concentrarse demasiado en un esquema de este género reproduciendo sobre el plano estético el esquema de una *adecuación* que se asemeja a una revelación.

La única forma de escapar a este escollo consiste en reinscribir la doble polaridad concernida en las relaciones más complejas de las cuales es abusivamente extraída. Una manera de lograrlo es comenzar por cuestionar los modos de existencia de las obras y no vacilar en interrogarse sobre la significación de estas modalidades para la exis-

⁷ En el análisis de Hume, la anécdota acerca de la correa de cuero, oportunamente encontrada en el fondo de un tonel, aporta garantías de que la sola apreciación subjetiva aparentemente no alcanza. Este texto ha sido abundantemente comentado; no obstante, padece significativamente de los mismos déficits que los análisis que subordinan totalmente la cuestión (se trate de una evaluación o de una identificación) a las facultades que un sujeto es en sí mismo capaz de movilizar en la apreciación de un objeto. Como si el “juicio” se jugara sobre una escena con dos personajes.

tencia misma, esto es, para lo que *hace arte*. Preguntarse *cómo* existen las obras, según qué modalidades, es también preguntarse *dónde*. ¿En los museos, las galerías, las colecciones, dondequiera que existan *in praesentia* para un número inevitablemente restringido de personas que tienen o pueden tener una experiencia directa? No hace falta decir que estas modalidades no agotan las innumerables *maneras de ser* que condicionan su existencia. Para convencerse, hay también que dejar de considerar que la única *manera de ser*, tanto para una cosa cualquiera como para una obra de arte, es la de cumplir una condición de identidad dada en las propiedades que posee en tanto tales y en tanto propias. Esto es ignorar, como hemos rápidamente sugerido antes, que lo que permite identificar una cosa o un ente depende de condiciones múltiples que entran en relaciones y en redes de interacciones cuya resolución en los predicados actualizables no resume sino un aspecto y no permite en absoluto prejuzgar otras posibilidades, por principio actualizables. Este debate, que podría decirse ontológico, apenas puede ser esbozado aquí; yo argumentaría, no obstante que, tratándose de maneras de ser o de existir hasta ahora en cuestión, no distingo entre la *manera* o el *modo* y el *ser*, de conformidad con lo que sugiere la fórmula, en inglés, *the way the world is*. Por eso, en lo que respecta al arte, me parece preferible expresarse de otra manera y decir que lo que está en cuestión no es lo que el arte es, sino lo que *hace el arte* (los “factores de arte”) y lo que *hace arte*. A riesgo de hablar en jerga, diremos que los “factores de arte” constituyen aquello que *hace* que una cosa, en determinadas condiciones, incluso por un tiempo determinado, *haga arte*, es decir, que se pueda reconocer en ella cierto número de rasgos que la sustraen a condiciones de otra naturaleza y la inscriben en un ámbito autónomo de objetos emparentados

Estas condiciones entran evidentemente en relación con contextos culturales y variables históricas (con una “forma de vida”); participan

del conocimiento y de la comprensión que tenemos de lo que *hace arte* en un momento determinado y para públicos concretos. Este conocimiento –insisto– puede ser *directo* o *indirecto*; en realidad es la mayor parte del tiempo indirecto, lo que significa particularmente que nuestro conocimiento del arte no se limita a las obras dadas en su presencia física efectiva, lejos de ello, y está incluso fundado generalmente en otros modos de acceso que son tantos modos de ser como de existir para las obras mismas⁸. Desde este punto de vista, los libros, la fotografía, el cine o el video, los recursos de internet y de la digitalización, los discursos o los relatos, lejos de ser simples vectores de acceso, son ante bien modos de ser, en el sentido de que es *así* como las obras existen en el espacio público y en la cultura. Apenas es necesario decir que los medios tecnológicos contribuyen a ello desempeñan un papel decisivo. Éstos entran, por así decirlo, en el campo de una división lingüística y técnica del trabajo de la cual lo que *hace arte* no se puede disociar. ¿Qué serían las obras de las cuales tenemos conocimiento o las que son de nuestra preferencia, si hacemos abstracción de estas condiciones, de estos medios y de estos dispositivos, tal como se conjugan y son agenciados en los contextos que nos son familiares? Se trata, ciertamente, de una cuestión que no tiene sentido. La única cosa que sabemos o de la que tenemos conciencia es que estas condiciones son contingentes, que forman un cuerpo con la “institución arte”, es decir, con la constitución del arte como un dominio de actividades y de producciones autónomas en la historia de nuestras sociedades, y que en un pasado más lejano (no tan lejano, a decir verdad) o en otras culturas, los modos existencia de éstas eran *diferentes* o no tenían el mismo sentido⁹.

⁸ Esta forma de abordar la cuestión se apoya en parte en la impugnación de la idea misma de conocimiento directo (o por *acquaintance*) y dado. Las inferencias están siempre en juego.

⁹ Apropósito de la “institución arte” y las condiciones que precedieron la aparición. véase Peter Bürger 1981: 20-35.

En el caso presente, sin embargo, sería un error postular una distinción estricta entre un conocimiento *directo* y un conocimiento *indirecto*, que determinara dos modos de existencia separados, con la inevitable consecuencia de la validación de uno solo¹⁰. Los dispositivos puestos en práctica para una exposición –la exposición es ya un modo específico histórico y cultural– en un museo o en una galería no son generalmente de una esencia diferente de los que se valen las obras accesibles a un público virtual. Esto ocurre así, desde ya, para aquellas cuyo modo de producción determina su modo de difusión¹¹, pero no sucede de manera diferente para una gran parte de las que están subordinadas a la producción de un registro, trátase de grabaciones, documentos fotográficos o notaciones diversas, incluso de testimonios y relatos¹². Un cuadro, una escultura, un objeto, son ciertamente de una naturaleza tal que parecen constituir un caso aparte, pero esto es en cierta forma una ilusión, ya que las escenografías que les aseguran su modo de *presentación*, en un sentido casi fregeano, apelan a medios técnicos que no son realmente diferentes. Habría que mensurar, además, lo que las prácticas artísticas han introducido en el campo del arte y los efectos que han tenido en los instrumentos institucionales, las maneras de hacer, etc.¹³ La fotografía o el video,

¹⁰ Siempre he tratado de hablar de dos modos de “acceso”, en lugar de dos modos de “existencia”, distinguiendo por lo tanto entre ser y modo de ser.

¹¹ Estas producciones son las que Roger Pouivet (2004), siguiendo a Noël Carroll, caracteriza como correspondientes a un “arte de masas”. La idea que defiendo aquí reposa sobre otra visión, en el sentido de que no sólo esta particularidad es muy equitativamente compartida, sino que participa también de factores que indican la parte de las tecnologías en la definición de lo que *hace arte*, aunque sea de manera ambigua. Es significativo, en cuanto a esas ambigüedades, que ciertas técnicas tiendan a aparecer como específicas o tendencialmente artísticas, inscribiéndose todas en un campo cultural más vasto.

¹² Las investigaciones realizadas en el marco de los “Relatos ordinarios” por Franck Leibovici, Grégory Castéra y Yaëlle Kreplak (2014) aportan una luz significativa sobre estas cuestiones.

¹³ La fotografía, la instalación, la performance, desde ya, el uso del documento, etc.

por ejemplo, no son solamente artes que tienden exageradamente a definirse por su medio; ellas intervienen también, de manera significativa y determinante, en la presentación de otras artes o de otras prácticas, de forma que condicionan sus modos de existencia. Para todas las artes de la escena o, de manera más general, a lo que atañe a la performance, esto es evidente en un doble nivel: en la producción como tal (*in vivo*, por así decir) y en la reiteración, la rememoración, e incluso la restauración (*in vitro*)¹⁴.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Ellos darían testimonio del interés de razonar en los términos de lo que *hace arte*, por oposición a la costumbre de distinguir lo que entra en el campo de *definición* del arte y las condiciones que aseguran el *acceso* a él. Estas condiciones, desde ya, no son únicamente técnicas y materiales. Ante todo, en tanto se comunican con prácticas, saberes y representaciones envueltas en ellas; asimismo en tanto reciben su función de un contexto institucional del que son poco dissociables; y finalmente en tanto se conjugan con una división técnica y lingüística del trabajo que asegura su eficacia. Puede parecer que las expresiones utilizadas hasta aquí dejan planeando una duda sobre el rol del artista. ¿No es, en efecto, el artista quien *hace el arte*? La intención que lo anima, incluso la sola intención de arte, ¿no son decisivas? La tesis esbozada no consiste, evidentemente, en sostener que las prácticas artísticas son epifenómenos. Estas prácticas son lo que hacen personas a las que generalmente les atribuimos un estatuto conocido; estas personas son los autores de las producciones que resultan de ellas. Pero no sólo el artista encuentra hoy su rival en el curador; sólo ilusoriamente tiene

¹⁴ La cuestión de la restauración, cuando se aplica a las prácticas sin “resto”, es interesante por cuanto obliga a reintegrar eso que al principio parece excluir y, a la vez, a interrogarse sobre el papel de los factores aparentemente periféricos más allá de la performance como tal.

la capacidad de definir lo que *hace arte*¹⁵. En realidad, lo que *hace* no difiere más que por el sentido que se le otorga y los dispositivos que se le aplican de lo que hacían los hombres de arte en una época en que este término no tenía el sentido que adquirió posteriormente, el de una actividad propia, autónoma, distinta por naturaleza de otras actividades. Paradójicamente, no es en consecuencia el artista el que hace el *arte*, a punto que uno podría estar tentado de ver en lo que parece precisarse hoy el final de un ciclo, haciendo coincidir, en el corazón de la institución arte, al artista y el comisario, el modo de producción y el modo de presentación, como para concretizar en una figura ambigua la naturaleza de las condiciones que, durante casi tres siglos, han permitido al arte integrar en su definición y en sus presuntos fines la significación que la historia ha atribuido a lo que se produjo cuando se constituyó en una esfera de actividades y de valores autónomos.

Esta historia, cualquiera sea la descripción demos de ella, no se desarrolla sin cierta ironía, porque los medios técnicos que se conjugan ahora en la producción y en la difusión de las obras, en vez de haber desterrado el *aura* a un pasado lejano y superado, juegan un papel mayor respecto de su poder y de lo que las vuelve tan próximas como lejanas. Esta doble relación de proximidad y distancia parece incluso estrechamente ligada a la ubicuidad que autorizan las técnicas y

¹⁵ Para decirlo de otra manera, el artista produce el objeto de *inmanencia*. No produce lo que excede el campo –o en todo caso, no juega un papel en una obra con varios personajes que se parece un poco a lo que Robert Musil se representaba con la imagen de un “hombre sin cualidades y de un mundo de calidades sin hombre” (2004: I, 23). Las meditaciones de Ulrich sobre el genio la primera parte de *Der Mann ohne Eigenschaften*, por irónicas que sean, no son menos instructivas. Tengamos en cuenta las condiciones que deben ser reunidas por las performances de un deportista de alto nivel o de un investigador fuera de serie. En resumen: “un caballo de carrera” (no) puede ser “genial”? : Si el genio se aloja en esta dimensión de los objetos de arte que excede sus propiedades de objeto, ¿a quién o a qué hay que referirlo?

los medios de difusión actuales. No hablo sólo de la escenificación que forma parte de toda exposición y que juega a menudo sobre este registro, de la *auratización* que participa de ella y a la que nuestros recursos tecnológicos contribuyen eficazmente¹⁶, sino del hecho de que la “reproducibilidad técnica” tiende a instalar las obras en una dimensión que, precisamente, jamás es la de su pura y simple presencia directa, pues remite a un modo de existencia que nunca es íntegramente dada y termina no obstante disolviendo la idea misma de un original único o de un *aquí y ahora*.

He utilizado a propósito algunas expresiones características de Benjamin sobre el *aura*, sin querer no obstante ofrecer un comentario destinado a contradecirlas. Los análisis de Benjamin sobre la “unicidad de la obra de arte y su pertenencia a la tradición” (GS I: 480) se refieren esencialmente a un paradigma de la obra o del arte que privilegia su carácter autográfico o, al menos, su inscripción en un contexto originario singular, sobre la base de un esquema que distingue la obra y/o este contexto, por un lado, y su reproducción, por el otro— y por consiguiente la producción y la difusión, siendo esta última considerada como diferente de la tradición como transmisión¹⁷. Es precisamente este esquema el que los desarrollos tecnológicos que intervienen actualmente en la fabricación del arte, en el sentido más general del término, tienden a volver obsoleto. Benjamin evoca a justo título la “teología” ligada al “valor único de la obra de arte auténtica”, así como la “teología negativa” que se expresa en el “arte puro” (GS I: 481). Hoy nos enfrentamos a otra teología cuyos correlatos, sin

¹⁶ *Auratizar* es un término que es utilizado por algunos curadores para designar un aspecto de la escenografía de las exposiciones, que consiste precisamente en jugar con la proximidad y la distancia, en el sentido de producir o suscitar algo inasible en un “ritual organizado”.

¹⁷ Aunque este esquema no es aplicable a la fotografía ni al cine, sobre lo cual Benjamin insiste muy claramente.

ser plenamente otros, pasan por una *nueva aura* que se vincula con lo que algunos denominarían el espectáculo, pero que parece paradójicamente depender de una función generalizada de reproducción y de exposición que ya no se distingue de la producción¹⁸. El *aura* particular que se atribuye a las producciones de Andy Warhol constituye un ejemplo. Con Warhol, el mundo del arte no sólo ha pasado a la edad de la “interpretación”;¹⁹ ha entrado en una fase en la que lo múltiple, lo reproducible, lo disponible, lo exponible, poseen su aura propia, asociada al valor que adopten de hecho a nuestros ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin**, Walter (GS), *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Sieben Bände, 14 Teilbände (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977-1999), Band I/2; edición castellana: *Obras*, Libro I/vol. 2. Trad. De Alfredo Brotons, Muñoz (Madrid: Abada Editores, 2008).
- Bürger**, Peter (1974), *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp); edición castellana: *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Ediciones Península, 1997).
- Goodman**, Nelson (1992), “L’art en action”, en Cometti, Jean-Pierre Daniel y Soutif, Daniel (comps.), *Nelson Goodman et les langages de l’art* (Paris, Cahiers du Musée National d’art moderne) 41.
- Goodman**, Nelson (2009), *L’art en théorie et en action*, traduit de l’anglais (États-Unis) et postfacé par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet (Paris : Gallimard, Folio essais

¹⁸ Se recordará, desde ya, que Benjamin percibió muy bien el principio a propósito de la fotografía y del cine: “La reproducibilidad técnica de una obra cinematográfica se funda inmediatamente en la técnica misma de su producción” (GS I: 481 nota 9).

¹⁹ En el análisis que ofrece Danto (1981).

- Danto**, Arthur (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press); edición castellana: *La transfiguración del lugar común*. Una filosofía del arte, trad. de Ángel y Aurora Mollá Román (Barcelona: Paidós, 2002).
- Hume**, David (PhW), *The Philosophical Works of David Hume*, 4 vols. (Edinburgh: Adam Black and William Tait, 1826); edición castellana: *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, prólogo, trad. y notas de Macarena Marey (Buenos Aires: Editorial Biblos, Colección “Pasajes”-Centro de Investigaciones Filosóficas, 2003).
- Leibovici**, Franck, **Castéra** Grégory y **Kreplak**, Yaëlle (comps.) (2014), *Des récits ordinaires* (Dijon: Les presses du réel, Art contemporain/Collection Villa Arson
- Kant**, Immanuel (KU), *Kritik der Urteilskraft*, en *Gesammelte Werke* (Akademie Ausgabe), hrsg. v. der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften, 3 Abt. XXIII Bde., Berlin, G. Reimer, 1910 ss; edición castellana: *Crítica de la facultad de juzgar*, prólogo y trad. De Pablo Oyarzún Robles, Caraas, Monte Ávila, 1992).
- Musil**, Robert (2004), *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, avec des textes inédits traduits par Jean-Pierre Cometti et Marianne Rocher-Jacquín, présentation de J.-P. Cometti, 2 vols. (Paris : Éditions du Seuil, “Le don de langues”) ; edición castellana: *El hombre sin atributos*, trad. de José M- Sáenz, 4 vols. (Madrid: Seix Barral, 1969 ss.)
- Pouivet**, Roger (2004), *L'Oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* (Bruxelles: La Lettre volée).