

(english)

(german)

Boris Groys

The Aura of Profane Enlightenment

One of the central questions of modern art is whether or not all things are equally reproducible. Consequently, this question has been directly or indirectly treated by most artists and theorists of modern times. Undoubtedly the most famous essay discussing this question was written by Walter Benjamin. It bears the title "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Benjamin uses the term 'aura' in his essay to mark the limits of reproduction. In Benjamin's opinion, the aura is the limit of reproduction, as the aura is the only thing which is not reproducible. In his essay, Benjamin first assumes that it is possible to reproduce all things in a perfect way – in such a perfect manner that there is no discernible physical distinction between the original and the copy. The question Benjamin is asking is the following: Does the erasure of the physical distinction between the original and the copy also mean the erasure of the distinction as such?

Benjamin answers this question with a 'No'. The – at least potential – disappearance of any physical distinction between the original and the copy does not obliterate another invisible but no less real distinction between them: the original has an aura which the copy does not have. Benjamin sees the aura as the connection a piece of art has with its location – with its historical context.

Benjamin views the distinction between original and copy solely as a topological distinction and as such completely separate from the physical existence of the piece of art itself. The original has a specific location and it is due to this particular location that the original finds its place as a unique object in history. Benjamin's formulation in this context is well known: "There is one thing missing even in the most perfect reproduction: the 'here' and 'now' of the piece of art – its unique presence in its location". On the contrary, the copy is virtual, without location, without history. From the beginning, the copy seems to be a potential multiplicity. The reproduction is a de-location, a de-territorialisation – it carries the piece of art into the net of topologically uncertain circulation. If the distinction between original and copy is solely topological, then this distinction is determined by the topologically defined movement of the observer alone. If one moves toward a piece of art, then it is an original. If you force a piece of art to come to you, then it is a copy.

In this way, Benjamin's new interpretation of the distinction between original and copy not only offers the possibility of making a copy from an original but also of making an original from a copy. In fact, provided there is only a topological, contextual difference between original and copy, it is not only possible to de-locate and de-territorialise a work of art, but also re-territorialise a copy. Benjamin himself talks about 'profane enlightenment' in this context and writes at this point: "The reader, the thinker, the waiting person and the flâneur are as much characters of enlightenment as the opium consumer, the dreamer and the intoxicated person". It is noteworthy that these characters of profane enlightenment are all figures of motion. This applies to the figure of the flâneur above all. The flâneur does not expect that things come to him but he himself approaches them. In this sense, the flâneur does not destroy the aura of things, he observes it – or rather – creates it.

It can then be said that Nina Fischer and Maroan el Sani are, as part of their 'Aura' re-

search project, embarking on their search for the aura of profane enlightenment. They seek to discover invisible traces of former, original life in deserted and empty places which remain relatively intact. One can even say that artists create the aura by visiting such places, instead of demanding their portrayal. Ghosts, as it is known, do not like to return to deserted rooms as long as these rooms remain unoccupied. Ghosts especially enjoy haunting when the living visit these deserted rooms for a short or long period of time. One can certainly assume that artists reproduce in their photographs, the aura created in these rooms, thus refuting Benjamin's assertion that the aura is entirely unreproducible. Fischer and el Sani do in fact explicitly connect their project to a earlier, theosophical interpretation of aura, which, to a certain degree, Benjamin withheld in his essay. It is the aura as a visible combination of quasi-abstract colours and forms which surround the human body and reflect the internal state of the soul. A vocabulary of such forms relating to aura was widely used in esoteric circles at the beginning of the 20th Century and was used by artists such as Wassili Kandinsky in an artistic context. Many believed then that the aura could be captured using the so-called Kirlian-Photography process, which was developed by the Russian photographer Kirlian and his wife at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century. The 'Aura Research' project also explicitly refers to Kirlian-Photography. At this point, however, we cannot talk about a portrayal or reproduction of the aura, because in this case it is only created by the photographic process – the aura is not being captured as it cannot be presented other than through the photograph. The aura pictures of Fischer and el Sani are therefore no duplicates, no reproductions of an aura that has been there and visible all the time. Rather, they are the documentation of a journey by the artists looking for profane enlightenment, a journey which resulted in the 'aura' pictures being created in the first place.

These aura pictures derive their allure not least from the fact that they are incorporated into the overall context of the documentation of a journey and thereby obtain documentary value. This is exactly what abstract pictures are commonly said to be missing. Following a long history of the ideologically motivated dispute between "autonomous" abstract painting and "documentarist" photography, the abstract picture itself turns out to be documentary, due to the concept of "aura". It appears as a photographic document of profane enlightenment which has occurred at a certain place at a certain time.

In the last few decades, a migration of interest has taken place within the world of art, moving away from the work of art itself and towards the documentation of it. A work of art is traditionally considered to be something which incorporates art, something that instantly presents art, makes it perceptible, thus illustrating what art actually is. Obviously, works of art can, in one way or another, also point to something which they are not, eg. to objects of reality or certain political issues. But they do not point to art, because they are art themselves. Nowadays the traditional notion of going to an exhibition or a museum is becoming more and more misleading. In contemporary art halls, in addition to works of art we are increasingly confronted with art documentations. These appear in the form of pictures, drawings, photographs, videos, texts and installations, ie. the same forms and media in which traditional art presents itself. Yet in this case it is not art itself that is presented by these media, merely a documentation of it. Art documentation is by definition not art. It just points to art and thus makes it obvious that art itself is not present and instantly perceptible, but rather removed and out of sight. The abstract painting was long seen as the incorporation of art itself, an immediate manifestation of the aura of art as such. For a long time the abstract painting seemed to have been deserted by its spirit. It was no longer viewed as a real revelation of the unseen but as superficial decoration. Fischer and el Sani return to the

abstract picture as a real place and a real document of the aura. This too is a journey in search of profane enlightenment.

From the Catalogue "The World (maybe) fantastic", Sydney Biennale, 2002

(german)

Boris Groys

Die Aura der profanen Erleuchtung

Die Frage danach, ob alle Dinge sich gleichermaßen reproduzieren lassen oder nicht, gehört zu den zentralen Fragen der modernen Kunst — dementsprechend wurde diese Frage von den meisten Künstlern und Theoretikern der Moderne direkt oder indirekt behandelt. Die berühmteste Abhandlung, in der diese Frage diskutiert wird, ist zweifelsohne der Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von Walter Benjamin. Nun benutzt Benjamin in dieser seiner Schrift den Begriff Aura dafür, die Grenzen der Reproduzierbarkeit zu markieren. Für Benjamin bildet die Aura die Grenze der Reproduzierbarkeit, weil die Aura das Einzige ist, das sich nicht reproduzieren lässt. In seiner Schrift geht Benjamin nämlich zunächst einmal von der Möglichkeit einer perfekten Reproduktion aller Dinge aus — und zwar einer solchen perfekten Reproduktion, die keine materielle Unterscheidung zwischen Original und Kopie mehr erkennen lässt. Die Frage, die Benjamin sich dabei stellt, ist die folgende: Bedeutet die Auslöschung der materiellen Unterscheidung zwischen Original und Kopie auch die Auslöschung der Unterscheidung als solcher?

Diese Frage beantwortet Benjamin mit Nein. Das — zumindest potentielle — Verschwinden eines jeglichen materiellen Unterschieds zwischen Original und Kopie löscht eine andere, unsichtbare, aber damit nicht weniger reale Unterscheidung zwischen ihnen nicht aus: Das Original hat nämlich eine Aura, die die Kopie nicht hat. Dabei wird die Aura von Benjamin verstanden als das Verhältnis des Kunstwerks zu dem Ort, an dem es sich befindet — zu seinem historischen Kontext.

Die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ist für Benjamin also ausschließlich eine topologische Unterscheidung — und als solche vom materiellen Bestand des Werks völlig unabhängig. Das Original hat einen bestimmten Ort — und durch diesen besonderen Ort ist das Original als dieser einzigartige Gegenstand in die Geschichte eingeschrieben. Die entsprechende Formulierung Benjamins ist bestens bekannt: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks — sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“. Die Kopie ist dagegen virtuell, ortlos, ungeschichtlich: Sie erscheint von Anfang an als potentielle Multiplizität. Die Reproduktion ist Entortung, Deterritorialisierung — sie befördert das Kunstwerk in die Netze der topologisch unbestimmten Zirkulation. Wenn der Unterschied zwischen Original und Kopie aber ein ausschließlich topologischer ist, dann entscheidet allein die topologisch definierte Bewegung des Betrachters über diese Unterscheidung. Wenn man sich zu einem Kunstwerk begibt, ist es ein Original. Wenn man das Kunstwerk hingegen zwingt, zu einem zu kommen — dann ist es eine Kopie. Damit öffnet die Benjaminsche Neuinterpretation der Unterscheidung zwischen Original und Kopie aber auch eine Möglichkeit, nicht nur aus einem Original eine Kopie zu machen, sondern auch aus einer Kopie ein Original. Und in der Tat: Wenn der Unterschied zwischen Original und Kopie nur ein topologischer, kontextueller Unter-

schied ist, dann ist nicht nur die Operation der Entortung oder Deterritorialisierung des Originals möglich, sondern auch die der Reterritorialisierung der Kopie. Benjamin selbst spricht in diesem Zusammenhang über die „profane Erleuchtung“ und schreibt an anderer Stelle: „Der Leser, der Denkende, der Wartende, der Flaneur sind ebenso Typen des Erleuchteten wie der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte“. Dabei fällt auf, dass diese Gestalten der profanen Erleuchtung gleichzeitig Figuren der Bewegung sind — was vor allem auf die Figur des Flaneurs zutrifft. Der Flaneur fordert von den Dingen nicht, dass sie zu ihm kommen, sondern er selbst begibt sich zu den Dingen. In diesem Sinne zertrümmert der Flaneur die Aura der Dinge nicht, sondern er beachtet sie — oder vielmehr lässt er sie erst entstehen.

So kann man sagen, dass Nina Fischer und Maroan el Sani im Rahmen ihres Aura Research Projects sich gerade auf die Suche nach der Aura der profanen Erleuchtung begeben, indem sie zu den Orten wandern, die verlassen, leer, zugleich aber relativ intakt geblieben sind, um dort unsichtbare Spuren früheren, originären Lebens zu entdecken. Man kann sogar sagen: Die Künstler lassen die Aura erst entstehen, indem sie diese Orte besuchen, statt ihre Abbildungen einzufordern. Die Gespenster kehren bekanntlich auch nicht so gern in verlassenene Räume zurück, solange diese Räume unbewohnt bleiben — vielmehr spuken die Gespenster dort erst dann besonders gerne, wenn die Lebenden diese verlassenenen Orte besuchen, um sich dort kurz oder lang aufzuhalten. Nun kann man sicherlich einwenden, dass die Künstler die Aura, die in diesen Räumen entsteht, auf ihren Fotografien reproduzieren — und damit die Behauptung Benjamins, der zufolge die Aura das Unreproduzierbare an sich ist, weniger bestätigen als vielmehr widerlegen. Und in der Tat knüpfen Fischer und el Sani ihr Projekt explizit an eine frühere, theosophische Interpretation der Aura, die Benjamin in seiner Schrift gewissermaßen unterschlagen hat: an die Aura als eine sichtbare Kombination aus quasi-abstrakten Farben und Formen, die den menschlichen Körper umgibt und den inneren Zustand seiner Seele sichtbar macht. Ein Vokabular solcher auratischer Formen war am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in esoterischen Kreisen weit verbreitet — und wurde von Künstlern wie etwa Wassili Kandinsky im Kunstkontext benutzt. Viele glaubten damals, dass die Aura durch das Verfahren der sogenannten Kirlian-Fotografie, die von dem russischen Fotografen Kirlian und seiner Frau Ende des neunzehnten, Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt worden ist, aufgenommen werden kann. Auch auf die Kirlian-Fotografie verweist das Aura Research Project durchaus explizit. Nun kann hier aber von einer Abbildung, von einer Reproduktion der Aura trotzdem keine Rede sein, denn die Aura entsteht in diesem Fall erst durch die Fotografie — die Aura wird nicht abgebildet, weil sie anders als durch die Fotografie nicht präsentiert werden kann. Die Aurabilder von Fischer und el Sani sind also keine Abbildungen, keine Reproduktionen einer Aura, die immer schon da und sichtbar wäre, sondern sie sind Dokumentationen einer Reise der Künstler auf der Suche nach profaner Erleuchtung, infolge derer die Aurabilder erst entstanden sind. Und diese Aurabilder verdanken ihren Reiz nicht zuletzt der Tatsache, dass sie durch ihre Einfügung in den Gesamtkontext einer Reisedokumentation einen dokumentarischen Wert bekommen, der abstrakten Bildern in der Regel abgesprochen wird. Nach einer langen Geschichte des ideologisch motivierten Kampfes zwischen „autonomer“ abstrakter Malerei und dokumentarischer Fotografie erweist sich nun dank dem Begriff der Aura das abstrakte Bild selbst als dokumentarisch — als fotografisches Dokument einer profanen Erleuchtung, die an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit stattgefunden hat.

In den letzten Jahrzehnten hat sich im Kunstsystem eine zunehmende Verschiebung des Interesses vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation bemerkbar gemacht. Das

Kunstwerk wird traditionell als etwas verstanden, was die Kunst in sich verkörpert, sie unmittelbar präsent, anwesend, anschaulich macht — was die Kunst ist. Die Kunstwerke können freilich auf die eine oder andere Art auf etwas verweisen, was sie nicht sind, etwa auf Gegenstände der Realität oder auf bestimmte politische Inhalte — aber sie verweisen nicht auf die Kunst, weil sie Kunst sind. Nun erweist sich aber diese traditionelle Voraussetzung eines Ausstellungs- oder Museumsbesuchs mehr und mehr als irreführend. Außer mit Kunstwerken sind wir nämlich in den heutigen Kunsträumen in zunehmendem Maße mit Kunstdokumentationen konfrontiert. Dabei handelt es sich ebenfalls um Bilder, Zeichnungen, Fotografien, Videos, Texte und Installationen, das heißt um die gleichen Formen und Medien, in denen sich die Kunst üblicherweise präsentiert — doch im Fall der Kunstdokumentation wird die Kunst durch diese Medien nicht präsentiert, sondern bloß dokumentiert. Die Kunstdokumentation ist nämlich per definitionem nicht Kunst — sie verweist nur auf die Kunst und macht gerade dadurch deutlich, dass die Kunst hier nicht mehr präsent und unmittelbar anschaulich ist, sondern vielmehr abwesend und verborgen. Das abstrakte Bild galt lange Zeit für uns als Verkörperung der Kunst par excellence — als eine unmittelbare Manifestation der Aura der Kunst als solcher. Seit langem schien das abstrakte Bild aber von allen Geistern verlassen — und wurde vom Betrachter nicht mehr als reale Offenbarung des Unsichtbaren, sondern bloß als oberflächliche Dekoration empfunden. Fischer und el Sani kehren zum abstrakten Bild als einem realen Ort, als einem realen Dokument der Aura zurück. Auch das ist eine Reise auf der Suche nach profaner Erleuchtung.

“The World (maybe) fantastic”, Ausstellungskatalog, Sydney Biennale, 2002