

## EL OBJETO Y EL AURA. (DES)ORDEN VISUAL DEL ARTE MODERNO.

Juan Antonio Ramírez. Editorial Akal, Madrid, 2009. 224 páginas.  
ISBN 978-84-4602-956-4.

Dedicada a Juan Antonio Ramírez

### **El objeto y el aura. Culminación de una forma de hacer historia del arte**

En su presentación de *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno* en el Museo Reina Sofía, el tres de junio de 2009, Juan Antonio Ramírez explicaba que éste “no es un libro teórico, es un ensayo de interpretación y de valoración histórica” que —añadía, “no se mueve entre la filosofía y la crítica, sino más bien entre la crítica y la historia del arte”. La tesis fundamental de este ensayo sería la siguiente: ¿Hay en toda la modernidad un orden visual distinto del que se inventó en el Renacimiento? Y si lo hay, ¿posee una cierta coherencia interna? En la construcción de una respuesta argumentada a este lugar común de la historiografía del arte contemporáneo — aceptado sin haberse discutido lo suficiente, según el autor—, se reunían dos viejas figuras presentes en su trabajo desde los inicios. Por un lado, el historiador del arte francés Pierre Francastel, responsable de la idea de un orden visual renacentista que habría sido derribado por el postimpresionismo y el cubismo. Por otro, el historiador Fernand Braudel, cuya célebre reinención del análisis histórico en base a tres enfoques o “tiempos” simultáneos presentaba un modelo útil para una nueva comprensión de esa historia en que se asienta, muchas veces de forma demasiado cómoda, nuestra historia del arte. Ambas ideas, decía el autor en su presentación, se remontan a su juventud. Y en efecto, encontramos la recusación de Francastel ya desde su libro *Medios de masas e historia del arte* (1976) [p.164 de la primera edición], donde se da cuenta no sólo de cómo algunos movi-

mientos del siglo mantienen la caja espacial renacentista (como algunos ejemplos clave del surrealismo, o el hiperrealismo), sino también — y así lo constataba el joven autor de veintiocho años al estudiar los nuevos medios— de cómo el sistema visual renacentista, cristalizado por la cámara fotográfica, está lejos de haber desaparecido en el siglo XX; más bien todo lo contrario. Con su última relectura de Francastel, en este último libro, descubrimos que en realidad, ni siquiera ha habido un orden visual homogéneo derivado de la perspectiva, sino una serie de aproximaciones a un ideal, que han convivido con importantes desviaciones, como la del punto de vista elevado de Patinir. No ha habido, por tanto, orden visual coherente, pero sí una serie de líneas estéticas persistentes cuya validez se ha puesto en juicio en el siglo XX, y de esa fértil crisis habría nacido el arte actual. De Fernand Braudel, y de cómo su teoría de los fenómenos de “tiempo largo” podría redimir a la historia del arte de esa idea de Historia empleada muchas veces a la ligera (con graves implicaciones), encontramos noticia en un artículo de 1984, publicado en el Boletín de Arte de la Universidad de Málaga: *La historia del arte entre las ciencias sociales: estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para la Enseñanza Media*. En él, Ramírez proponía el de Braudel como el modelo más consistente y equilibrado dentro de las distintas aspiraciones a una “historia total” donde las partes estuvieran efectivamente interconectadas de una forma orgánica coherente. De esta manera, decía el autor, Braudel sentaba las bases para una desintegración de esa Historia con mayúsculas, y abría el paso

al desprejuiciamiento de las historias parciales; lo cual usaba nuestro autor, allá por 1984, cuando aún tenía que esforzarse en quitar a la historia del arte el carácter de apéndice ilustrativo de esa Historia. En la cual, por cierto, hace sólo cuatro años han vuelto a amenazar con diluir nuestra disciplina, y a ello siguió la enésima movilización del autor, concretada en artículos, actividades de protesta lúdica en el Museo Reina Sofía, e incluso en la creación de un divertidísimo alter ego, Clavelinda Fuster —todavía con menos pelos en la lengua. Todo ello, en fin, culmina en la idea de que la modernidad habría inaugurado unas nuevas líneas maestras que están muy lejos de haberse consumido por completo, lo cual haría inoperativo el concepto de posmodernidad aplicado al arte.

Para desplegar su investigación, el ensayo se parapeta en lo que su autor denomina “seis atalayas privilegiadas”, desde las cuales observar el cambio de paradigma. Es decir, una serie de enfoques con los que diseccionar cómo algunas de las características centrales del orden visual anterior han culminado, cambiado o desaparecido con la llegada del siglo XX. La primera de ellas supone un cambio radical con respecto al aspecto central del sistema renacentista: el paso de la monofocalidad a la multiplicación panóptica de puntos de vista. Momentos clave en este desarrollo hacia el panopticismo serían sin duda los ejercicios con tres vistas simultáneas de las láminas del “Animal Locomotion” de Muybridge, pero también la aparición en 1787 de dos arquitecturas de visión circular: el Panopticon de Bentham y el Panorama de Barker, que contribuyeron a desarrollar la nueva forma de visión que culminaría en la modernidad. El segundo de los enfoques corresponde a la culminación de una pulsión inherente a toda la historia del arte, como es la de la representación del movimiento. El autor parte de ejemplos renacentistas donde esta idea está sugerida mediante diversos artificios, como en *El nacimiento de Venus* de Botticelli o en la famosa pareja de frescos perdidos de Miguel Ángel y Leonardo para la Signoria florentina; y desembocará en la definitiva realización de esta aspiración cuando el siglo XX presente las obras con movimiento real de Duchamp, Tinguely, o Calder, así como la radical deconstrucción de

esta variable estética en las obras de Bill Viola. La tercera atalaya habla de la puesta en crisis del clasicismo y la mimesis por culpa de la intromisión primitivista y por la asimilación de estos nuevos lenguajes estéticos por los principales representantes de la vanguardia. Esto se produce a varios niveles simultáneos: no sólo la influencia de la escultura africana determinará un cambio radical de lo representado, sino que ese sincretismo cultural permitirá descubrir, en la enésima búsqueda de la verdad del arte, una sinceridad “brut”, cruda, en las obras de los denominados “primitivos interiores”, desde el aduanero Rousseau al cartero Cheval. En su cuarto enfoque, Juan Antonio Ramírez estudia la progresiva instauración del objeto en el arte, desde sus tímidos inicios como objetos alegóricos o platónicos dentro de escenas pintadas, hasta la orgullosa y desafiante confirmación de su validez autónoma. El punto de inflexión, dentro del orden anterior, sería la primera naturaleza muerta, el célebre *Cesto de frutas* de Caravaggio (1597-98); el segundo, donde triunfa definitivamente la materialidad real sobre la ilusión, abriendo el camino al triunfo y multiplicación del objeto en el arte contemporáneo, será la *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de Picasso (1912). En quinto lugar, el autor nos propone fijarnos en la evolución del tratamiento que ha recibido el suelo en el arte, desde el Renacimiento a nuestros días. Para ello nos informa de cómo el suelo de la pintura renacentista es el lugar privilegiado de la construcción espacial, y de cómo esta idea culminará en todo ese fértil repertorio de obras realizadas en (o para) el suelo que algunos de los principales movimientos del siglo XX llevarán a cabo, del dripping a Gutai, del Land Art al Informalismo o la performance. Finalmente, el último capítulo contiene la relectura personal de Ramírez con respecto al tan discutido tema del aura de Walter Benjamin. El interés por este tema del aura y su pérdida con la reproducción de la obra también se halla anunciado por primera vez en esa tercera parte apasionada y revolucionaria de *Medios de masas e historia del arte*, cuando leemos que: “Uno de los condicionamientos decisivos que influyen en las actitudes de muchos intelectuales frente a los medios de masas, es el de la difusión. (...) La estima del *original* y el

menosprecio de la *reproducción* suponen una determinada concepción de lo artístico (...)” [p.252]. Quizá aquí se halle, completada por las lecturas teosóficas del último libro, ciertamente reveladoras del contexto en que Benjamin la utilizó, la clave del interés de Juan Antonio por el aura; y no sólo sería una recuperación del pensamiento sobre el estatuto del objeto artístico tal y como lo realiza en ese libro, sino, además, otra forma de enfocar el debate de los derechos de reproducción, sobre el que había tratado en su mejor y más combativo artículo de los últimos años, *El valor de la imagen* (Lápiz, nº 217). El propio autor así lo reconocía en la presentación del libro, diciendo que aunque no se alude a ello directamente, este tema late bajo ese último capítulo más teórico que el resto. Y en él, en conexión con la temática de ese libro de juventud, una conclusión: habíamos leído el concepto de aura al revés; en realidad, “el aura no desaparece con la multiplicación, sino que se multiplica con la multiplicación”. La selección de esos dos capítulos (objeto y aura) para el título, bajo esta lectura, vendría por lo tanto a rememorar y hacer culminar ese inicio pregnante de trayectoria dedicado al paso de una concepción aristocrática del objeto y la imagen, a una nueva, más democrática.

Por la presencia marcada de muchos de sus momentos privilegiados del arte contemporáneo, que vuelven a comparecer bajo nuevas máscaras semánticas a la luz del nuevo hilo conductor, y también por la colección en que este ensayo aparece publicado, el libro podría considerarse como culminación de una etapa, la dedicada al arte más reciente. Sabemos que era inminente su cambio radical de contexto, y que Roma, en 2010, le vería comenzar a estudiar a fondo la Torre de Babel: planeaba acercarse al arte de la Edad Moderna con los ojos renovados por el estudio del arte contemporáneo. Pero *El objeto y el aura* es mucho más que el colofón a esta etapa contemporánea. Porque por este ensayo desfilan casi todos los rasgos distintivos de la producción intelectual de Juan Antonio Ramírez, que ha abarcado la historia del arte en su totalidad, desde la Prehistoria hasta el inicio del siglo XXI. Vemos, por tanto, la reaparición de los medios de masas que ocuparon su juventud, mirados ahora desde algunas de esas ata-

layas descubiertas en la madurez; pero también una recuperación de la *Pala Brera*, de Piero Della Francesca, para otro contexto diferente de aquel con que apareció en *Arquitecturas ilusorias* (1983). Vemos aparecer anexos o apuntes a sus libros sobre Dalí, Picasso y Duchamp, añadiendo una sagaz relectura por estratos de los ready-mades, que aunque estaba apuntada claramente en el primer libro [p.27: “Estas obras pueden (y deben) exhumarse por estratos temporales, al modo de una excavación arqueológica.”], no había desvelado aún la relectura pop de los años sesenta. Pero a la vez vemos la selección del mito de Apolo y Dafne —que había reinterpretado con cariño para su Templición—, así como la fascinación por la tratadística arquitectónica. Todas estas obras y artistas predilectos reaparecen bajo nuevos enfoques que completan lecturas anteriores, y desde luego no podían faltar asuntos como el cartero Cheval y los artistas brut, el arte del cuerpo, la *Bomba de miel* de Beuys, o el Pabellón de Santiago Sierra para la Bienal de Venecia. Una puesta a punto de todo un tiempo de conocimiento, resumen y culminación de una etapa, pero de una etapa que ha durado treinta años.

En este libro culmina además una forma de hacer historia del arte ya totalmente asimilada por el autor. En ella, junto al relato icónico-verbal propio de la disciplina, las citas poéticas o literarias iniciales conviven con naturalidad, en una relación de sugerencia mutua, con los capítulos a que dan inicio, como lleva ocurriendo desde aquella cita de Ray Bradbury con que se inició su primer libro, *El “comic” femenino en España* (1975), las de Apollinaire y Horacio en *Medios de masas*, la de Oscar Wilde en *Edificios y sueños* (1983), o la de Gabriel Celaya en *Corpus solus* (2003). El uso de esta relación entre la cita poética y el texto que le sigue, en mi opinión, sería una derivación por deslizamiento de su método icónico-verbal: la conexión entre imagen y texto, a veces verdaderamente libre y sugerentísima, como en algunos momentos de *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)* (1998), se refleja en las relaciones entre texto y cita poética logrando espacios donde ampliar las resonancias sugeridas por el argumento intelectual. También aquí comparece su elogio inicial de la docencia, como en el resto de sus libros, por su

papel fundamental en la clarificación de ideas y argumentos. Y también, por supuesto, los insistentes diagramas y los cuadros explicativos, que han tenido momentos tan divertidos como el de su artículo *Arte y delito* (con su "ecuación del mensaje tachado", que se remonta a 1974), tan creativos y complejos como el del final de *Medios de masas e historia del arte*, o aquellas viñetas satíricas que dialogaban con el texto en su *Ecosistema y explosión de las artes* (1994); sin olvidar, por supuesto, uno de los capitales: el cuadro-propuesta con los grados de reproducción de las imágenes, en el artículo *El valor de la imagen*. Al hilo de este artículo, latente bajo este (por desgracia) último libro de Juan Antonio Ramírez, no puedo dejar de resaltar que, formalmente, este ensayo es una gloriosa demostración de lo que puede ser un libro de Historia del Arte consciente de su derecho a desplegar un discurso auténticamente icónico-verbal, donde las entidades de gestión de derechos no lleven a la autocensura en el uso de la cita visual, donde la profusión de imágenes artísticas es pareja a la profusión de ejemplos que justifican e hilan el discurso, y donde todo ello se reúne en una experiencia dirigida por igual a enriquecer la inteligencia y la sensibilidad.

Me parece además, y terminaré con ello, que este libro es uno de los mejores manuales de introducción al arte contemporáneo disponibles hoy en España. Lo es por su carácter de culminación y resumen de un conocimiento sólido de los temas, pero también por su prodigioso descubrimiento de una doble escritura simultánea: su claridad y concisión favorecen una primera toma de contacto con el tema para el "no iniciado", y a la vez, su profundidad e inteligencia interpretativa favorecen el que sea un ensayo utilísimo para ampliar el conocimiento del

conocedor, al contener hallazgos fascinantes. Creo que para lograr este doble valor, ha sido clave el hecho de partir de las líneas estéticas del Renacimiento, que de un modo u otro hemos heredado culturalmente y que son las responsables de que muchas personas ajenas al mundo del arte se hallen desorientados, e incluso indignados, ante las obras contemporáneas. Al hacer colisionar directamente algunas de las claves de la estética anterior con las puestas en crisis (y soluciones) contemporáneas de cada una de esas líneas, se guía con mano firme, de manera limpia y brillante, al hipotético lector animado a introducirse en los misterios del arte contemporáneo. Sólo por haber logrado esto, *El objeto y el aura* supondría ya una culminación triunfal a toda una intensísima etapa investigadora y docente en relación al arte contemporáneo, que es el que le ocupó principalmente sus últimos años. En el final de su presentación de junio, sin embargo, Juan Antonio veía el libro como un punto de apoyo provisional, y animaba a todos los estudiantes presentes en la sala a continuarlo: "Ánimo —decía para concluir—; entre todos tenemos que hacer que el conocimiento avance todo lo que se pueda". Ése es el reto que nos lanzó hace unos meses, sin saber que sería el último. Para empezar a hacerle frente contamos, por lo pronto, con los más de cuarenta libros de este autor singularísimo, a la vez brillante y creativo, que ha dado la historia del arte española; los más afortunados contamos, además, con el recuerdo de su amistad, de su trato inolvidable, y de su voz inteligente y divertida, donde vida y arte convivían en cada conversación sin fronteras reconocibles.

Guillermo García  
Universidad Autónoma de Madrid