

La profanación del arte: A propósito del aura en Walter Benjamin

MANUEL SEGADE LODEIRO
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Walter Benjamin, en un intento por formular una estética profana, propuso la noción de aura como una distancia insalvable que la obra impone al espectador. Presagiando su crisis en la modernidad, a causa de la promiscuidad de las imágenes, el concepto de aura acaba trascendiendo la idea original de su creador: en ella se confina el sesgo lingüístico del arte contemporáneo. Aura, como producto de la fruición del espectador, de la gestión que de sí mismo hace frente a la obra de arte, es una noción privilegiada para entender el lugar del arte después de lo sagrado.

Palabras clave: Aura, experiencia estética, mercancía, reproductibilidad técnica

ABSTRACT

Walter Benjamin, in an attempt to formulate profane aesthetics, propounded the notion of aura as a distance that the piece of art imposes to the spectator. Presaging its crisis in modernity, because of images promiscuity, the concept of aura transcends finally the original idea of its creator: it encodes the linguistic bias of contemporary art. Aura, as a consequence the fruition of the spectator, of itself management facing the work of art, is a privileged notion to understand the place of art after the sacred.

Keywords: Aura, aesthetic experience, merchandise, technical reproduction.

Pues era rara la mirada capaz de saciarse en la cosa misma.
Walter Benjamin¹

El sistema figurativo renacentista constituyó un paso decisivo en la conquista plástica de lo real. La invención de la perspectiva supuso la inserción del orden estable y jerárquico del poder terrenal en la representación, donde *lo otro* quedaba postergado a un más allá. En el inicio de la contemporaneidad, marcado por el signo político de la revolución, la producción simbólica se atomiza en un sinfín de propuestas que hacen del estilo un problema clave desde el siglo XIX². La irrupción de las posibilidades de gestión plástica del yo se ensancha dentro de una economía de mercado que pone precio a esas emanaciones íntimas; valor éste que equivale a la cantidad de sustancia subjetiva que la obra contiene.

Hoy sabemos por Nietzsche que Dios lleva más de un siglo muerto. Pero olvidamos lo que el filósofo confinaba en esta fórmula. No se trata solamente de la posibilidad de una profanación definitiva, sino de una sentencia sobre la representación. Derrida se preguntaba: “Si Nietzsche quería decir algo, ¿no será ese límite de la voluntad de decir?”³.

A la luz de los escritos de Walter Benjamin⁴ intentaremos exponer de qué modo se ha vuelto profana la experiencia del arte en el mundo contemporáneo. Sostenemos aquí que la conversión del arte en valor de consumo que hace entrar en crisis a la experiencia estética produce al tiempo un consustancial desplazamiento lingüístico en la producción artística.

Para comprender la noción de aura partiremos de las fuentes de la sensibilidad de Benjamin: de un lado el Modernismo y de otro Marcel Proust nos ayudan a entender el linaje de su propuesta de estética profana. La fetichización de las obras de arte dentro de la economía de mercado se comprende mejor si atendemos al entramado institucional que se desarrolla frente a la merma del aura: hablaremos pues de las figuras del coleccionista y del conocedor o especialista en arte. Finalmente constatamos de qué modo perdura hoy la vivencia del aura, quizá al borde de un nuevo desplazamiento.

Podrá sorprender el uso que, a lo largo del texto, damos a los ejemplos: utilizar obras gallegas es un modo de acercar el pensamiento de Benjamin a nosotros.

La pervivencia de lo sagrado en la Vanguardia

El historiador de las religiones Mircea Eliade proponía en 1964 una exégesis sagrada de la producción artística en las Vanguardias Históricas⁵. “El hombre moderno

2 Eco entiende que desde el Romanticismo: “La obra se ha propuesto como un intento de formular una poética, problema de poética, a menudo tratado de poética bajo forma de obra”. ECO, U.: *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970. P. 253.

3 DERRIDA, J.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos, 1981. P. 90.

4 El uso metafórico del lenguaje al referirme a los escritos del historiador de la cultura alemán es un homenaje (o deuda) consciente a Jesús Aguirre, introductor y traductor de Benjamin en España desde la editorial Taurus. Las recopilaciones de ensayos de Benjamin fueron tituladas *Iluminaciones*.

5 ELIADE, M.: “De la permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo” en *Arte y parte*, nº 26, abril-mayo de 2000, p. 64-71. Originalmente publicado en la revista *XX Siècle*.

quiere ser religioso y al tiempo estar libre de lo sagrado”⁶; por eso la fuga edénica, el impulso primitivo, que lleva a los artistas renovadores a investigar arquetipos primigenios, la identifica con la magia de las religiones primitivas. El erudito rumano lee las poéticas de la materia como expresiones culturales de lo creado. A esta potencia sagrada la llama hierofanía.

Este planteamiento, estimulante sobre todo cuando volvemos la vista a los anhelos panteístas de los primeros abstractos, reduce sin embargo los flujos estilísticos a un impulso cultural de vaga amplitud. Un desarrollo periférico como el del arte gallego permite poner en duda este discurrir. La tradicional plasticidad granítica gallega, a pesar de lo totémico de la figuración de nuestros vanguardistas, más que hierofanización es toma de conciencia plástica de una identidad; digamos que los Renovadores trasladan al lenguaje⁷ lo que en la generación anterior era una marca racial o racista sobre los cuerpos figurados en sus obras.

No obstante, interpretar un impulso originario, que es elemento sustancial en muchos de los comportamientos de lo moderno, como anhelo de lo sagrado demuestra un planteamiento nostálgico de un *in illo tempore*, es una posición que no tiene nada de inocente. Intentar desvelar la posibilidad de una estética contemporánea totalmente profana ha sido una de las arduas tareas que abordó la modernidad. En la fruición del espectador, en el desciframiento del lenguaje, más que en la conexión del artista con lo divino, se depositan los modos de sacralidad que alientan posiciones como la de Eliade. En estas estrategias de recepción con algo de culturales, en los ceremoniales de lectura, intenta precisamente Walter Benjamin fundar un peculiar materialismo.

Benjamin pretendía la construcción de una estética profana, pero “arraigada en la teología judaica y en menor grado la pietista”⁸. Esta posición heterodoxa se explica bien en palabras de Norman Bryson: en *Visión y pintura* definía una posición metodológica que nos parece adecuada para Benjamin: “Es bastante posible que lo que yo entiendo por *materialismo* sea en realidad *clarividencia*”⁹.

El alcance de las profecías estéticas dictadas por Benjamin viene determinado por una sensibilidad educada en el ambiente de 1900¹⁰. Por una parte el Modernismo, “la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil”¹¹, era para Benjamin una bisagra; el final de un tiempo y el comienzo del otro, como una infancia tozuda que quiere y no quiere madurez¹². Efectuar la lectura de una obra modernista puede ayudarnos a comprender su punto de partida. Por otra parte veremos

6 *Íd.*, p. 66.

7 Sobre el giro lingüístico en las Vanguardias Históricas, ver: BOZAL, V.: *Los diez primeros años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid: Visor, 1993.

8 Del prólogo de Jesús Aguirre en BENJAMIN, W.: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1990. P. 13. Esto explica por qué su método dialéctico marxista se veía continuamente lastrado por las críticas de la Escuela de Frankfurt. Particularmente tensas fueron sus relaciones con Max Horkheimer. De estos desencuentros se puede seguir la pista en su correspondencia con Theodor Adorno: ADORNO, Th. W. / BENJAMIN, W.: *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta, 1998.

9 BRYSON, N.: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991. P. 29.

10 Ver: BENJAMIN, W.: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982.

11 BENJAMIN, W.: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1990. P. 182.

12 Es interesante recordar su afición a coleccionar juguetes, cuentos y dibujos infantiles. “Entre sus utensilios favoritos estaban esas bolas de cristal que contienen un paisaje en el que nieva cuando se las agita”

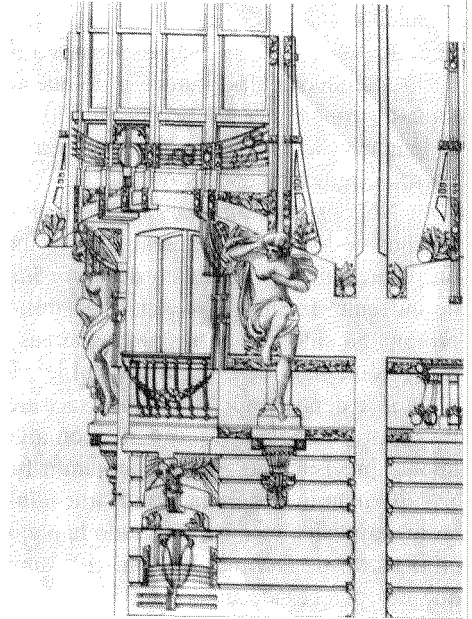
cómo en la obra de Marcel Proust encuentra formulados como narración literaria algunos de los conceptos que luego hará suyos¹³.

Dos referentes para una genealogía del aura

Desde los comienzos del siglo XIX, se produce en Europa una discontinuidad de la episteme al tiempo que “una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas”¹⁴. El Eclecticismo no era sino síntoma de todo un modo de comprender la cultura después de la proclama de Hegel de la muerte de la historia: todo lo anterior se entiende sólo como repertorio catalogado con el que se compone en plena libertad¹⁵.

En este contexto confuso en el que los lenguajes son intercambiables según principios de decoro o representatividad sancionados por el uso, el estilo del Modernismo llega a las ciudades gallegas. La primera década del siglo XX en Galicia se caracteriza por el “consumo de la totalidad del pasado artístico”¹⁶.

En 1911, el arquitecto Julio Galán Carvajal proyecta en A Coruña la Casa Rey¹⁷. La configuración en chaflán del edificio en el entorno urbano se nos antoja



“Alzado Casa Rey de la fachada Avda. de Montoto (detalle). Julio Galán, 1911. Archivo Histórico Municipal de A Coruña”.

(ADORNO, Th.: “Caracterización de Walter Benjamin (1950)” en *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra, 1995. P. 16). Esas bolas son la enseña de la fuga del niño a un imaginario mundo personal, del que además tiene posesión.

- 13 Adorno estimó que a esta pasión por Proust se le deben “dos de las traducciones más perfectas de la lengua alemana: las de *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* y *Le côté de Guermantes*” (ADORNO, Th.: “Caracterización de Walter Benjamin (1950)” en *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra, 1995).
- 14 FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1999. P. 8.
- 15 Este modo de releer como antecedente de la desarticulación posmoderna de los grandes relatos al Eclecticismo decimonónico lo realiza Simón Marchán en: *La estética de la cultura moderna* (Madrid: Alianza, 1987).
- 16 Ese síntoma de la derivación espectacular según Debord es fundamental para entender cómo se gesta la realidad estetizada. DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999. P. 156.
- 17 Construida para Luis A. Rey en la esquina Avenida de Montoto, Calle María Barbeito, Plaza de María Pita.

emplazamiento metafórico del lugar histórico que se le ha otorgado en la arquitectura contemporánea gallega: un trasunto plástico de su condición de bisagra entre la cultura arquitectónica decimonónica y la estricta modernidad.

Carl E. Schorske ha notado la prioridad de la fachada en la arquitectura de comienzos de siglo: “se esperaba que el hombre privado viviera a la altura de los valores históricos que transmitía el dominio público”¹⁸. En este edificio de viviendas hay mucho de esta conciencia de representatividad. Por una parte, la trayectoria del arquitecto, que culmina aquí su obra en A Coruña, venía haciéndose cada vez más heráldica y figurativa. Por otra, el propio sentido del inmueble, regido por el código jerárquico de su ubicación. La esquina concentra las posibilidades de individualización de un bloque que debía cumplir una obligación mimética en la fachada a la plaza. La identidad cívica del hogar burgués se logra de pleno; en esta exterioridad en donde la arquitectura se hace cartel¹⁹, el ornamento se consume como marca de autoría.

Hoy sabemos que la Casa Rey fue concebida aún más *firmada*. El disfraz de inutilidad, revestimiento de arte para el modo de vida burgués, se habría completado con dos cariátides que sostendrían la galería del chaflán²⁰. Dos cuerpos de mujer, desnudos, representarían el ideal contradictorio de la carne que figura la elevación espiritual, con optimismo ante las posibilidades del arte por el arte frente a la materia. La eliminación de las cariátides de la ejecución final, una vez que el arquitecto ha vuelto a su Asturias natal y es sustituido por el arquitecto municipal Pedro Mariño en la dirección de la obra²¹, edulcora el idealismo en aras de la moral burguesa. Benjamin escribió que el Modernismo “*fuera lo aurático*”²². Ya queda atrás el tiempo de una “teología del arte”²³; esa es la tensión en que Benjamin educó su gusto.

La obra de Marcel Proust es también producto de la cultura finisecular. Si en el Modernismo entrevemos la ansiedad ante la pérdida de belleza en el mundo, el escritor francés nos permite contextualizarla en la sociedad capitalista. A ninguno de los lectores de *En busca del tiempo perdido* puede pasarle desapercibido el snobismo del Marcel narrador. En su estudio sobre Proust, Benjamin apunta: “no otra cosa es la actitud del *snob* que la consideración consecuente, organizada, acerada de la existencia desde el

-
- 18 “De la escena pública al espacio privado: la arquitectura como crítica de la cultura” en SCHORSKE, C. E.: *Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*. Madrid: Taurus, 2001. P. 279.
- 19 Benjamin subsume toda creación *Jugendstil* al póster. Ver *Exposé* de 1935 para la *Passagenwerk*. BENJAMIN, W.: *The arcades project*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 899-918. Esta *Obra de los pasajes* tenía la pretensión de desentrañar la *Prehistoria filosófica del siglo XIX*; hubiese constituido un jalón clave para la historia cultural. Todo el material fragmentario que había recopilado para escribirla fue conservado oculto por Georges Bataille en la Biblioteca Nacional de Francia.
- 20 Los alzados de Galán datan del 30 de marzo de 1911 (Archivo Municipal, Colección de mapas y planos, nº 117-119).
- 21 “Non executadas por razóns de economía”. FERNÁNDEZ, X.: *O arquitecto Pedro Mariño Ortega. 1865-1931*. Vigo: Galaxia, 1996. P. 99.
- 22 “*Forces the auratic*”. BENJAMIN, W.: *The arcades project*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 186 (trad. del autor).
- 23 BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. P. 26.

punto de vista químicamente puro del consumidor”²⁴. En *Albertine disparue*²⁵ exhibe su mirada snob en una economía del consumo que centra el verdadero problema de una creación diferida. *Le Figaro* le ha publicado un artículo y nos relata cuál es su reacción:

“No puedo creer que cada persona, al abrir los ojos, no verá directamente esas imágenes que veo yo, creyendo que el lector percibe directamente el pensamiento del autor, cuando la verdad es que el pensamiento que se fabrica en su mente es otro pensamiento con la misma ingenuidad de los que creen que es la misma palabra pronunciada la que camina a lo largo de los hilos del teléfono. (...) Quiero ser un lector cualquiera, mi mente rehace como autor el trabajo de los que leerán mi artículo. (...) Cada parte que el lector anterior parecía pasar por alto, se presentaba otro nuevo que la apreciaba, y el artículo, en conjunto, se encontraba elevado hasta las nubes por una multitud. (...) Una parte de su belleza (...) está en la impresión que produce a los lectores. Es una Venus colectiva, de la que, reducida al pensamiento del autor, sólo queda un miembro mutilado, pues sólo se realiza completa en la mente de sus lectores. En ellos se termina”²⁶.

Esta apertura semántica del texto multiplicado apunta a lo que será el destino de la obra moderna: “Hemos puesto algo de nosotros mismos en todo, todo es fecundo, todo es peligroso, y podemos hacer en un anuncio de jabón descubrimientos tan valiosos como en los pensamientos de Pascal”²⁷. Proust no sólo aboga por la obra abierta; tiene al tiempo una intuición *pop*.

Pero la mayor aportación de Proust a la comprensión de la nueva modalidad de la fruición en la era de la reproductibilidad técnica es convertir el texto en: “Telescopio psíquico para una *astronomía apasionada*”²⁸. O en palabras de Proust:

“En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo”²⁹.

Este ejercicio de videncia equivale a dotarle de la capacidad de devolvernos la mirada, lo que no es sino hacer de todo texto un reflejo. Como el filósofo Gilles Deleuze expresó en su estudio sobre Proust: “La obra de arte moderna no tiene problema de sentido, sólo tiene problema de uso”³⁰. Usos que son posibilidades de fruición y que se definen en el aura.

24 BENJAMIN, W.: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1998. P. 28.

25 Publicada en España como sexto volumen de *En busca del tiempo perdido*, con el título de *La fugitiva* (Madrid: Alianza, 2000).

26 PROUST, M.: *En busca del tiempo perdido. 6. La fugitiva*. Madrid: Alianza, 2000. P. 179-180. En el vértigo de su reproductibilidad manda a su criada Francisca a comprar más ejemplares: “Para tocar con el dedo el milagro de la multiplicación de mi pensamiento” (*Íd.*, p. 181).

27 PROUST, M.: *En busca del tiempo perdido. 6. La fugitiva*. Madrid: Alianza, 2000. P. 150.

28 DELEUZE, G.: *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972. P. 150.

29 PROUST, M.: *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza, 2000. P. 263.

30 DELEUZE, G.: *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972. P. 152.

La definición del Aura

Si atendemos ya a Benjamin veremos cómo un discurso como el de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³¹ sólo es posible a partir de la promiscuidad de la imagen que comienza su circulación hacia 1900. El materialismo es la tendencia de reacción ante la estetización difusa de la realidad cotidiana. La circulación de lo icónico sólo se consume a partir de la polinización estética de la realidad urbana; es entonces cuando nace la necesidad de las masas de *acercar* las cosas a sí, de profanarlas.

Benjamin idea un término que le permite exponer la ambigüedad del fenómeno de la secularización: Aura es “manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”³². La condición aurática de la obra de arte podría recordar en cierto modo lo hierofánico; pero más que potencia sagrada, el aura es potencia ritual³³.

El flujo de las imágenes no sabe de jerarquías: la velocidad circulatoria iguala todas las producciones icónicas en el consumo banal. “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción le gana terreno a lo irrepitable”³⁴. La fuerza uniformadora de la reproducción no hace que todas las imágenes desciendan a una condición inútil, sino que estetiza todos los aspectos del mundo. Benjamin expone cómo la condición de la imagen en una cultura de la copia³⁵ permite que “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipe a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”³⁶. En principio aplaude al ocaso del aura como una consecuencia de la modernidad.

En sus ensayos sobre Baudelaire propuso otra definición de aura introduciendo la posibilidad de una psicología de la estetización: “Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario”³⁷. Esta memoria de uso introduce una falla en la percepción, un desplazamiento semántico que hace del aura “una trama muy particular de espacio y tiempo”³⁸. Es dentro de esta asumida herencia proustiana donde Benjamin devuelve el valor positivo al aura.

31 Se incluye en *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. P. 16-60. Publicado por vez primera abreviado en francés en 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, en traducción del hermano del pintor Balthus, Pierre Klossowski de Rola.

32 BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. P. 24. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

33 “Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural”. *Íd.*, p. 26.

34 BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. P. 25.

35 El término lo acuña: SCHWARTZ, H.: *La cultura de la copia*. Madrid: Cátedra, 1998.

36 *Íd.*, p. 27.

37 BENJAMIN, W.: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1990. P. 161.

38 BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. P. 75. Es el capítulo: “Pequeña historia de la fotografía”. Benjamin lo publica en 1931 indicándole a su amigo el estudioso de la mística judía Gershom Scholem que es uno de los avances de su

Benjamin, en un paso más allá en su planteamiento³⁹, comprendió el aura como un plus sobre todas las cosas. Lo aurático dispone sobre los objetos una serie de correspondencias impalpables: “Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de capacidad de alzar la vista. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria”⁴⁰. Esta interacción tiene algo de ejercicio de seducción: “Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista”⁴¹. El objeto contemplado devuelve algo que hace al hombre único por una vivencia que sólo puede ser la suya. El espectador recibe su propio reflejo, tal y como lo deposita en la obra.

Pero es preciso concitar un marco contextual para el aura; a pesar de sus profecías Benjamin no pudo entrever todas las transformaciones que el aura podría sufrir aún. Creía que el grado mercancía de la obra de arte, lo fungible de su reproductibilidad, iba a triturar el aura. También sabemos que no es el arte lo único que puede comprarse: el mundo está en grado mercancía. Benjamin vio esta relación como evidente: “Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de la crisis de la percepción misma”⁴².

Si hacemos caso de Benjamin, toda transformación de la experiencia estética está dentro de una transformación general de la relación con las cosas, consecuencia de superponer a los objetos un valor de cambio. Veamos cómo este deslizamiento hacia una condición de mercancía equivale a la cesura lingüística entre las cosas y sus nombres.

Giorgio Agamben cree que desde los inicios del siglo XX: “El aura de gélida intangibilidad que empieza desde ese momento a rodear a la obra de arte es el equivalente del carácter de fetiche que el valor de cambio imprime en la mercancía”⁴³. El fetiche es una figura tropológica: “Un proceso mental de tipo fetichista está implícito en uno de los tropos más comunes del lenguaje poético: la sinécdoque (y en su pariente cercana, la metonimia)”⁴⁴. La articulación lingüística entre objeto y referente, al ser la manifestación anhelante de una ausencia, es fetichista. Esta operación del lenguaje se evidencia en el signo plástico: la función atribuida al arte occidental ha sido siempre “la apropiación misma de la irrealidad”⁴⁵. Toda operación artística es en cierto modo un acto de fetichismo. Agamben propone una concreción de la distancia que es el aura: sería la detección de esa condición fantasmagórica, la percepción de la sustitución o de la ausencia que está en el arte.

La reproductibilidad técnica no hizo sino ampliar la capacidad fantasmagórica del fetiche: la repetición y la copia multiplican la denuncia de una ausencia. La lucha por

Passagenwerk. Aguirre transcribe un acuciente fragmento de esta carta: “¿es que habrá alguna vez de ésta algo más que prolegómenos y paralipómenos?” (“Nota del traductor”, *Íd.*, p. 85).

39 Sobre todo en la “Pequeña historia de la fotografía”, ya citada.

40 BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. P. 163.

41 *Ibíd.*

42 BENJAMIN, W.: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1990. P. 162.

43 AGAMBEN, G.: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995. P. 87. Sobre el fetichismo, la segunda Estancia “El mundo de Odradeck: la obra de arte frente a la mercancía”.

44 *Íd.*, p. 70.

45 *Íd.*, p. 89.

la autonomía del objeto artístico que los modernos entablaron contra la realidad estetizada se pierde a medida que insertan sus producciones en la circulación comercial. Pero en eso el arte no puede evitar ser como el resto de los objetos de lo real. Poner precio a todo lo que existe constituye un nuevo giro adánico del nombrar⁴⁶: ¿Acaso es la ley del mercado la que transforma el mundo, hendiendo su lanza sobre el referente, entre la convención y lo real, entre el lenguaje y las cosas?

Esta cesura⁴⁷ ya fue medida en cierto modo por la Escuela de Frankfurt. La transformación de los signos cuando asumen su grado mercancía la formularon Adorno y Horkheimer: “Las palabras ya sólo pueden designar y no significar”⁴⁸. Los nombres se prendan de las cosas pero permanecen ya impenetrables en su significado.

El aura puede ser la medida de esa diferencia: confinada en la legibilidad, determina la condición lingüística de la distancia entre la cosa y el referente. Así como el fetiche es la evidencia de una ausencia, la vivencia del aura es la evidencia de la ilegibilidad. A este deslizamiento lingüístico del aura⁴⁹ debemos incorporar la última pieza del rompecabezas que Benjamin nos legó: vivir el aura es dotar de la capacidad de alzar la vista. El objeto que devuelve la vista otorga la posibilidad de ser. A la sociedad le interesa gestionar el aura: en cierto modo es gestionar la posibilidad de representación.

Los profesionales del aura

Durante el siglo XX dos formas socioprofesionales de poner orden a los objetos adquieren una relación privilegiada con el aura. Coleccionistas y espectadores especializados contribuyeron de modo decisivo a la capitalización del aura.

El propio Benjamin era un coleccionista. Gershom Scholem, estudioso de la mística judía, escribió acerca de la intimidad de su amigo con las cosas que poseía. “A lo largo de todas las épocas en que le he conocido siempre gustó de mostrar tales objetos al visitante, dárselos a tocar y entregarse a toda clase de comentarios, como fantaseando a la manera de un pianista”⁵⁰.

Tener aliena los sentidos porque el sentido de tener los arrolla a todos. La posesión es un modo de legibilidad, es el sentido para lo igual en el mundo. Coleccionar “es el canon de la *mémoire involontaire*”⁵¹. Tener es hacerse pregnante de auras, promotor de ceremoniales privados, recolector de usos. “Coleccionar es una forma de memoria

46 Carlos Thiebaut publicó un interesante libro sobre el tema de la cesura entre el yo y sus predicados: *Historia del nombrar. Dos episodios sobre la subjetividad moderna*. Madrid: Visor, 1990.

47 La historia de este quiebro entre el signo y el referente está en: FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

48 HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th.: “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994. P. 209.

49 Legítimo por parejo al deslizamiento lingüístico de toda la producción artística contemporánea después de las operaciones de Duchamp,

50 SCHOLEM, G.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Península, 1987.

51 “Is the canon of the *mémoire involontaire*”. BENJAMIN, W.: *The arcades project*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 211.

práctica, y de todas las manifestaciones profanas de la penetración de “lo que ha sido” (de todas las manifestaciones profanas de la “cercanía”) es la más comprometida”⁵².

Por otra parte, los espectadores especializados ceden a la fuerza de lo igual, en su afán de designación. El conocedor degrada el aura en la búsqueda del parecido, del mismo modo en que la superstición degrada la plenitud de lo sacro. De algún modo todo catálogo es una taxonomía al servicio del mercado. El profesionalismo en arte fue denunciado por Norman Bryson, como la “organización de un aparato de expertizaje capaz de intervenir directamente en las transacciones mercantiles y en el cultivo de un clima general de positivismo acorde a la consideración de la obra de arte como bien de consumo”⁵³. Esta cesión supone colaborar activamente en las inercias de un sistema viciado.

El valor, el precio, signo de la circulación, quiere ser taxonomía, pero se deposita también en un margen. La valoración económica incrementa en función de la firma: “El valor se origina en un detalle del lenguaje”⁵⁴, el nombre y la profanación de nuevo ligados.

Pero otras figuras del lenguaje intervienen en la tasa: “connotación y marco son términos interdependientes”⁵⁵. El marco es en cierto modo la acotación, otro modo de signatura⁵⁶. La plástica se inserta en él, dentro de unos límites que lo garantizan como producto diferenciado del resto. La forma mercado del arte son estas marcas contenedoras. Los artistas vuelven una y otra vez a ellas, haciéndonos olvidar que son formas de exhibición impúdica de la propia genealogía de la mismidad de la producción. Pero vuelven por el éxito de la legibilidad que los lectores avezados codician en ellos: Es por eso que la evolución del arte, sobre todo en la periferia, acontece aún más a golpe de reflejo, de estereotipo, como un régimen de *eufemización sistemática*⁵⁷. Y de nuevo podemos entender cómo el aura desaparece en la excesiva cercanía.

Para una vigencia del aura

Hoy ya nada asombra: la tolerancia del sistema es enorme⁵⁸. Brea define la realidad como *estetización difusa*⁵⁹: “la extensión de la referencia artística a la casi totalidad de los mundos de vida”⁶⁰. El grado circulatorio de la mercancía artística se acelera exponencialmente a través de la reproducción telemática.

52 “Collecting is a form of practical memory, and of all the profane manifestations of the penetration of “what has been” (of all the profane manifestations of “nearness”) it is the most binding”. BENJAMIN, W.: *The arcades project*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 883 (Trad. del autor).

53 *Íd.*, p. 53-54.

54 CALEFATO, P.: “El cuerpo y la moda”. *Eutopías*, 10, 1989. P. 9.

55 BRYSON, N.: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991. P. 110.

56 *Íd.*, p. 129.

57 *Íd.*, p. 164.

58 BREA, J. L.: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991. P. 144.

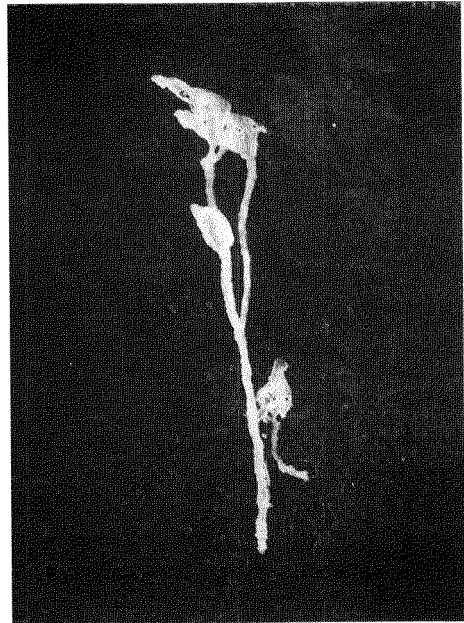
59 *Íd.*, p. 13.

60 *Ibid.*

Este es el contexto en el que José Luis Brea reflexiona sobre el aura: no se ha consumado esa trituración que Benjamin presagiaba; el aura no caduca ni desaparece sino que ve alterada su temperatura. Las auras se enfrían.

Es precisamente en la reproductibilidad en que Benjamin fijaba la negación del aura donde Brea asienta su redefinición. Desde Duchamp el desplazamiento semántico es estrategia primada para el arte contemporáneo. Desde la ambigüedad de un urinario invertido, “el aura va a ser ya sólo el sentido: un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la enunciación”⁶¹.

Sin embargo es de nuevo la figura del lenguaje, la articulación, el centro de una experiencia secular del arte. El posmodernismo más conservador ha jugado a una reauratización fuerte⁶² que restaura cierta modalidad de lo sagrado. Fueron tendencias que rescataron la pintura en los años 80, y con ella todo el poder de la firma, del marco y de la mímesis: su producción simbólica recupera la tradicional unidireccionalidad del nombrar, el orden adánico dictado por Dios. En Galicia, por ejemplo, se incubó al abrigo de Atlántica una potencia de reauratización. Los últimos años han revisado este retorno a la pintura como una moda. Para Benjamin la moda es siempre una referencia al pasado; el gusto sería, por tanto, otra facultad sesgada por la memoria⁶³. La relación directa de la obra con un referente anterior, como un *revival*⁶⁴, calienta el aura de un modo que mantiene alejado al espectador. Sólo el aura fría permite la autorrepresentación.



“Argétea. Jorge Barbi, 2001. Cortesía de la Galería Trinta (Santiago de Compostela)”.

Contamos, al enfrentarnos al uso del arte, sólo con nosotros mismos, con la herramienta del Yo como espectador. El placer de las cosas, esa fruición que era para Deleuze un problema de uso, permanece hoy como única posibilidad de fuga frente a la crisis del referente. Es una tentación profana reivindicar una erótica del arte como la que proponía Susan Sontag⁶⁵.

61 BREA, J. L.: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991. P. 17.

62 *Íd.*, p. 73. Hablamos de las llamadas Trsvanguardias.

63 “Fashion, mesure of time” (“Moda, medida del tiempo”). *Íd.*, p. 830.

64 A estos movimientos se les llamó Neovanguardias.

65 Ver: *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Vimos nacer la profanación desde una irradiación del yo sobre todas las cosas⁶⁶. Podemos leer la contemporaneidad haciendo del mito de Narciso el paradigma para una estética de la recepción: depositar nuestro reflejo sobre todo lo que vemos, una implicación que realmente puede hacer que *lo otro alce la vista*.

Los intelectuales siguen hoy insistiendo en la crisis de la noción misma de representación. Pero no debemos olvidar que: “Crisis es un modo de pensar sobre el momento propio, y no algo inherente al momento en sí”⁶⁷. Conocemos comportamientos artísticos en nuestro presente inmediato que nos enseñan la posibilidad de representación que el arte aún contiene.

Una obra como *Argéntea*, que Jorge Barbi presentó en 2001 en la Galería Trinta de Santiago de Compostela, consistía en una serie de fotografías de residuos orgánicos de aves costeras sobre las rocas marítimas. Cada una de las fotografías funcionaba como pantalla para la proyección eidética, para desplegar sobre ellas el Yo. Con los recursos de nuestra memoria jugamos como espectadores edénicos a dar nombre a la caprichosa forma de una deposición de gaviota⁶⁸.

66 Thiebaut lo expresa contundentemente: “Esto convierte al mandato delfico en imperativo ético en la formación de la conciencia moderna”. THIEBAUT, C.: *Historia del nombrar. Dos episodios sobre la subjetividad moderna*. Madrid: Visor, 1990.

67 “Crisis is a way of thinking about one’s moment, and not inherent in the moment itself”. KERMODE, F.: *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. Oxford, London, New York: Oxford University Press, 1975. P. 101 (trad. del autor).

68 No es nuestra intención elevar esta obra a pauta modélica del sentido de la creación hoy sino ejemplificar una posibilidad de comportamiento artístico, cuando la producción artística camina hacia el “progresivo metalenguaje de sí misma” (ECO, U.: *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970. P. 274).