

## *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno\**

Valeriano Bozal

Acostumbrados a complejas disquisiciones sobre las obras de arte contemporáneo, el libro de Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura*, destaca por su contundente sentido común. Algún lector puede pensar que es el libro más clásico de su autor, un autor poco clásico, y es posible que lo sea, mas no por ello prescinde las características que le son propias, su agudeza, su brillantez y su extraordinaria documentación. Conviene decir, en primer lugar, que no pocos se sorprenderán del punto de vista adoptado: cómo se percibe, cómo percibe y representa el arte contemporáneo y cuál la distancia, y la relación, que a este respecto mantiene con el arte anterior. Ramírez se propone analizar el «(des)orden visual del arte moderno» a partir de seis temas o motivos: la percepción del espacio, del movimiento, la presencia del primitivismo y de «lo primitivo», la condición del objeto (su representación y su presencia), la conquista del suelo para el arte y la polémica del aura (a partir de las conocidas tesis de Walter Benjamin).

\* Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 1999.

**La balsa de la Medusa,**  
Segunda época, 1, 2010

Estos motivos no son los únicos que permiten marcar las diferencias entre el arte moderno y el antiguo, pero sí son algunos de los más relevantes y, aunque diferentes —y tratados de modo diverso—, es posible encontrar algunos rasgos comunes al conjunto del análisis. La evolución desde la «mirada» a la «percepción», es el primero; la «presencia» en lugar de y además de la «representación», el segundo; la incidencia de los medios, después, tercero, y, con él, el papel desempeñado por el arte en la cultura y la cultura visual de una sociedad industrial de consumo, cuarto (un papel cultural, también político). Ramírez no aborda ninguno de estos rasgos de forma explícita, se perfilan en el curso de la lectura.

Sin, quererlo, o al menos sin decirlo, Juan Antonio Ramírez ofrece un punto de vista original en la eventual configuración de una historiografía del arte contemporáneo que escape a la manida sucesión de movimientos y tendencias. El arte responde a necesidades fundamentales de los seres humanos, la primera de todas la percepción/representación del entorno y su situación en él. El texto de Ramírez es sobrio y eficaz, en algunos momentos nos trae el recuerdo de E. Gombrich por la economía de sus ejemplos y la peculiar calidad de sus conclusiones.

En la pintura renacentista la representación del espacio se atiene a la representación monofocal —un solo foco estático, un ojo geométrico que permanece quieto— de la proyección perspectiva. Los cambios habidos en las técnicas de representación, panoramas, panópticos, fotografías, el cine, el collage, el comic, incluso las instalacio-

nes, han marcado de forma decisiva los cambios posibles hacia una visión que Ramírez llama panóptica, una visión más próxima a la que se tiene habitualmente, más amplia y diversa, que respeta tanto el dinamismo del sujeto —no sólo mira, se mueve en su seno— como la condición del espacio en el que puede moverse. Para todo ello, para dar cuenta del dinamismo y la variedad, la representación monofocal es limitada, inadecuada.

No se trata, y Ramírez es muy sugerente en este punto, de que los nuevos medios hayan conducido a una nueva concepción del espacio, o que unas presuntas «nuevas formas espaciales» hayan exigido nuevos medios. No existen tales relaciones unilaterales. Existe un diálogo entre las nuevas posibilidades técnicas y sus conclusiones artísticas con las exigencias de un espacio abierto, dinámico, este diálogo está mediado por el sujeto (colectivo e individual) que se mueve en él, lo representa y hace de él factor constructivo y expresivo. En ocasiones nos encontramos con imágenes espaciales, y temporales, que exigen ser miradas, otras veces, con construcciones espaciales, instalaciones por ejemplo, que exigen nuestro movimiento, nuestra implicación corporal, pasar de la mirada a la percepción. Así sucede con obras tan diversas como las instalaciones de Chen Zhen, Alfredo Jaar y Bruce Nauman, tres autores en los que se detiene el autor.

Con la representación del espacio, la del movimiento ha sido uno de los problemas fundamentales del arte tradicional. Escultura y pintura son, en la clasificación tradicional de las artes, artes del espacio, frente a la poesía y la

música, artes del tiempo. Ahora bien, las artes del espacio representan escenas en las que está presente la temporalidad, el movimiento de los paños en las pinturas de Botticelli, Miguel Ángel o Leonardo, la narración de una historia en Rubens, Poussin o Bernini. La necesidad de transmitir al espectador la sensación de un antes y un después en el momento presente, el momento representado, fue una de las dificultades de las artes del espacio. Algunos artistas «primitivos» optaron por pintar los diferentes momentos dentro de un solo cuadro (lo que rompía la unidad de la imagen pictórica) o haciendo de cada momento el motivo de una pintura diferente y sucesiva (convirtiendo las pinturas en viñetas), otros prefirieron incluir la sensación temporal en la representación unitaria del presente. En todos los casos, se trataba de un movimiento ilusorio.

Las nuevas técnicas de representación visual permitieron pensar que era posible incluir el movimiento en las obras. Las conocidas series fotográficas de E. Muybridge que captan el movimiento de un caballo de carreras o de un cuerpo humano bajando una escalera responden a esas pretensiones, pero no introducen el movimiento en la obra, sólo la representación de momentos que, en sí mismos, son estáticos. Otro tanto sucede con las pinturas de Balla o Carrá o con las esculturas de Boccioni y Raymond Duchamp Villon. Duchamp, al que Juan Antonio Ramírez ha prestado más atención que ningún otro artista moderno, introduce el movimiento real con sus *readymades*, pero serán, en mi opinión, los autores de móviles, Calder, Ferrant, Moholy-Nagy, Tinguely, etc. quienes

verdaderamente hacen del movimiento protagonista de sus obras. Ramírez analiza también las ralentizaciones y aceleraciones que permite el video, con especial atención al trabajo de Bill Viola, aunque de nuevo se trata aquí de movimientos representados, no de movimientos reales, a diferencia de lo que sucede con los móviles de Beuys, Per Barclay y A. Kapoor, de los que también se ocupa. En el movimiento representado es la visión la que tiene la última palabra, en el movimiento real, la percepción (que también incluye la visión).

Aunque Juan Antonio Ramírez no se refiere expresamente a filósofos contemporáneos<sup>1</sup>, me parece adecuado señalar aquí que esta preocupación por la percepción y su «alcance» corporal propia de los artistas contemporáneos corre en paralelo con algunas de las reflexiones de M. Merleau-Ponty (en especial en sus *Estructura del comportamiento* y *Fenomenología de la percepción*) y algunas conclusiones de la *gestalt*, allí donde la relación entre el sujeto y el mundo deja de responder a una secuencia lineal de respuestas autónomas y pasa a ser la secuencia de un sistema complejo interconectado en el que no es posible separar el cuerpo del sentido y de los objetos si no es, precisamente, en la ficción del experimento (que pone de relieve, paradójicamente, lo inadecuado de tal separación). (Supongo que esta es la razón por la que

<sup>1</sup> Salvo en el caso de Martin Heidegger, del que cita un fragmento de *El origen de la obra de arte*, si bien su análisis se aparta por completo de las tesis, y de la perspectiva, del filósofo alemán, cabría decir que en un marco si no «antifilosófico», sí al menos «afilosófico».

las obras de Merleau-Ponty ocupan un lugar destacado en la reflexión estética y crítica contemporánea.)

El capítulo tercero de *El objeto y el aura* parece dar un giro inesperado, pues se ocupa de la incidencia de lo primitivo en el arte moderno, un tema abordado en numerosas ocasiones por la historiografía académica. Digo «parece» porque a Ramírez no le interesa tanto contar los momentos en los que esa incidencia se produce, cuanto las consecuencias de la misma: la apertura a mundos sin límites, el de los primitivos pero también el de los niños y el de los enfermos mentales, primitivismo exterior, pero también primitivismo interior, que muchas veces parece torpe o perverso, incluso brutal. Una vez más, se trata de percibir –y «admitir»– lo que antes no era perceptible –ni admitido– y por ello ignorado y despreciado.

Los papeles desempeñados por el objeto y el suelo, temas de los capítulos cuatro y cinco, se abordan de manera similar a como se hizo con el espacio y el movimiento. El objeto y el suelo representados dan paso a objetos y suelos reales. Los objetos surrealistas, los *ready-mades*, los objetos del pop y de *Fluxus* van más allá de la representación y de la visualidad, pues se trata de «cosas» táctiles, que pueden tocarse y palparse, que pueden sentirse, aunque la mayoría de las veces su exhibición se atiene a las normas de la visualidad mostrada: ver pero no tocar (lo que impide al espectador apreciar la intensidad de su materia, vista y sugerida más que percibida). Esta contradicción es aún más evidente cuando se trata de objetos abyectos o escatológicos, las creaciones de George Maciunas y Santiago Sierra, por ejemplo.

En el caso del suelo, la situación es parecida pero no tan extrema. Tras las representaciones renacentistas del suelo hemos pasado a piezas que hacen del suelo su protagonista, las de Carl Andre, Dan Flavin, Richard Serra, etc. Se trata de suelo real que podría ser pisado –no lo es: es una obra de arte que debe ser contemplada: el vigilante no te permite pisar–. Distinto es el caso de los artistas del *Land Art*, Smithson o Walter de Maria, que hacen de la naturaleza –me parece muy limitado hablar de suelo– el motivo de su trabajo y que exigen del espectador una presencia plena. ¿Hasta qué punto es posible hablar en su caso de espectador?

El último capítulo de *El objeto y el aura*, dedicado a la cuestión del aura, es el más polémico del libro. Tal como indica Ramírez, siempre que hablamos de cultura visual y arte contemporáneo terminamos tropezando con Walter Benjamin. Ramírez ha tratado de dar un contenido concreto, objetual, a la noción benjaminiana de aura (este es el origen de la polémica), aludiendo tanto a la teosofía como a algunas pretensiones de representar el aura (o similar), las fotografías de Hippolyte Baraduc, pinturas de Duchamp y Kupka, incluso Warhol. Creo que la representación del aura ha conducido siempre a la aureola, que es una depreciación del aura. El concepto sólo me parece plausible en la percepción de un objeto, no en el objeto mismo, en las cualidades percibidas por un sujeto,

cualidades que sólo se hacen presentes en la percepción y en atención a la condición cultural de la percepción: el aura (religiosa) de las imágenes piadosas sólo es tal para el fiel que las reverencia y solicita sus favores, el aura (estética) de las pinturas, sólo para el público que aprecia la unicidad de lo irrepetible. Pero también existe un aura de lo repetible en los seriales de la televisión, que a algunos puede parecer kitsch, incluso degradante, pero que son auráticos para los que con ellos disfrutan intensamente. La intensidad es marca del aura –la autenticidad quizá no sea más que intensidad–, pero la intensidad no es rasgo de la obra sino cualidad que surge en su percepción. A juzgar por lo que escribe en el último párrafo del libro, no estoy muy lejos de los que defiende Ramírez.

Juan Antonio Ramírez ha desarrollado, de forma tan breve como ejemplar, un tema que le preocupaba a lo largo de todo su trabajo anterior. El cuerpo, lo corporal, lo perceptual, eran motivos fundamentales de sus análisis de Duchamp (1993) y Dalí (2003), sistematizados en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (2003), ahora constituyen el tema que puede dar coherencia historiográfica al arte moderno, enlazar y tramar sus diversidades, enlazar y tramar, también, las obras con el mundo en el que se han creado y para el que se han creado (para: dando cuenta de él, formando parte de él).