



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario
Biblioteca Oscar Garat
Facultad De Ciencias De La Comunicación

ACTAS DEL
1° SIMPOSIO INTERNACIONAL
5° ENCUENTRO DE INVESTIGADORES

LECTURAS SOBRE LA MODERNIDAD ESTÉTICA:
“APARIENCIA ESTÉTICA Y DESDIFERENCIACIÓN ARTÍSTICA”

Cómo citar el artículo:

Brendel, Karen; Gonnet Maximiliano Editores (2018). “Lecturas sobre la modernidad estética: Apariencia estética y desdiferenciación artística”. Actas del 1° Simposio Internacional 5° Encuentro de Investigadores. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba.

Licencia:

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



**1° SIMPOSIO INTERNACIONAL
5° ENCUENTRO DE INVESTIGADORES**

**LECTURAS SOBRE LA MODERNIDAD
ESTÉTICA:
“APARIENCIA ESTÉTICA Y
DESDIFERENCIACIÓN ARTÍSTICA”**

**3, 4, 5 Y 6 DE AGOSTO DE 2016
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA**

**EDITORES
KAREN BRENDEL
MAXIMILIANO GONNET**

1° SIMPOSIO INTERNACIONAL
5° ENCUENTRO DE INVESTIGADORES

LECTURAS SOBRE LA MODERNIDAD
ESTÉTICA:

“APARIENCIA ESTÉTICA Y
DESDIFERENCIACIÓN ARTÍSTICA”

3, 4, 5 Y 6 DE AGOSTO DE 2016
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA

EDITORES
KAREN BRENDEL
MAXIMILIANO GONNET

Lecturas sobre la modernidad estética: “Apariencia estética y desdiferenciación artística”; María Verónica Galfione/Esteban Alejandro Juárez... [et al.]; compilado por Maximiliano Gonnet. -1ª ed. -Córdoba, 2018.

ISBN 978-987-661-303-3

Edición: Maximiliano Gonnet

Diseño integral: Karen Brendel

Los trabajos reunidos en el presente volumen son el resultado de una selección de las ponencias presentadas en el simposio "Lecturas sobre la modernidad estética: apariencia estética y desdiferenciación artística", que tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba los días 3, 4, 5 y 6 de agosto de 2016. Los textos han sido sometidos a referato y revisados a fin de adaptarlos al formato de libro y a los criterios de edición que el comité editorial ha juzgado pertinente.

INTRODUCCIÓN

Lecturas sobre la modernidad estética. El presente de la apariencia.

María Verónica Galfione/Esteban Alejandro Juárez 9

ÍNDICE DE PONENCIAS

| | |
|---|-----|
| 1. <i>Otra vuelta de realismo: el problema de la representación en la modernidad estética</i> | |
| Juan Albín/ María Eugenia Redruello | 12 |
| 2. <i>Estética, política y espíritu de sistema en Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues</i> | |
| Emilio Bernini | 19 |
| 3. <i>Formação estética: o trágico, o estranhamento e a embriaguez criadora</i> | |
| Carlos Betlinski/Dalva de Souza Lobo | 27 |
| 4. <i>Nonconformist teachers and their students, constantly connected</i> | |
| Mariza Bicudo da Silva | 38 |
| 5. <i>Seducción de la imagen y teleplastia, entre Foucault y Caillois</i> | |
| Noelia Billi | 46 |
| 6. <i>Miroslav Tichý: um lírico no auge da regressão dos sentidos</i> | |
| Ive Braga | 53 |
| 7. <i>Algunos tópicos para leer críticamente la teoría estética de Adorno</i> | |
| Fernando José Coschica | 59 |
| 8. <i>De la voluntad de realidad a la voluntad de apariencia. La crítica schmittiana al romanticismo</i> | |
| Javier de Angelis | 67 |
| 9. <i>Del más acá retórico de las obras: crítica, contenido de verdad y apariencia en la estética temprana de Walter Benjamin</i> | |
| Eduardo Elizondo | 75 |
| 10. <i>La imagen impersonal. Lecturas contemporáneas de Warburg en clave posthumanista</i> | |
| Paula Fleisner | 81 |
| 11. <i>Maldita apariencia</i> | |
| Emilio Garbino | 90 |
| 12. <i>El modelo de la transfiguración: el concepto de "apariencia estética" en Nietzsche a partir de El nacimiento de la tragedia</i> | |
| Maximiliano Gonnet | 95 |
| 13. <i>El "régimen estético de identificación de las artes": entre la política y la reconstitución ética y representativa de las jerarquías</i> | |
| Elena Mancinelli | 106 |
| 14. <i>La imagen transparente</i> | |
| Marcos Perearnau | 112 |
| 15. <i>Apariencia de libertad: prácticas de gestión autónoma y sistema de arte contemporáneo</i> | |
| Ilze Petroni | 123 |

| | |
|--|-----|
| 16. <i>La imagen especulativa (Acerca de la función de la imaginación productiva en Hölderlin y Hegel)</i> | |
| Gonzalo Santiago Rodriguez | 132 |
| 17. <i>Indústria cultural, infância e educação contra barbárie: uma leitura crítica do filme 'na idade da inocência'</i> | |
| Luciana Azevedo Rodrigues/Elisangela Xavier | 141 |
| 18. <i>Hans-Georg Gadamer: la crítica de la conciencia estética</i> | |
| Erika Whitney | 149 |

INTRODUCCIÓN:

LECTURAS SOBRE LA MODERNIDAD ESTÉTICA. EL PRESENTE DE LA APARIENCIA

La intención originaria del simposio “Lecturas sobre la modernidad estética: apariencia estética y desdiferenciación artística” era discutir un asunto que, pasando por el análisis histórico-filosófico de los discursos de la modernidad estética, llegase a replantear la vigencia de una de sus categorías centrales. Este asunto apuntaba, en pocas palabras, a pensar la actualidad de la apariencia estética en el marco de una tendencia histórica hacia la desdiferenciación del arte y de las artes. Para reflexionar sobre esto se hizo extensiva una convocatoria a filósofos, científicos de la cultura, artistas y gestores culturales con diversas posiciones teóricas y enfoques metodológicos, puesto que pronto se hizo evidente que para abarcar el tema al que deseábamos abocarnos no bastaba con la mirada estético-filosófica.

El punto de partida para este simposio lo constituía la incipiente formulación de una inquietud que, si bien había sido abordada explícitamente en otras latitudes, en nuestro medio todavía no había llegado a despertar gran interés dentro de la estética y las teorías del arte. Esa inquietud consistía en saber si los procesos de desdiferenciación internos y externos percibidos en las artes y del arte, esto es, aquellos procesos referidos a la disolución de los límites tradicionales de los géneros artísticos y aquellos relacionados con la abolición de la diferencia entre arte y vida, los cuales ponían en cuestión la mayoría de las categorías centrales del proyecto estético moderno, también habían afectado en su médula a la noción de apariencia estética. ¿Cuál sería hoy la suerte de esta noción que, desde Schiller hasta Adorno, había organizado buena parte del “régimen” de la modernidad entendida en términos estéticos, una vez que los fundamentos conceptuales de este modelo histórico habían sido revocados o modificados hasta el límite de lo irreconocible? ¿Acaso debemos esperar alguna fecundidad de ella y por lo tanto seguir manteniéndola? Si la respuesta fuese afirmativa, ¿dentro de qué nuevas formas conceptuales podría ser conservada y transformada?; ¿qué clase de productividad deberíamos esperar que nos permitiese comprender el arte actual y sus vínculos con otras prácticas y discursos? Si la respuesta fuese negativa, esto es, si nos despidiésemos del concepto de apariencia, entonces cabría preguntarnos también sobre la posibilidad de seguir hablando de la diferencia, posibilitada en buena medida por la noción de apariencia, entre medios estéticos y no estéticos, entre el arte y *otros* discursos y *otras* prácticas no artísticas, en una época marcada por la desdiferenciación. ¿Qué consecuencias habría que lamentar por esta pérdida?

¿Habría que lamentar alguna? Lo cual llevaría a plantear, en otro nivel, si no serían esos mismos procesos los que dificultarían la enunciación de una respuesta al problematizar el estatus particular de la reflexión teórica llevada a cabo por las disciplinas que exploran el arte en general y las artes en particular. Pues este asunto, ¿no conduciría no sólo al arte y a las artes, sino también a la reflexión que trata sobre ellas, a cuestionarse radicalmente a sí mismas, a poner en duda su propia formación teórica como disciplinas singulares?

Entonces, ¿tiene un presente la apariencia? ¿Seguiría siendo una noción dúctil para dar cuenta de aquella reflexividad y su potencialidad crítica o, dicho a partir de las lecturas más actuales de los herederos de Adorno y de la filosofía francesa, de su fuerza (des)diferenciadora? ¿Acaso no sería su paradoja constitutiva (y productiva) anunciar una y otra vez su fin al afirmarse en su aparecer? Todas estas preguntas suponen una pregunta más elemental que atañe a las formas del aparecer contenidas en la apariencia estética. En nuestro ámbito también se advierte una falta de indagación sistemática sobre este punto. Allí donde se apela al término, se lo utiliza en un registro amplio, como sinónimo de arte o, en el mejor de los casos, de su autonomía. Por lo tanto, de la afirmación de las tesis sobre el fin de la autonomía o de la entrada en la posthistoria del arte se infiere inmediatamente el abandono de la apariencia. O a algo incluso más problemático: se la eleva a categoría ontológica absoluta. Todo es apariencia. Pero con esto no se ha avanzado demasiado. Todavía quedarían sin explorar justamente aquellos diferentes matices que se han sedimentado históricamente en el concepto y que en la actualidad han sido revalorados –podemos aquí remitirnos a Karl Heinz Bohrer, Rudiger Bubner, Albrecht Wellmer, Martin Seel o Jacques Rancière, entre otros– a la luz de los nuevos discursos y prácticas estéticas.

Entonces, suponíamos, la indagación de las estrategias de reducción, acentuación o eliminación de alguno de sus sentidos posibilitaría calibrar mejor el lugar actual de apariencia como objeto de la estética filosófica. Pero, ¿cuáles serían estos sentidos de la apariencia? ¿Ella refiere al brillo o esplendor que ronda a una epifanía? ¿Al volverse algo perceptible? ¿Al recuerdo o a la memoria? ¿A una promesa incumplida? ¿A un engaño? ¿A una compensación por una falta? ¿A una intensidad vital no percibida de otro modo o reprimida en otros ámbitos? ¿A la manifestación de aspectos del mundo cotidiano no develados o percibidos? ¿A la potencia disruptiva de lo repentino? ¿A una presencia trascendente, más real o más auténtica que cualquiera de la vida prosaica? ¿A la anticipación de una existencia aún no lograda? ¿A una imposibilidad de lo posible o a una posibilidad de lo imposible? ¿A una irrupción inaudita en el reparto acostumbrado de lo sensible? ¿A una diferencia entre dos polos o a la diferencia en sí? ¿O quizás a una noción subsidiaria del aparecer estético mismo en su indeterminabilidad?

Las contribuciones agrupadas en este volumen no pretenden zanjar todas estas cuestiones gestadas como motivaciones previas al simposio. Lo que llevan a cabo es algo distinto. Las cruzan transversalmente y con ello las amplían y las enriquecen. Todas, a su modo, localizan algunos de los temas de la convocatoria en nuevas constelaciones conceptuales o presentan interrogaciones innovadoras, ya sea a partir del análisis pormenorizado de una tradición estética, de algún pensador o de ciertos artistas, ya sea por medio del tratamiento de una temática estética particular. Si bien nuestro problema inicial estaba orientado por *leitmotivs* claramente adornianos –y con ellos por la tradición estética alemana–, las exposiciones, los intensos debates y las posteriores revisiones de los trabajos han desbordado gratamente los términos embrionarios previos con los cuales habíamos pensado el plenario. No sólo porque muchas de las perspectivas de estas contribuciones discuten directa o indirectamente *con* Adorno, sino también porque muchas otras van más allá de él al introducir problemas y objetos de análisis que están en tensión con su estética filosófica negativa.

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos manifestar nuestra gratitud a aquellas personas e instituciones académicas y gubernamentales que apoyaron la realización del Simposio y la publicación de este libro. A la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, en particular a las gestiones de Micaela Arrieta; al DAAD; a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba; al FonCyT del Ministerio de la Nación Argentina; a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC y al Instituto de Humanidades y al Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC; y, especialmente, a los miembros del grupo de estudios *Modernidad estética y teoría crítica*, sin los cuales ni este libro, ni el simposio que le dio origen, hubiesen sido posibles.

MARÍA VERÓNICA GALFIONE (UNL/UNC/CONICET)

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ (UNC)

OTRA VUELTA DEL REALISMO: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN EN LA MODERNIDAD ESTÉTICA

JUAN ALBIN (UNA/UBA)
juanfalbin@yahoo.com.ar

MARÍA EUGENIA REDRUELLO (UNA)
uram49@yahoo.com

ABSTRACT

El problema de la apariencia artística trabajada bajo la lógica representativa o liberada de ella podría pensarse a partir de la interpretación que propone Rancière del fenómeno del realismo del siglo XIX, en el marco de una contrahistoria de la modernidad. Así, ciertos relatos canónicos conciben el arte moderno como un camino teleológicamente orientado hacia la abstracción; también, como un arte que se lanza en la dirección del testimonio de lo irrepresentable. En abierto debate con estas posturas, Rancière interpreta el realismo del siglo XIX y sus modos de representación como una ruptura potente del régimen representativo, y, por tanto, como parte de la revolución estética, es decir, de los modos de hacer, sentir, visibilizar y pensar que conforman el nuevo régimen. Indagaremos estos problemas no solo atendiendo a las propuestas del mismo Rancière, sino también delineando y construyendo la escena particular que proponen las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) de Borges y Bioy Casares en el marco de la literatura argentina de los años sesenta del siglo XX. Estos relatos imaginan las obras de ficticios escritores y artistas argentinos de vanguardia y pueden ayudar a pensar los desplazamientos implicados en lo que se percibe como arte en la modernidad.

The issue of artistic appearance according to either a representative logic or one that is free from such concept may be considered based on the interpretation of nineteenth century realism that Rancière suggests within the framework of a couterhistory of modernity. Thus, certain discourses understand modern art as a teleologically oriented path to abstraction and, also, as an art that leaps towards the testimony of that which cannot be represented. Openly debating these positions, Rancière reads nineteenth century realism and its ways of representation as a powerful rupture of the representative paradigm, and therefore as a part of the aesthetic revolution, that is to say, the ways of doing, feeling, making visible and thinking that define the new paradigm. We will investigate these issues not only by considering the ideas of Rancière himself but also by outlining and building the particular scene set in *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), by Borges and Bioy

Casares, within the framework of Argentine literature of the sixties in the twentieth century. These narratives imagine the works of fictitious avant-garde Argentine writers and artists, and may help consider the shifting implied in what is perceived as art in modernity.

Every absurdity has now a champion. OLIVER GOLDSMITH, 1764.

*Every dream is a prophesy: every jest is an earnest in the womb of Time. FATHER
KEEGAN, 1904.¹*

En la línea abierta por Borges en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1941), las *Crónicas de Bustos Domecq*² que Borges y Bioy Casares publican hacia 1967 imaginan las obras de ficticios escritores y artistas argentinos de vanguardia. Se trata de un registro trabajado en una clave paródica que se propone como homenaje (el libro se dedica jocosamente “a esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier”) y a la vez como reflexión crítica. El primer epígrafe del libro remarca este sentido absurdo del mundo del arte moderno que en las crónicas de Bustos Domecq se juzga maravilloso y a la vez delirante y que se refuerza desde la portada de la primera edición con una imagen tomada de las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Un segundo epígrafe plantea que no solo las locuras absurdas del arte moderno tienen su gloria en el presente, sino que todo sueño es una profecía y que toda broma puede volverse algo serio con el paso del tiempo. Las crónicas de Bustos Domecq trabajarán reduciendo al absurdo las prácticas delirantes de artistas que se mueven confusamente entre la idiotez y la genialidad, narradas desde la perspectiva de un crítico igualmente idiota, pero también tenderán en simultáneo a percibir algo serio, valioso e importante en esas propuestas modernas.

En las *Crónicas* se puede percibir –aun en forma paródica y autocrítica– la emergencia de formas de hacer, pensar y sentir que constituyen, en la propuesta de Rancière, lo propio de un régimen del arte que desde fines del siglo XVIII está en permanente ruptura y reconfiguración de sí mismo. Se trata de escenas locales, situadas en la realidad cultural y política de la Argentina de los 60. En primer lugar,

¹ Epígrafes iniciales de las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) de Borges y Bioy Casares.

² A partir de este momento nos referiremos a este texto como *Crónicas*.

porque las trayectorias y las obras de estos artistas argentinos imaginarios parecen aludir críticamente a las formas más recientes de la vanguardia europea, como el informalismo artístico o el objetivismo literario, y también parecen relacionarse de manera tensa con algunos emergentes de una escena artística local que se nuclea en torno al Instituto Di Tella, como Oscar Bony, Alberto Greco o Kenneth Kemble, o con tendencias literarias objetivistas como la de Juan José Saer. En segundo lugar, porque si bien la crispación política de esta nueva entrega de Bustos Domecq no llega a las alturas anti-peronistas de “La fiesta del monstruo”, sí se hace presente un desmarque burlesco respecto de todo lo que parece venir del campo popular y nacional. Así, ya en el título de una de las crónicas, “Un pincel nuestro: Tafas”, lo “nuestro” del pintor es objeto de risa desde el título mismo, apuntándose a una crítica que repara en valores nacionales antes que en valores artísticos. También en el nombre de Ramón Bonavena, otro de los escritores imaginarios, resuena irónicamente la figura popular del boxeador Ringo Bonavena, que durante la década del 60 peleó frecuentemente en el Luna Park e incluso participó en dos películas, *Muchachos impacientes* (1966) y *Pasión dominguera* (1970). Por último, en “El gremialista” se presenta la doctrina de un delirante y utópico gremialismo, atento a las asociaciones fugaces, por ejemplo, entre quienes suben a un ascensor en un determinado momento. Esto se da en un contexto histórico signado por la proscripción del peronismo y por una conflictiva y violenta relación con los sindicatos, a los que hacia 1966 se les prohíbe la actuación política.

¿Qué entiende Rancière por un régimen del arte? ¿Y de qué manera la conceptualización de los regímenes del arte nos permite pensar las escenas que las *Crónicas* nos proponen? Un régimen de identificación de las artes es para Rancière la trama que vincula ciertas prácticas, sus formas de visibilidad y sus modos de inteligibilidad específicos, disponiendo condiciones que permiten identificar al arte como tal, ya que no hay arte sin un régimen de percepción que lo instituya así (Rancière, 2013: 9-10).

El régimen de identificación que Rancière llama representativo³ se precisa por una categoría específica que es la imitación. En este régimen ciertas normas y criterios de la representación determinan las formas del hacer, modelando una forma del sentir que se ve afectada según la excelencia en el dominio del arte en cuestión. Bajo jerarquías de géneros, de adecuaciones temáticas y de expresión, se instauran tipos de relaciones entre la forma y la materia que se instituyen como

³ Rancière distingue tres tipos de regímenes de identificación: el régimen ético de las imágenes, el régimen representativo de las artes y el régimen estético del arte. En este trabajo dejaremos de lado la conceptualización del régimen ético e intentaremos pensar el problema de la representación en el pasaje entre los regímenes representativo y estético.

verosímiles sin ser equiparables a copias de la realidad (Rancière, 2011a: 39-40; 2011b: 122-126). En cambio, el régimen estético del arte instituye la potencia singular de la obra en oposición al acuerdo con las normas de lo representativo. En este régimen, no hay adecuación entre formas y temas, ni reglas de ajuste entre estos y algunos géneros artísticos que le serían más convenientes. El régimen estético del arte presupone una distancia frente a cierta medida común, dirá Rancière (2011b: 56). Esta pérdida de la medida común del régimen representativo se traduce en que toda medida se vuelve singular y sólo posible en razón de que la sin-medida del régimen estético la habilita. La potencia del hacer de la obra se sostiene ahora en la producción de su propia ley, instituyendo simultáneamente una disponibilidad general de todos los temas y formas que provienen de la comunidad en base también a un cierto rechazo paradójico de su propia autonomía. En el régimen estético se suspenden las relaciones generalmente determinadas entre apariencia y realidad, pero ello no significa la pérdida de toda relación, ni el fin de la figuración, sino más bien la multiplicación y la explosión de sus formas.

Liberada de ese reglaje, el problema de la apariencia artística en el régimen estético puede pensarse también a partir de la particular interpretación que propone Rancière sobre el fenómeno del realismo del siglo XIX, en el marco de una contrahistoria de la modernidad. Ciertos relatos canónicos conciben el arte moderno como un camino teleológicamente orientado en un solo sentido hacia la abstracción y aun hacia un arte que no hace sino representarse a sí mismo; también, como un arte que se lanza en la dirección del testimonio de lo irrepresentable. En abierto debate con estas posturas, Rancière interpreta el realismo del siglo XIX y sus modos de representación como una ruptura potente del régimen representativo, y, por tanto, como parte de la revolución estética (2011b: 128-129). Porque lo que se opone al régimen representativo no es un régimen de la no-representación. En contraposición a una fábula cómoda sobre la modernidad artística, según Rancière la no-figuración pictórica es precedida por algo aparentemente muy diverso: el realismo novelesco del siglo XIX que desde la perspectiva de Rancière significó históricamente la emancipación de la semejanza respecto de las proporciones y las conveniencias exigidas por el reglaje representativo. Con el realismo, todo se representa en un mismo plano y se instituye de este modo la igualdad de lo representable: lo grande y lo pequeño, los acontecimientos importantes y los episodios insignificantes, los hombres y las cosas. Ahora lo aparentemente pequeño y trivial de la realidad cotidiana puede entrar en los grandes formatos generalmente destinados a los géneros mayores.

Esa deriva vanguardista del realismo y su papel en la revolución estética tal vez se puede ver representada en una de las *Crónicas* de Borges y Bioy, "Una tarde con Ramón Bonavena": particularmente, en la deriva que ha implicado el proceso de constitución de la obra personal de este escritor imaginario. En el relato de ese proceso se puede leer, en primer plano, una limitación y la reducción al absurdo de

los problemas en que podría caer el realismo, cuyo eje central se cifraría en la representación de lo real en un registro que se juega en la denuncia y el testimonio de problemáticas sociales. En efecto Bonavena pensaba, en un inicio, representando a su pueblo, Ezpeleta, “dar una novela de la tierra, sencilla, con personajes humanos y la consabida protesta contra el latifundio (...) rendir un testimonio honesto, sobre un sector limitado de la sociedad” (Borges y Bioy Casares, 1967: 22). Y termina por realizar una obra que se limita a describir minuciosamente –en seis largos tomos– el ángulo nor-noroeste de su propio escritorio. En un segundo plano, no menos sugerente, podría leerse en ese mismo proceso artístico no tanto una limitación sino una ampliación y, fundamentalmente, la ruptura poderosa que pudo significar el realismo en tanto apertura de la representación respecto de todo tema como tema apto para la configuración artística. Esa pequeñez insignificante, el rincón nor-noroeste de una mesa de pinotea, puede ahora ser objeto de la representación literaria: se pueden dedicar páginas y tomos enteros (¡el tomo quinto tiene 941 páginas!) a los objetos que azarosamente fueron colocándose en el rincón del escritorio mientras duró el proyecto de la obra. Por ejemplo, dos capítulos para los matices de un cenicero de cobre, dedicados a su “peso específico, el diámetro, las diversas relaciones entre el diámetro, el lápiz y la mesa, el diseño del logo, el precio de fábrica, el precio de venta y tantos otros datos no menos rigurosos que oportunos”; o, asimismo, veintinueve páginas a un lápiz de dos puntas, “todo un Goldfaber 873” (1967: 24).

El proyecto de Bonavena parece hacerse eco, de manera crítica, de los afanes “descriptivistas” de los realistas en general y más específicamente de sus últimos herederos vanguardistas, los objetivistas franceses comandados por Robbe Grillet, reduciendo al absurdo sus búsquedas literarias, como ha sugerido Speranza (2006: 117). Habría también que agregar que para 1967 Saer se encuentra empezando un proyecto literario que no deja de tener cierta sintonía con los afanes “descriptivistas” de los objetivistas franceses. Tal vez la crispación del relato también se de en relación a sus cultores locales. Esto se puede pensar a partir de la misma crónica, en la que se declara que el movimiento literario que desencadena Bonavena, “el descripcionismo”, cunde y se propaga con “núcleos activos” (a veces algo heterodoxos, se queja el escritor) en Bélgica pero también en Birmania, en Brasil, e incluso en Burzaco.

Otra de las crónicas, “Naturalismo al día”, que desde su título parece situar a una de las formas más extremas del realismo en el origen de un proceso que lleva a las propuestas más radicales de vanguardia, problematiza de manera específica el pasaje de la representación a la presentación que se operaría en el arte moderno. En esta ocasión serán la obra literaria de Hilario Lambking Formento y la poética de Urbas las que nos introduzcan en esta parodia en torno a la representación y lo real. Será en particular el caso del poeta Urbas el que llevará a fondo el problema de la representación al enviar, al concurso literario anual de la editorial Destiempo,

dedicado al tema de la rosa, una rosa. Entonces el crítico traerá a la memoria el caso Colombres, ocurrido durante el Salón de Artes Plásticas del 41, el cual –dedicado a trabajos sobre la Antártida o la Patagonia– recibió del artista un cajón de madera con un carnero que terminó por herir a los miembros del jurado. A diferencia de la rosa de Urbas, valorada por su jurado como una proeza poética, la oveja de Colombres no fue premiada por el Salón, aunque sí reconocida por el jurado de la Rural, que se mostró “más amplio y equitativo” (1967:41), según Domecq, al declarar campeón al carnero.

El arte es una redistribución de las imágenes que forman el mundo común, propone Rancière (2011b: 44), creando situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada. Una reconfiguración que crea participación y también confrontación. Ese mundo común es presentado por Borges y Bioy Casares de modo irónico, lúdico y crítico. La medida común, que pone en marcha una forma de comunidad a través de cierta estabilidad, es interrumpida, fragmentada y recompuesta en estos relatos. La lógica misma del régimen estético es la que hace posible que cualquier artículo de la vida común pueda entrar en el mundo del arte y desarrollar su condición poética afirmando que lo sensible heterogéneo está en todas partes. “Naturalismo al día” parece indagar sobre esta heterogeneidad al llevarla hasta el límite de la representación, ante la cual los discursos que dan identidad a lo visible no saben si legitimar las piezas como obras o como especímenes biológicos. Queda así manifiesta la intercambiabilidad entre ambas lógicas que se mezclan y confunden ya sin una lógica. El mismo Rancière nos advierte que lo real presentado también puede ser tan caprichoso como la abstracción. En última instancia, lo que Borges y Bioy Casares desdoblan es la potencia de las palabras que, como afirma Rancière, “despliegan una visibilidad que puede ser enceguedora” (2011b: 29). Por ello, “Naturalismo al día” se puede pensar como una reflexión –ya que toda broma puede volverse algo serio con el paso del tiempo– sobre los límites de la representación, que en este caso toman la forma del exceso de la presencia que conlleva un correlato de irrealidad al establecer un artificio que problematiza la distancia representativa.

Entre estas paradojas del régimen estético del arte parecen moverse las *Crónicas* de Borges y Bioy Casares, como también lo hará “La familia obrera” de Oscar Bony un año después. El jurado del Salón de Bustos Domecq no supo apreciar la obra de Colombres, el contexto político y socio-cultural del Di Tella tampoco y censuró la obra de Bony por considerarla subversiva y ofensiva, tanto desde la perspectiva de la derecha católica que leyó en ella una parodia de la Sagrada Familia, como desde la izquierda gremialista que la interpretó como una objetivación de la clase obrera. Así se comprueba rancierianamente que lo que hoy puede provocarnos risa pudo ser antes un insulto o una blasfemia, descubriendo las marcas que el contexto les imprime a las prácticas artísticas y sus poéticas. En estas escenas, Borges y Bioy trazan un mapa en torno al problema de la representación, de lo representable y de lo presentable, insinuando en sus márgenes el dilema ético: la

pregunta por la dignidad de lo representado, como un límite de la representación que vuelve a ser valorada en relación a lo real. La rosa fue premiada, la oveja enviada a la Rural y –habría que agregar, adensando la escena– que la muestra en la que Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibía por permanecer en exhibición el doble de lo que ganaba en su oficio, terminó por clausurarse.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. (1967). *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires.

Bioy Casares, Adolfo. (2006). *Borges*, Ediciones Destino, Barcelona.

Rancière, Jacques. (2011a). *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

Rancière, Jacques. (2011b). *El destino de las imágenes*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Rancière, Jacques. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Speranza, Graciela. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, Barcelona.

ESTÉTICA, POLÍTICA Y ESPÍRITU DE SISTEMA EN *ROUSSEAU JUGE DE JEAN-JACQUES. DIALOGUES*.

EMILIO BERNINI (FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA)
eber@filo.uba.ar

ABSTRACT

Desde su publicación hasta el siglo XX incluido, la obra de Jean-Jacques Rousseau, tanto para sus contemporáneos como para él mismo, no ha dejado de suscitar el problema de la relación de sistematicidad entre sus partes. En la primera mitad del siglo XX, sus textos filosóficos, políticos, morales, pedagógicos, musicales, literarios han sido considerados tanto desde la perspectiva de la "unidad dialéctica" de su pensamiento como desde la expresión de un "pensamiento vivo desarrollado en las condiciones de la vida" –esto es, no dialéctico–. En la segunda mitad del siglo pasado, la cuestión sigue vigente fundamentalmente en el estudio clásico de Jean Starobinski, que encuentra la unidad de la obra en la interpretación que Rousseau mismo hace de ella en su autobiografía, *Les Confessions*, hasta por lo menos las lecturas deconstructivas (Jacques Derrida, Paul de Man, David Marshall) en las que el problema de la contradicción, la paradoja y la asistematicidad de la obra se desplaza al punto de constituir, para Paul de Man, el fundamento de una teoría del lenguaje radicalmente no figurativo y no referencial, sino constitutivamente metafórico. El propósito de esta ponencia es observar que el problema del sistema en la obra de Rousseau está necesariamente vinculado a aquello que el siglo XVIII llamó *esprit de système*. Rousseau mismo, en la línea de la discusión sensualista frente al racionalismo cartesiano, asumió una posición contraria a la filosofía del *esprit de système* del siglo XVII, en sus *Lettres Morales* o *Lettres à Sophie*. No obstante, por otro lado, Rousseau no dejó de insistir en la relación de coherencia y de continuidad de sus textos, y no dudó en señalar que en ellos hay un *système*. La diferencia entre el sistema clásico y el sistema rousseauiano –paradójicamente de una singularidad no sistematizable– puede indagarse en uno de sus últimos textos póstumos: *Rousseau juge de Jean-Jacques*.

Jean-Jacques Rousseau's work, from the very beginning, to the XX Century included, has not stopped dealing with the problem of its system's unity. In the early part of the XX Century, his philosophical, political, moral, pedagogical, musical and literary texts had been both considered from the "dialectic unity" of its thinking and as a "live thinking developed from circumstances of life" expression –this is, not dialectical–. In the second half of last century, Jean Starobinski dealt with this topic and he found the unity of the work in the interpretation that Rousseau himself had dealt with in his autobiography, *Les Confessions*, at least up to the times of

deconstructive readings in which the problem of contradiction, paradox and non-system in Rousseau's work moves to a point in order to build, according to Paul de Man, the basis for a radical non figurative and non referential language theory but a metaphorically constituted. The aim of this paper is to focus, on the one hand, the problem of the system in Rousseau's work which is necessarily linked to that which in XVIII century was called *esprit de système*. Rousseau himself, when discussing on the sensualist line opposing the cartesian rationalism, showed his position against the *esprit de système* philosophy of the XVII century, in his *Lettres Morales o Lettres à Sophie*. On the other hand, Rousseau did not stop insisting on the coherence relationship and continuity of his texts, and he did point out that there is a *système* in them. The difference between the classical system and the Rousseauian one – paradoxically of a no-systematic uniqueness– can be found in one of his postmortem texts: *Rousseau juge de Jean-Jacques*.

Puede afirmarse que desde su publicación hasta el siglo XX incluido, la obra de Jean-Jacques Rousseau, tanto para sus contemporáneos como para él mismo, no ha dejado de suscitar el problema de la relación de sistematicidad entre sus partes. En la primera mitad del siglo XX, sus textos filosóficos, políticos, morales, pedagógicos, musicales, literarios han sido considerados tanto desde la perspectiva de la “unidad dialéctica” de su pensamiento (Cassirer, 1984: 42) como desde la expresión de un “pensamiento vivo desarrollado en las condiciones de la vida” (Lanson, 1912: 32) –esto es, no dialéctico– contra la tradición opuesta que sostuvo que se trata de un una serie de textos contradictorios, paradójicos, elocuentes y asistemáticos. En la segunda mitad del siglo pasado, la cuestión sigue vigente fundamentalmente en el estudio clásico de Jean Starobinski (1971), que encuentra la unidad de la obra en la interpretación que Rousseau mismo hace de ella en su autobiografía, *Les Confessions*, hasta por lo menos las lecturas deconstructivas (Jacques Derrida (1967), Paul de Man (1979), David Marshall(1988))⁴ en las que el problema de la contradicción, la paradoja y la asistematicidad de la obra se desplaza al punto de constituir, para Paul de Man, el fundamento de una teoría del lenguaje radicalmente no figurativo y no referencial, sino constitutivamente metafórico.

En relación con esta cuestión persistente me interesa observar, en principio, dos aspectos: uno, que el problema del sistema en la obra de Rousseau está necesariamente vinculado a aquello que el siglo XVIII llamó *esprit de système*. Rousseau mismo, en la línea de la discusión sensualista frente al racionalismo cartesiano, asumió una posición contraria a la filosofía del *esprit de système* del siglo XVII, en sus *Lettres Morales o Lettres à Sophie*. El otro aspecto: que Rousseau no dejó de insistir, no obstante esa posición crítica, en la relación de coherencia y de

continuidad de sus textos, y no dudó en señalar que en ellos también hay un *systeme*, pero éste no debería confundirse con el *esprit systématique* de la filosofía del siglo anterior. En uno de sus últimos textos póstumos, *Rousseau juge de Jean-Jacques* en el que Rousseau interpreta su obra y su “carácter”, se enuncia ese sistema.

En cuanto a la primera cuestión, la crítica rousseauiana al *esprit de système* del siglo XVII depende de, a la vez que reformula, la crítica sensualista a los sistemas filosóficos racionalistas que el abate Étienne de Condillac expuso en su *Traité des systèmes* (1749). Depende de ella por la crítica propiamente empirista que allí tiene lugar de los sistemas metafísicos de Descartes y de cartesianos como Malebranche, además de Leibniz y Spinoza, porque se fundamentan en principios abstractos, en hipótesis y en una metodología deductiva, contra un sistema empirista basado en hechos constatados, en datos de la experiencia y en el análisis y la síntesis. Todo el sistema condillaciano del *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) está organizado inductivamente en torno a un principio simple, que es la sensación.

Ahora bien, Rousseau *reformula*, como lo hace con todos los saberes contemporáneos con los que discute y en los que se ha formado, la crítica de los sistemas metafísicos, en la medida en que incluye en esa crítica a la metafísica empirista de Condillac. No se trata ahora de cuestiones metodológicas sino de la impugnación de la posibilidad misma de conocer por medio de los sentidos. En esto, las *Lettres Morales* dirigidas a la condesa Sophie d'Houdetot, y escritas en el momento en que redactaba el *Émile* y la novela *Julie*, son, en el sentido gnoseológico, de un escepticismo radical. En esas cartas, Rousseau no solo retoma la crítica de los sistemas abstractos como lo hace Condillac sino que incluso niega que los sentidos sean el fundamento del conocimiento, aun cuando, en el mismo momento, Rousseau postula, en su tratado de pedagogía, la centralidad de los sentidos para la educación del individuo: todo el aprendizaje de *Émile*, por lo menos hasta la adolescencia (hasta el libro IV) se basa exclusivamente (sin libros, sin lecciones, casi sin palabras) en los sentidos y pues en la experiencia, para la formación de lo que allí llama *raison sensitive*, esto es, una razón formada, en primera instancia, en la formación corporal.

¿Cómo entender, entonces, estas dos posiciones en principio contradictorias por las que en un caso se afirma el valor cognitivo de los sentidos y en el otro se los entiende como una limitación propiamente orgánica que no hace posible la distinción entre el espíritu y la materia, que no conduce a la verdad sino al error?⁵ Mi lectura es que no se trata de una contradicción y tampoco de una paradoja propia

5 “Pourquoi ne pouvons nous savoir ce que c'est qu'esprit et matière? Parce que nous ne savons rien que par nos sens, et qu'ils sont insuffisans pour nous l'apprendre. Sitot que nous voulons déployer nos facultés nous les sentons toutes contraintes par nos organes”, Jean-Jacques Rousseau (1969), *Lettres Morales, Oeuvres Complètes* IV, Paris, Gallimard, ed. B. Gagnebin y M. Raymond, p. 1096.

de la elocuencia de los textos del filósofo, sino en cambio de proposiciones planteadas en dos órdenes discursivos y también dos órdenes formales, en un proceso de elaboración conceptual. Por un lado, el orden discursivo y el orden formal del tratado de educación (orden formal notoriamente indeterminado), cuyo sistema debe fundamentarse en los sentidos y en experiencias controladas, a diferencia de la pedagogía ilustrada, y de la pedagogía empirista (como la de Locke) que se parecen en que basan la educación en la formación espiritual. En *Émile*, el propósito es formar así un individuo que pueda en sociedad establecer vínculos que no perpetúen las relaciones de dominio y de opresión: sólo una metodología de la forja guiada, de la forja orientada de la experiencia puede fortalecer en el individuo el amor de sí y su bondad natural para con ello preservarlo de las corrupciones propias de las relaciones entre los hombres.

Por otro lado, en las *Lettres Morales* se trata del orden discursivo y formal de la epístola, que Rousseau dirige a la condesa, en el que la cuestión conceptual, por ese mismo orden textual, se ve modificada. Ya no se trata aquí de fundamentar una pedagogía para la libertad y *a fortiori*, la transformación de la sociedad, por medio de esa educación de los individuos, sino de hallar una guía moral para la propia vida, que la filosofía no puede proveer por cuestiones metodológicas, esto es por su *esprit de système*. La impugnación del valor cognitivo de los sentidos no tiene ahora el objetivo de discutir la noción materialista helveciana de que los juicios son pasivos en tanto no son más que sensaciones transformadas, como lo hace en efecto en *Émile*. Por el contrario, la impugnación de toda metafísica en las *Lettres Morales* se orienta en el sentido de demostrar que en la propia intimidad es posible hallar un *sentimiento* interior, que sustituye aquello que la filosofía no ofrece: una certeza moral. Ese sentimiento moral, que está en el lugar de la verdad, no tiene contenido proposicional, no depende de ninguna doctrina religiosa ni de los sentidos, por eso su elaboración conceptual tiene lugar en el orden formal de la epístola, la escritura de la intimidad y de los afectos: ese sentimiento es de orden íntimo, se manifiesta de modo extático, como una fuerza involuntaria, y es cuestión de reconocerlo en sí mismo en los momentos breves pero intensos en los que el individuo es arrebatado en sus contemplaciones del *beau moral*, del *ordre intellectuel des choses*, cuando siente el *amour des celestes vertus*.⁶

Ahora bien, consideremos el segundo aspecto que señalé al comienzo: a pesar de su impugnación de los sistemas metafísicos y de su postulación del sentimiento moral, del sentimiento interior individual, en el lugar de la verdad filosófica, Rousseau retoma en el escrito de sí *Rousseau juge de Jean-Jacques* la cuestión del sistema. En los *Dialogues* el sistema de la obra es parte de un problema de lecturas y de interpretaciones: es decir que se trata menos de la pertinencia metodológica y

⁶ *Ibid.*, p. 1101.

conceptual que de la discusión relativa a las interpretaciones de la obra y a los juicios sobre la obra, juicios tanto en términos morales y políticos, como en términos jurídicos. Para dar cuenta del problema de la interpretación, Rousseau configura en el escrito un diálogo entre tres sujetos: Rousseau, un francés, y Jean-Jacques; más precisamente: Rousseau es un lector de la obra de Jean-Jacques, el francés es algo así el portavoz de los filósofos contemporáneos (Diderot, D'Alembert, Voltaire, Grimm) y de la opinión pública sobre la obra y sobre el autor; y finalmente Jean-Jacques, el autor de la obra, que interviene en el segundo diálogo, en conversación con Rousseau. Con ello, el problema de la lectura de la obra no puede reducirse a un sentido, a la univocidad de una lectura, sino que, por el contrario, ese problema reside precisamente en una divergencia de sentidos que coexisten dialógicamente. En cierto modo, esas lecturas son cada una irreductibles: el diálogo es el intento recíproco (entre Rousseau y el francés) de persuadir uno al otro sobre el sentido de la obra y el carácter del hombre que la ha escrito; y en esa irreductibilidad de la divergencia de lecturas ese intento que es el de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, es decir, el libro mismo, está destinado a la inconclusión, esto es a la tarea casi imposible de acallar los sentidos divergentes de la obra. En este punto, *Rousseau juge de Jean-Jacques* admite a la vez los argumentos que acusan la contradicción, e incluso la falsedad de las proposiciones de la obra y asimismo la perversión del autor (es el caso de los argumentos del francés), como aquellos que, en cambio, señalan la relación sistemática entre las partes de la obra y la sinceridad de las intenciones del autor (los argumentos de Rousseau y de Jean-Jacques).

El texto es una extraordinaria reformulación de lo que la edad clásica entiende por *hermenéutica de autor*:⁷ una hermenéutica que encuentra que el sentido ulterior de toda obra se aloja menos en los textos mismos que en aquello que la misma época considera el *carácter* del autor: el sentido del texto está en la intención del autor, y la intención autoral sólo se puede reconocer en los rasgos del carácter. Si bien para esa hermenéutica el sentido es efectivamente constatable en la intención del autor, puesto que está fundamentada en un carácter, en *Rousseau juge de Jean-Jacques* esa misma hermenéutica está reformulada al punto de cuestionar su valor mismo: la forma dialógica del texto no sólo hace coexistir sin reducirlas las lecturas divergentes de la obra y del autor, sino que incluso las posiciones de cada interlocutor *devienen*, son constitutivamente inestables, y pues inherentemente modificables: en ello se basa la retórica de la persuasión. De este modo, Rousseau parece plantear que en todo lector, en toda lectura, está la posibilidad de la desfiguración radical de las intenciones del autor,⁸ sin abandonar no obstante la hermenéutica ilustrada de la que parte. En este punto, el texto resulta

⁷ Sobre la cuestión de la *herméneutique de l'auteur*, véase Jean-François Perrin (2011), *Politique du renonçant. Le dernier Rousseau. Des Dialogues aux Rêveries*, París, Kiné, p. 126.

⁸ *Ibid.*

ilegible para los contemporáneos y para la misma posteridad a la que el texto se habría dirigido.⁹

Entonces, ¿en que consiste el sistema de la obra que Rousseau afirma, aun cuando la obra esté sujeta a la desfiguración y la mala interpretación –es decir, a la lectura? En ese texto el sistema se fundamenta no en términos conceptuales sino estéticos y afectivo-pragmáticos, y esa afirmación es política, como todo en Rousseau. Rousseau sostiene, por un lado, que su obra constituye o compone lo que él llama el *système du cœur*: no es una metafísica como los sistemas del siglo XVII, sino un sistema *singular* fundamentado en el *sentimiento* del autor (la noción de sentimiento expuesta en las *Lettres Morales*, pero reformulada y reelaborada procesualmente en diversos textos: “La Profession de foi du Vicaire Savoyard”, las “Notes sur *De l’esprit d’Helvétius*”, y *La Nouvelle Héloïse*, y que podría definirse en rasgos generales como una sensación en el sentido empirista y a la vez como algo que excede la sensación y que ofrece certeza moral, como una verdad interior irreductible). Por otro lado, la obra como *sistema de corazón* supone una comprobación pragmática de su sentido y consecuentemente de la intención del autor, ya que el lector puede reconocerlos afectivamente en su lectura. La certeza irrefutable del sentido reside en la experiencia insustituible de su lectura. De modo que el *système du cœur* que es la obra parece situarse más acá de los argumentos, más acá del discurso, en el plano de la conciencia, tanto del autor como del lector que reconoce en el sentimiento que lee en la obra el signo de su propio sentimiento.

Así enunciada, la tesis del sistema es estética. Rousseau ya había formulado una lectura estética de su propia obra en la segunda parte de las *Confessions*, cuando al narrar el origen de sus textos (de los Discursos, como de la novela) inventa la noción de originalidad como trance de un sujeto que crea siempre fragmentariamente, como una promesa siempre desplazada de plenitud, de la obra y del autor. En los *Dialogues* ya no se trata de la invención de la originalidad en el sentido romántico, sino de un *remaniement*¹⁰ de su tratado sobre música y lenguaje el *Essai sur l’origine des langues*: ahora la tesis que sostiene que la música no representa tanto el mundo exterior sino los sentimientos del oyente (*ce n’est pas*

⁹ El propio abad Étienne de Condillac, el lector menos sospechado de adversidad o de enemistad, a quien Rousseau confió el manuscrito de los *Dialogues*, entendió que se trataba de un *ouvrage de littérature*. Cf. J.-J. Rousseau (1959), “Histoire du précédent écrit”, en *Rousseau juge de Jean-Jacques, Œuvres Complètes*, I, París, Gallimard, ed. B. Ganegbin y M. Raymond, p. 982.

¹⁰ Sigo la noción de *remaniement conceptuel* de Bruno Bernardi (2006), que Rousseau aplica no sólo a las tradiciones con las que discute sino incluso a sus propios textos, véase su *La fabrique des concepts. Recherches sur l’invention conceptuelle chez Rousseau*, París, Honoré Champion, en particular, p. 28 y p. 549.

tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui le porte à l'oreille)¹¹ se vuelve el principio que constituye la propia obra filosófica.

Finalmente, la pregunta que hay que formular, en ese desplazamiento estético y moral de la obra filosófica, es por la politicidad. En *Rousseau juge de Jean-Jacques* el *systeme du cœur* se afirma contra la desfiguración constante y creciente de la obra por parte no ya únicamente del partido de los *philosophes* ni del partido devoto, sus enemigos explícitos, sino por la organización de un sistema contrario, adverso y omnipresente en el que intervienen no sólo esos enemigos sino la justicia del Antiguo Régimen, la monarquía francesa misma, y las personas de saber y las personas comunes. Ese sistema es para Rousseau la opinión pública, que actúa como una *épidemie d'esprit*,¹² porque influye a todos de manera tal que aquellos mismos que son afectados por ella no lo sepan. Para Rousseau, la opinión pública es de los modos de la dominación política, junto con los espectáculos y las leyes, el más insidioso, el más perverso; no es la instancia en el sentido liberal de la racionalidad y el consenso, sino más bien lo contrario.¹³ En consecuencia, el *systeme du cœur* no sólo es una afirmación estética de la obra sino también un contrasistema político, la obra como sistema contrario al sistema dominante de la opinión pública.

BIBLIOGRAFIA

Bernardi, Bruno (2006), *La fabrique des concepts. Recherches sur l'invention conceptuelle chez Rousseau*, París, Honoré Champion.

Cassirer, Ernst (1984) "L'unité chez Rousseau" [1932], en Gérard Genette y Tzvetan Todorov, *Pensée de Rousseau*, París, Seuil, pp. 41-65.

Citton, Ives (1998), "Fabrique de l'opinion et folie de la dissidence : le complot dans Rousseau juge de Jean-Jacques", en *Rousseau juge de Jean-Jacques. Études sur les dialogues*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

De Man, Paul (1979), *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press.

¹¹ J.-J. Rousseau (1995), *Essai sur l'origine des langues*, XV, en *Œuvres Complètes V*, París, Gallimard, ed. B. Gabnebin y M. Raymond, p. 419

¹² J.-J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques I*, *op. cit.*, p. 880.

¹³ "Mientras que la visión optimista de la opinión pública hace de ella la expresión de una racionalidad crítica supraindividual asegurada por un debate de ideas en la que cada individuo está llamado a contribuir con su propia voz, Rousseau sugiere que la fábrica de la opinión socava las bases de tal debate aboliendo toda individualidad. [...] Rousseau siente que vive en un mundo donde las opiniones no dependen sino marginalmente de una capacidad personal y propiamente humana para deliberar, e interpretar libremente informaciones. Describe ya un sistema de propaganda en el que todo un sistema de filtros y de pactos reduce la opinión pública a una simple variable en una ecuación política fácilmente calculable...". Cf. Ives Citton (1998), "Fabrique de l'opinion et folie de la dissidence : le complot dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*", en *Rousseau juge de Jean-Jacques. Études sur les dialogues*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 101-114. Mi traducción.

- Derrida, Jacques (1971) *De la gramatología* [1967], Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lanson, Gustav (1912), "L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau", *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, nº 8, pp. 1-32.
- Marshall, David (1988), *The Surprising Effects of Sympathy. Marivaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley*, Chicago, University of Chicago Press.
- Perrin, Jean-François (2011), *Politique du renonçant. Le dernier Rousseau. Des Dialogues aux Rêveries*, París, Kiné.
- Rousseau, Jean-Jacques (1959), *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Œuvres Complètes*, I, París, Gallimard, ed. B. Ganegbin y M. Raymond.
- Rousseau, Jean-Jacques (1969), *Lettres Morales*, *Oeuvres Complètes IV*, Paris, Gallimard, ed. B. Gagnebin y M. Raymond.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, XV, en *Œuvres Complètes V*, París, Gallimard, 1995, ed. B. Gabnebin y M. Raymond
- Starobinski, Jean (1971), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, París, Gallimard.

FORMAÇÃO ESTÉTICA: O TRÁGICO, O ESTRANHAMENTO E A EMBRIAGUEZ CRIADORA.

CARLOS BETLINSKI (UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS-MG)
carlosbetlinski@ded.ufla.br

DALVA DE SOUZA LOBO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS-MG)
dalva.lobo@ded.ufla.br

ABSTRACT

O presente texto abordará o tema da formação estética mobilizando os conceitos do trágico, estranhamento e embriaguez criadora, pois entendemos que esses fundamentos estéticos são a base que contempla tanto a subjetividade e o sentimento, quanto a formação humana em geral. O campo estético mediado por seus objetos artísticos é o ponto de partida para a compreensão de outros domínios humanos, tais como a ética, a política e o desenvolvimento da razão esclarecida. Buscaremos apoio nas referências teóricas de Adorno, Flusser e Nietzsche para o entendimento dos conceitos anunciados e para analisar de forma crítica o tema da formação estética na contemporaneidade.

This paper aims at the aesthetics composition which deploys concepts such as tragic, weirdness and creative intoxication since it's our understanding that such aesthetics grounds are the basis for both the human's background and its subjectivity and feelings. By means of its artistic objects, the aesthetics field constitutes the spark for understanding other human domains such as aesthetics, politics as well as the development of enlightened reason. Adorno, Flusser and Nietzsche comprise the theoretical background for this paper which aims at the comprehension of the aforementioned concepts coupled with a critical analysis of the subject in the contemporaneity.

INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho é discutir o tema da formação estética mobilizando três conceitos que consideramos fundamentais para a compreensão deste campo do saber: o trágico, o estranhamento e a embriaguez criadora. Nossa perspectiva é que a formação estética amparada nesses princípios contempla tanto a subjetividade e o sentimento, quanto a formação humana em geral, ou seja, o

campo estético com seus objetos artísticos é o ponto de partida para a compreensão de outros domínios humanos, tais como a ética, a política e a própria razão esclarecida.

Iniciaremos reafirmando a dimensão estética como mediadora para a construção dos saberes de outras esferas da existência seguindo a mesma compreensão de Schiller. Na sequência faremos breves apontamentos sobre as perspectivas estéticas de Adorno e Nietzsche, especialmente sobre a crítica que realizam à absolutização da razão e à barbárie cultivada do capitalismo contemporâneo.

Entendemos que a incorporação das três categorias elencadas acima é significativa para a leitura e compreensão dos domínios da arte e da educação como esferas mediadoras de nossa formação estética.

Na contemporaneidade o tema da formação estética ganhou destaque com Schiller o qual afirmou que o papel da educação estética seria o de fazer a mediação entre os objetos empíricos e a elaboração de representações racionais da realidade. Para ele a experiência estética faz confluir emoção e razão, reações culturalmente ricas que agrupam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo. Os dois princípios opostos que se equilibram na experiência estética são de um lado, a forma que expressa o sentimento, o subjetivo, e se manifesta de maneira espontânea e, de outro, a matéria que representa o racional, o objetivo, as regras, a técnica. “No caso do homem espiritual, a beleza da experiência estética o afasta da forma e o aproxima da matéria para equilibrá-lo” (SCHILLER, 1993, p. 69).

O sentimento e o entendimento mobilizam o indivíduo em uma fusão cuidadosa que sempre busca o equilíbrio. Essa fusão e esse equilíbrio que são próprios da experiência estética integram as formas de conhecimentos e diminui suas fronteiras não havendo, portanto, privilégio nem para a razão e nem para a dimensão sensível.

O filósofo explica esta fusão de maneira que

através da disposição estética do ânimo abre-se assim, a atividade própria da razão já no campo da sensibilidade, quebra-se o poder da sensação já dentro de seus próprios limites, vendo-se o homem físico enobrecido a tal ponto que o homem espiritual apenas necessita de desenvolver-se a partir dele, de acordo com as leis da liberdade. (1993, p. 70).

A estética, graças ao auxílio da razão permite que o homem físico, aquele dominado pela experiência sensível, reflita enriquecendo suas sensações e saindo dos limites que elas lhe colocam. A formação do indivíduo não pode limitar o conceito de estética apenas a esse equilíbrio, mas

se se pretende que o [indivíduo] seja capaz e este apto para elevar-se a partir do estreito círculo dos fins naturais, para fins racionais, nesse caso ele deverá já se ter exercitado dentro dos primeiros, tendo à vista os últimos, executando a sua determinação física com uma certa liberdade de espírito, i.e., de acordo com as leis da beleza. (SCHILLER, 1993, p. 79).

A razão e a sensibilidade se manifestam de forma privilegiada na arte, tanto para o artista que cria obras concretas e singulares quanto para o apreciador que se entrega a elas para encontrar-lhes o sentido. A intuição e a razão do artista se expressam na sua arte que atribui significados ao mundo, e o espectador lê esses significados.

Na teoria desenvolvida por Theodor Adorno a estética configura-se como filosofia da arte e com forte ênfase a uma crítica à arte moderna. O frankfurtiano analisou profundamente a arte no contexto da produção capitalista, destacando as questões da forma e conteúdo da arte, a que ele chamou de arte funcionalista. Tematizou os valores estéticos do feio, do dissonante e mesmo da negação da arte e a compreendeu como mediação para a denúncia da vida social danificada. A partir da força interna da própria obra de arte, ela anuncia um mundo não existente.

Para Nietzsche a estética assume o caráter primordial de força realizadora das pulsões humanas, ou seja, a arte materializa os desejos e pulsões como formas de dar sentido e valorização à vida. A partir da interpretação da tragédia grega o filósofo mobiliza o pensamento e a criatividade para fazer do próprio ofício da produção filosófica uma obra de arte. Isso fica evidente no estilo autêntico e inédito desenvolvido por ele para a produção de seu pensamento e de seus textos poético-filosóficos.

O TRÁGICO COMO FUNDAMENTO ESTÉTICO

A compreensão do trágico em Nietzsche contempla as características do feio, do inesperado e da dor e, portanto, afasta-se de uma compreensão de realidade de forma harmônica, idealizada e com fluência linear. Nesse sentido situa o artista trágico numa luta permanente (*agón*) da qual o novo pode surgir. A transformação do espírito e a hierarquização das pulsões vitais podem resultar dessa perene condição agônica de todos os seres humanos.

A tragédia é a afirmação da contradição, afirmação do mundo naquilo que ele tem de mais complicado e problemático. A tragédia é a afirmação do *agón* e da guerra. De uma guerra entre o *logos* apolíneo que é civilizado e disciplinado e o *pathos* dionisíaco que é bárbaro e descomedido. No trágico se trava essa guerra, sem que haja possibilidade de termo ou trégua, pois uma paz, quer decorrente da

aniquilação de um dos beligerantes pelo outro, o que equivaleria a um termo, quer proveniente de um acordo, de um abandono à luta, o que equivaleria a uma trégua, implicaria a dissolução do próprio *agón*, isto é, acarretaria o fim do trágico. Desse modo compreende-se que o trágico não se dissolve, a contradição não encontra uma síntese, a dissonância não se resolve em consonância alguma, pois isto implicaria a morte do trágico no seio da tragédia. Pelo contrário, a tragédia é a afirmação do trágico, é o trágico é afirmado pela arte.

O que é essencial nesta guerra, mais que seu caráter destrutivo, é seu aspecto criador, pois é da guerra entre Apolo e Dionísio que nasce a arte trágica. Dionísio é o deus do informal ou do amorfo, daquilo que não se encontra individualizado, proporcionado, medido e comedido. Dionísio é a *hýbris*, é o deus do desarmônico. Partindo de Heráclito, Nietzsche entende a *hýbris* de modo estetizado. Ela não é a ruptura da ordem harmônica profunda da realidade. Sobre o cerne dionisíaco se sobrepõe a medida, a ordem, a harmonia apolínea, a aparência que como um filtro transfigurador e estetizante possibilita a visão do dionisíaco na arte. Dionísio emerge com toda força na representação da *hýbris* no palco trágico. A *hýbris* trágica é a desarmonia profunda que vem à tona e, mais que isso, é afirmada na arte.

O mito trágico nos apresenta uma visão do mundo que não é plácida, bela e harmônica, mas que suscita o feio e o desarmônico. Assim, a questão retorna de outro modo e pode suscitar a questão:

como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético? Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte (...) de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilho significado da dissonância musical; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. (Nietzsche, 1992, p. 141)

O feio e o desarmônico surgem de modo lúdico, estético, na tragédia, pois eles são elementos constitutivos do jogo trágico da vontade, do *agón* que o mundo joga consigo mesmo. O prazer estético do feio e do desarmônico no mito trágico pode ser experimentado na dissonância musical. A dissonância e o ruído funcionariam como elementos desestabilizadores e afirmadores da engenhosidade e da liberdade dionisíaca.

De forma complementar, no Crepúsculo dos ídolos é que Nietzsche dá sua interpretação definitiva sobre a psicologia da tragédia quando afirma que

o dizer sim à vida mesma ainda em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida, tornando-se alegre de sua própria inescapabilidade em meio ao sacrifício de seus tipos mais elevados - isto chamei de dionisíaco, isto decifrei enquanto a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar de pavores e paixões, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente - assim o compreendeu Aristóteles - mas a fim de, para além de pavor e paixão, ser por si mesmo o eterno prazer do vir a ser - aquele prazer que também encerra em si ainda o prazer na aniquilação [...] (NIETZSCHE, 2000, § 5).

O filósofo reafirma neste trecho uma direção ao *modus* do viver do espírito livre que semelhante àquele artista trágico, também o espectador estético justifica sua existência como fenômeno estético. O jogo, o caráter agônico próprio da tragédia grega é o caminho para a compreensão da existência.

Em Adorno, o trágico é compreendido como negação da racionalidade instrumentalizadora da vida. No contexto da indústria cultural e da homogeneização do pensamento e das manifestações culturais o trágico tende a desaparecer. Nesse sentido, restituir o trágico no mundo das artes significa pensá-la como negação dos esquemas de pensamento e esquemas culturais impostos como absolutos e como integradores do indivíduo ao padrão cultural da sociedade capitalista. Adorno esclarece que a indústria cultural não possibilita a formação, mas a impede na medida em que

a eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara. (1997, p. 150).

Portanto, a crença de que a massificação da cultura poderia contribuir para a democratização das obras de arte superando o privilégio das elites não acontece. O que ocorre é uma estupidificação da sociedade disfarçada de esclarecimento, gerando no máximo, através da dominação das instâncias subjetivas dos indivíduos, a produção da semicultura, ou seja, a formação intelectual parcial de uma camada da população.

Ao promover a uniformização e a massificação dos bens culturais a Indústria Cultural promove também a uniformização dos gostos, desejos e pensamentos à medida que exerce uma pressão por meio da publicidade, de que a felicidade de cada indivíduo está na integração aos modelos ou esquemas propostos.

À medida que essa integração absoluta impede que o indivíduo se levante contra a sociedade que o oprime para se diferenciar dessa massa, que é por si mesma, a reprodutora fiel dos padrões culturais que a enclausuram, o aspecto trágico está fadado ao desaparecimento. A eliminação do próprio sentimento do trágico da cultura pode ser apontada como uma das razões do enfraquecimento das instâncias críticas da subjetividade e seria, portanto, pressuposto para a máxima integração possível do indivíduo na sociedade massificada mediante a falsa unidade da parte com o todo.

A indústria cultural manipula os sentimentos de tristeza e de dor de seus subordinados fazendo uma adaptação do trágico, deturpando-os aos seus próprios interesses e direcionando-os para o consumo

a arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode, por si só, trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel, de uma ou de outra maneira, ao princípio da reprodução exata do fenômeno. O trágico, transformado em um aspecto aceito e calculado no mundo, torna-se uma benção pra ele. (Adorno, p. 152)

O que seria outrora o destino no mito trágico, suscita na dura realidade da exploração do trabalho na sociedade capitalista os sentimentos de aceitação e resignação dos descontentes. Assim, o que fora resistência à ameaça mítica se transforma em mecanismo de aceitação inquestionada da dor e do sofrimento, da exploração social na mesma medida que a reduplicação da realidade na arte dá a essa estrutura um aspecto de inabalável verdade eterna, a despeito do sofrimento desnecessário que lhe é intrínseco.

Eliminando-se a tragicidade da cultura, esta assume uma tendência opressora e como mecanismo de repressão dos impulsos indesejáveis. Ao estimular a identificação com o personagem sacrificado, procura na sua representação o consolo pelo seu sofrimento real. O personagem funciona como mecanismo de uma catarse perversa, como se alguém aliviasse o seu sofrimento a se ver representado sofrendo.

a própria capacidade de encontrar refúgios e subterfúgios, de sobreviver à própria ruína, com que o trágico é superado, é uma capacidade própria da nova geração. A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo. (Adorno, p. 144)

Ao insinuar o prazer, mesmo que esse nunca se realize explicitamente, através dos seus personagens, as obras da indústria cultural fazem o receptor acreditar na satisfação do desejo, pois este se identifica com o personagem bem sucedido que representa seus desejos suprimidos pela realidade cinzenta do cotidiano.

ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do quotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. De seu lado, as obras de arte tampouco consistiam em exhibições sexuais. Todavia, apresentando a renúncia como algo de negativo, elas revogavam por assim dizer a humilhação da pulsão e salvavam aquilo a que se renunciara como algo mediatizado. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. (Adorno, p. 131)

Usando do erotismo como arma de seus produtos vendáveis, unindo a ideia do possível com a de proibido e, como num ritual masoquista oferece algo e ao mesmo tempo priva desse algo, a indústria cultural propõe como substituto do desejo o consumo como forma de sublimação. Neste jogo de desejo, impulsiona suas vendas, regulando o indivíduo como um eterno consumidor não do prazer prometido, e sim dos seus substitutos, os bens de consumo.

ESTRANHAMENTO

Tomamos o estranhamento como fundamental para a formação estética, pois tal atitude pode nos movimentar em relação ao não existente. Especialmente a produção de objetos artísticos inéditos tem o poder de chocar, de produzir o incômodo e mobilizar o sujeito para a leitura de uma realidade nova. O estranhamento é resultado de um ruído, de uma dissonância, e pode ser a negação de uma programação, dos esquemas morais e políticos existentes em determinadas instituições ou sociedades.

Na perspectiva evidenciada por Adorno, o estranhamento artístico, ao mesmo tempo em que representa uma particularidade da obra em que se insere, também adquire uma dimensão além-texto. O conceito leva consigo um desejo utópico ou uma promessa de felicidade. Na tentativa de se opor ao mundo empírico reificado, o estranhamento formalista pode ser concebido como um dispositivo que se apresenta como uma possibilidade de harmonia social futura.

O aspecto mimético está entrelaçado com o princípio do estranhamento. É pelo estranhamento, pelo tornar-se outro, que a mimese encontra sua verdadeira realização. A tradição insistiu em ver na mimese só o momento da identidade sem notar que a arte se realiza por negação e enquanto tal só pode ser compreendida quando da relação dialética entre a mimese e o estranhamento que lhe é interior. Daí a relação de complementaridade e interdependência entre ambos.

A noção de estranhamento como técnica de arte tem seu ápice com o surgimento das vanguardas históricas do começo do séc. XX. Artistas impressionistas, expressionistas, cubistas criaram uma estética que se baseava nas

deformidades da forma para expressar a subjetividade poética do artista. Principalmente os dadaístas e surrealistas, se utilizavam da técnica como elemento de choque para desautomatizar o público com intuito de estimular reflexões críticas sobre a sociedade e a institucionalização da arte. Se conforme Nietzsche, a verdade é, ao fim e ao cabo, pura ficção, se a existência humana é pura dissonância e contradição, por que a arte não seria o cenário mais do que propício para expormos o quanto temos de humanidade, sem disfarçar ou esconder tanto a beleza quanto a feiura de ser o que somos?

Proporcionar a experiência de estranhar para ver além das expectativas que o senso comum nos impõe, é objetivo central desta prática. Tanto na criação, quanto na recepção da arte, o “modo choque”, ou seja, a utilização da surpresa e da dissociação ao pré-estabelecido funciona como meio para superação da distração generalizada. Somente o modo choque pode criar um espaço mínimo de contemplação e de interrupção do andamento da vida administrada.

EMBRIAGUEZ CRIADORA

O princípio da embriaguez criadora para Nietzsche atua inicialmente como força destruidora das aparências e das representações. A des-razão, o entorpecimento e a própria arte são formas de burlar a condição trágica. São estratégias para a transvaloração e para a afirmação de forças e valores vitais. Por outro lado, a embriaguez dionisíaca é condição para dizer não, para romper com a ordem estabelecida, com as várias formas de disciplinamento, moral, político e estético imposto pela indústria cultural e pela razão instrumental.

Para Flusser, semelhante a Nietzsche a embriaguez própria da criação artística situa-se entre os demais entorpecentes, como um modo de esquivar-se de uma vida tornada insuportável pela cultura. O homem inventa drogas para escapar da tensão provocada pelas ambivalências da cultura: alienação e desalienação, mediação e encobrimento, emancipação e condicionamento. A embriaguez criadora também figura como forma de burlar a ordem estabelecida e tensionar a realidade.

Flusser compreende a cultura da sociedade pós-industrial ou da pós-história como um universo de imagens técnicas: imagens feitas por aparelhos e não por homens. No estágio atual da cultura ocidental quase tudo é mediado por aparelhos: caixas pretas que funcionam segundo engrenagens complexas para realizar um programa, sendo que a partir de um dado momento o funcionamento escapa ao controle dos programadores iniciais, podendo aniquilar seus funcionários e os próprios programadores. Os aparelhos têm a meta de transformar os homens em seres apolíticos e programados de acordo com regras, às quais são incapazes de criticar.

os aparelhos funcionam em sentido da despolitização da sociedade. Despolitizam objetivamente, ao conscientizarem a sociedade da futilidade de toda ação política; e despolitizam subjetivamente, ao entorpecerem a faculdade crítica da sociedade. Tais funções da despolitização funcionam como tenazes alicates que esmagam a dimensão política da existência humana. O problema da droga se situa do lado subjetivo da função dos aparelhos. Trata-se de mais um método para entorpecer a consciência política. (FLUSSER, 2011, p.157)

Os aparelhos podem empregar as drogas de maneira programada para entorpecer a faculdade crítica e promover a resignação. A embriaguez é antipolítica e não apenas apolítica, apresenta-se como uma falha técnica no interior do sistema aparelhístico que precisa ser resolvido, isto é, programado. O principal argumento flusseriano é que mesmo na era dos funcionários, da profissionalização aplanadora, da educação avaliada quantitativamente, das relações tecnificadas, a arte é imprescindível, pois sem ela os aparelhos cairiam na entropia negativa e a própria cultura estagnaria.

O sistema cultural, mesmo o dominado por aparelhos, precisa de uma fonte de informação nova, sem a qual poderia somente armazenar e permutar as informações que já possui. A arte, compreendida como *poiesis*, é essa fonte. Na medida em que o artista se retira do espaço público, local de representações de esquemas já cristalizados, e mergulha no espaço privado das experiências concretas ele pode produzir um conteúdo novo. Diferente dos outros entorpecidos, o artista transcende o gesto antipolítico ao trazer para a esfera pública a instituição de uma arte que se diferencia do já instituído. Desse modo, a arte torna-se uma ação política, pois ela figura como retorno do subjetivo ao espaço público. O artista é o anti-funcionário por excelência e a arte representa um perigo, pois carrega informação nova.

Flusser afirma que a única potência humana que não foi alcançada pelos aparelhos é a criação, a formulação de informações novas. Mesmo a educação escolar na emergente pós-história precisaria caminhar em outra direção que superasse as funções do pensamento mecânico e começasse a educar para o pensamento analítico e programador. Se a escola permitir aos alunos que se formem com mais liberdade e criatividade e produzam informações efetivamente novas, os aparelhos correrão o risco de serem apropriados por esses alunos. Será uma escola de artistas:

a embriaguez criadora, a arte, ocorre em todas as disciplinas. Tudo que o homem conhece, e faz, e vivencia, pode virar beleza, se for informado pelo mergulho no privado (...). Pois a escola do futuro não poderá tapar tal abertura rumo à beleza em nenhuma das disciplinas por ela irradiadas, sem correr o risco da própria entropia, e não poderá permitir tal abertura, sem correr o risco da sua própria superação pelo homem. (FLUSSER, 2011, P.169)

A escola da era industrial segregou a arte quando criou as chamadas academias de belas artes criando artistas profissionais afastados da vida pública os quais também foram tolhidos da dimensão política e epistemológica própria do homem. Por outro lado, criaram-se escolas técnicas e científicas que formaram técnicos e cientistas alienados da dimensão estética. Portanto, a escola da era industrial encerrou a criatividade em um gueto divinizado, mas politicamente impotente, e restringiu a arte a um fragmento institucionalizado da sociedade.

Se compreendermos como Flusser (2011) que a arte pertence à esfera do desempenho autônomo e criativo e que esses valores não são restritos das escolas de belas artes, então caminharemos para uma compreensão de que, seja nas artes plásticas, na música, na literatura, na culinária, na programação de sistemas, na psicologia, seja na robótica, haverá espaço para o conhecimento dialógico e não apenas para o discursivo, para o pensamento intersubjetivo e não apenas para o objetivador, para a capacidade de programar os aparelhos sem ser programado por eles.

Para Nietzsche e Flusser, a arte está próxima à vontade, é o ato de produção e embelezamento da realidade e de elevação da cultura. Nietzsche já havia afirmado quando criticou em “Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino” que o cientificismo, o tecnicismo e objetivismo fossilizaram o ser humano e o levaram ao culto da verdade. Além de impedir o impulso artístico a própria arte transformou-se em objeto de investigação, em conteúdo histórico, em corpo a ser dissecado.

A categorização da arte, ciência, religião, filosofia não passam de um artifício administrativo para a sistematização acadêmica e hierarquização do conhecimento. Na contramão dessa segregação, a arte não pode, então, funcionar apenas como uma disciplina dentre outras, mas, antes, deve permear a cultura e a educação, pois a embriaguez artística caracteriza todo homem criativo, seja cientista, seja técnico, filósofo ou programador de sistemas.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. (1997) *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Flusser, Vilém. (2011) *Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume.

Flusser, Vilém. *Nossa embriaguez*. In Duarte, Rodrigo (org.) (2013) *O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

_____.(1998) *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água.

_____.(2002) Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Schiller, Friedrich. (1993) Sobre a Educação Estética do ser Humano numa serie de cartas e outros textos. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda.

Nietzsche, F. (1992) O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras.

_____.(2000) Crepúsculo dos ídolos, ou, como filosofar com o martelo. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

_____.(2011) Escritos sobre educação. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola.

NONCONFORMIST TEACHERS AND THEIR STUDENTS, CONSTANTLY CONNECTED.

MARIZA BICUDO DA SILVA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO)
marateatro@uol.com.br

ABSTRACT

Entendendo que ao longo das últimas décadas as salas de aula de artes cênicas, passaram a abrigar, concomitantemente, um maior número de sujeitos cujas principais características são: fazer uso frequente da tecnologia, ter pouco ou nenhum conhecimento da linguagem teatral e atender ao apelo da indústria cultural que promete sucesso sem esforço; e professores cuja formação está atrelada ao estudo do teatro criativo, busca-se entender como se dá a relação entre os princípios contidos no material de estudo da arte teatral, proposto pelos professores, e os dos jovens alunos, na percepção dos orientadores das principais escolas de teatro de São Paulo. Observar se elementos estruturais da formação em arte dramática, originários do sistema Stanislavski, estão sofrendo transformações em função do comportamento dos alunos, principalmente no que diz respeito a possíveis interferências na criação artística relacionadas ao hábito de comunicar-se por vias tecnológicas, constitui o objetivo central da pesquisa. A análise será guiada por noções da teoria crítica da sociedade, tomando-se a literatura sobre teatro e formação do ator como objeto de estudo.

Over the last decades, art rooms have been including, simultaneously, a larger number of people whose main characteristics are: to use technology more often, to have little or no knowledge of theatrical language and to serve the needs of the cultural industry that promises success without effort; and teachers whose training is linked to the study of creative theatre. In this context, we try to understand the relationship between principles of the material study of art, proposed by the teachers, and the young students, from the perspective of the counsellors of the main drama schools in São Paulo. The central research objective is to observe if the structural elements of dramatic art education, from Stanislavsky's teachings, have been undergoing changes according to the students' behaviour, specially regarding to possible interferences in artistic creation related to technologies. The analysis will be guided by concepts of the society's critical theory, taking the literature on theatre and the formation of an actor as the object of this study.

Dois episódios ocorridos no mês de junho de 2015 deram origem a esta reflexão. O primeiro deles aconteceu com um companheiro, professor de Interpretação Dramática de uma turma de teatro do Pronatec¹⁴, cuja faixa etária varia entre 18 e 21 anos. O professor destacou que apesar da maioria dos alunos parecer interessada pelos jogos dramáticos, algo o incomodava sobremaneira: assim que saíam para o intervalo, cada um dos jovens “sacava” seu telefone celular e todos, sentados no corredor da escola, mergulhavam num mundo silencioso e particular até o retorno à sala de aula. O professor confessou que, inconformado, tentava, em vão, estimular a conversa entre os alunos durante o intervalo.

O segundo episódio refere-se a uma matéria jornalística e relaciona-se com o primeiro.

No dia 12 de junho de 2015, data em que se comemora o dia dos namorados, o Jornal Folha de São Paulo publicou um artigo intitulado ***O amor está on-line***. Nele o autor discorre sobre novos hábitos dos jovens com idade entre 16 e 18 anos: os namorados permanecem conectados, pelos telefones celulares, por isso declaram não sentir saudade. Mensagens muito rápidas, com duas ou três palavras são trocadas entre eles. Preferem a relação à distância, “curtem baladas” separadamente, cada um com sua turma, e caso um deles seja indagado sobre sua ocupação em determinado momento, a resposta será uma fotografia do aparelho de TV, se estiver assistindo a um programa televisivo; ou a imagem transmitida pode ser a de um caderno, caso a atividade seja uma tarefa escolar. Se houver alguma desavença e o clima estiver tenso, usam uma mensagem de áudio porque fica mais “rápido para desabafar e xingar.” Costumam também “stalkear”, atividade que consiste em rastrear tudo o que o parceiro postou nas redes sociais.

O comportamento dos alunos da sala de aula de teatro assemelha-se ao descrito pelo jornalista, os jovens parecem mais atraídos pelas relações à distância, não demonstram curiosidade pelos colegas de classe apesar do profundo interesse pelas atividades teatrais.

Aparentemente, “esvazia-se” o que foi conquistado pelo jogo dramático; os alunos saem da sala, plenos de energia, eufóricos, mas parece que algo “rouba-lhes” essa energia, e o estudo não prossegue para além dos limites daquele ambiente.

O trabalho do professor de Interpretação Dramática assemelha-se ao de um tutor iluminista, que segundo Burbules e Torres (2004), tem como principais características: ser altamente personalizado, íntimo e local, destacando que “a

¹⁴ Programa Nacional de Ensino Técnico: permite aos alunos dos últimos anos do Ensino Fundamental, das escolas públicas, frequentarem, gratuitamente, um Curso Técnico Profissionalizante.

educação da mente, das capacidades e do talento do indivíduo eram um princípio básico” (p.12).

O dia a dia da sala de aula de interpretação dramática está ligado, principalmente, ao estudo das personalidades das figuras a serem interpretadas, assim como ao conhecimento da sociedade e costumes culturais em que elas estão inseridas.

O método Stanislavski, utilizado pela escola de teatro em questão, segundo Labaki (2002) foi trazido ao Brasil por Eugênio Kusnet, discípulo do ator e mestre russo.

Kusnet (1985), reconhecendo que o trabalho em conjunto é característica estrutural da arte dramática, defende o cultivo do espírito de coletividade no trabalho como elemento fundamental para a busca da arte teatral verdadeira

A comparação entre atuações consideradas estereotipadas ou autênticas, no sentido de que o espectador acreditasse e se enlevasse com o que via em cena, foi a válvula propulsora da pesquisa e conseqüente criação e desenvolvimento do Sistema Stanislavski.

Segundo Roubine (1998, p.26), tanto Antoine quanto Stanislavski exigiam dos atores uma “luta pela autenticidade, mesmo que desconcertante, e contra o estereótipo, ainda que expressivo, o que caracteriza bem o combate, sempre reiniciado, no encenador no nosso século. É o próprio signo do modernismo”.

O Sistema Stanislavski, por meio de seus exercícios, exige dos indivíduos estreito contato pessoal, envolvendo-os espiritual e fisicamente e, acima de tudo, necessita que haja consciência e compreensão do significado do “outro” para que a qualidade artística na interpretação dramática seja alcançada.

Para construir uma personagem “convincente”, o ator deve, em primeiro lugar, entendê-la; mais do que isso, defendê-la e justificá-la, independentemente da origem social, formação cultural ou mesmo do caráter desse ser imaginário. Os exercícios utilizados, na busca de uma interpretação autêntica, revelam-se profundamente reflexivos, pois comportamentos, personalidades, momentos históricos e, principalmente, as relações humanas são pesquisadas, refletidas em grupo e vividas em improvisações e jogos dramáticos. Esses fatores parecem viabilizar o autoconhecimento e, conseqüentemente, a tolerância, elementos fundamentais para o crescimento humano e para a convivência social saudável e efetivamente humana, conforme SILVA (2011).

Em oposição ao “todos contra todos”, os sentimentos compartilhados nos jogos dramáticos, baseados no sistema Stanislavski, trazem modificações nas relações e na qualidade do trabalho cênico. No entanto, diante de uma nova situação

– outro espetáculo ou algum novo apelo da Indústria Cultural –, tudo pode romper-se contrariando a vontade de todos, docentes e alunos. Angústias e disputas são estabelecidas, pois, conforme determina o liberalismo, é preciso estar implícito o poder.

Segundo Horkheimer e Adorno (1985, p. 143), “a noção de uma felicidade sem poder é intolerável, pois só ela seria a felicidade pura e simples”. Ainda de acordo com Adorno (1979, p.196)¹⁵, a felicidade não é permitida para todos, já que contraria “a satisfação narcisista de ser em segredo um eleito unido a outros eleitos (...)”. Para Hagen (2007, p. 31), o teatro é uma aventura conjunta, mas a indolência e a “egomania” podem levar essa aventura bem-intencionada ao colapso. “Devemos servir à peça servindo uns aos outros; uma atitude de ‘estrela’ egomaniaca só serve a si mesma e machuca todo mundo, inclusive a ‘estrela’”.

O Sistema Stanislavski de ensino mantém algumas características tradicionais de formação cultural, a exemplo da memorização e dos exercícios de criatividade. Tais atividades exigem muita imaginação e linha de raciocínio contínuo, habilidades que são diluídas e pouco valorizadas quando os indivíduos são submetidos aos padrões da pseudocultura, predominando um estado de carência de imagens e formas em uma devastação do espírito, que se apressa em ser apenas um meio, de antemão, incompatível com a formação (Cf. HORKHEIMER & ADORNO, 1985).

Eugênio Kusnet defendia que, para alcançar a fé cênica – entendida como o “estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos” (Kusnet, 1985, p.11) –, o ator necessitaria atingir o mesmo estado psicofísico das crianças em suas brincadeiras. Esse “estado” é a principal meta do ator criador, ou seja, o principal objetivo a atingir é “ser o outro” movido, principalmente, pela imaginação.

O ritual teatral, segundo Donnellan (2004, p.13), está presente em todas as sociedades conhecidas, embora a atuação em si, assim como o próprio teatro, permaneça envolvida em mistério. “Somos, logo atuamos”, afirma o autor descrevendo a brincadeira de esconde-esconde entre adultos e bebês como um dos primeiros jogos dramáticos entre seres humanos. O autor define a brincadeira entre mãe e filho como a essência da arte de representar porque embora a separação seja para a criança uma ameaça de sofrimento, ela sabe que a situação é fictícia, porque já aprendeu, pela repetição, que a mãe reaparecerá.

A repetição é elemento fundamental para o ator, tanto no que diz respeito ao jogo dramático, quando são experimentados os primeiros comportamentos e

¹⁵ Idem “La satisfaccion narcisista de ser em secreto um elegido a una com otros elegidos”.

reações das personagens, quanto nos ensaios para delimitação final das cenas a serem levadas ao público. Damos o nome de repetição a algo que, na verdade, nunca se repete exatamente da mesma maneira; é a procura insaciável pela essência, por experimentar a alma da personagem, por transformar o jogo em obra de arte personificada no corpo dos atores, a eterna busca pela “transformação em hábito de uma experiência devastadora”, conforme afirma BENJAMIN (1994, p. 253).

Observa-se diversos pontos de conexão entre os preceitos do Sistema Stanislavski e noções ligadas à experiência defendida pelos autores da Teoria Crítica da Sociedade entre elas: capacidade de narração, memória e mimese.

A capacidade de narração, elemento estrutural da análise ativa, técnica criada por Constantin Stanislavski, segundo Dagostini (2007); consiste na análise da obra teatral por meio da ação dramática, executada pelo ator, antes mesmo da análise intelectual do texto, realizada no “ensaio de mesa” (p.25). Já a concepção de memória emocional, entendida como elemento primordial da construção de personagens segundo Ruiz (2008), foi desenvolvida pelo professor norte americano, fundador do centro de estudos de interpretação dramática Actors Studio, Lee Strasberg, que fez dela um dos elementos centrais de seu método. Conforme Ruiz (2008), a memória emocional provém de acontecimentos vividos pelo ator e, também, dos quais ele tenha somente tomado conhecimento. Todo o material emocional recolhido pelo ator, ao longo de sua vida, é posto a serviço da elaboração de personagens. São diversas as fontes da memória emocional, entre elas: a imaginação, a leitura, as reminiscências, a ciência, os conhecimentos diversos, viagens, museus, mas sobretudo, segundo Stanislavski, “da relação com outros seres humanos” (p. 82).

Por fim, a imitação da natureza (mimese) tem sido um dos atributos mais arraigados no teatro, praticamente sendo a definição do que seja arte teatral, segundo Trancón (2006). Conceito estritamente ligado ao realismo e ao naturalismo do teatro em finais do século XIX, posiciona tal arte como a imitação da própria vida.

Duarte (2010), alerta para o fato de que para Adorno categorias estéticas importantes no passado, entre elas a mimese, “são apropriadas pela indústria e tem seu sentido originário totalmente deturpado por ela” (p.68).

Segundo Boal¹⁶ (1997), aos estudiosos de teatro convém desenvolver um conceito proustiano que tem a ver com o teatro empático stanislavskiano, cujo cerne encontra-se na valorização da memória: o conceito de “procura do tempo perdido”. Pela realização dos exercícios cênicos de memória emocional, é possível “recuperar o tempo perdido”, ou seja, pela ação da personagem, traduzida por Stanislavski pela frase, “se eu fosse tal pessoa, naquelas circunstâncias, como eu agiria”, teríamos a

¹⁶ Augusto Boal, pesquisador teatral, criador do Sistema Curinga.

chance de ordenar subjetivamente a experiência da personagem, e com isso, experimentarmos uma experiência verdadeira, algo inalcançável em nossas vidas cotidianas, uma vez que, na visão deste autor, “nossa subjetividade está escravizada à objetividade da realidade” (BOAL, 1997, p.47).

A experiência teatral, vista pela perspectiva da formação, tal como definida por Adorno (1979), pode ser compreendida como a reunião e o encontro de um grupo de pessoas, unidas em torno de um tema, estudando o convívio humano, dedicando-se horas a fio a entender e *experimentar* o homem, suas forças e fragilidades.

Considerando o ambiente das salas de aula de arte dramática, no contexto da racionalidade tecnológica e as dificuldades para que se crie uma linha contínua de estudo, é de se perguntar, o que acontece com a criação advinda dessa atmosfera? Talvez simplesmente nada, alguns elementos técnicos sejam utilizados para a perpetuação da reprodução dos espetáculos ditos comerciais e pronto, mas existe outro risco, Marcuse (2009) alerta para o raciocínio de Erick Fromm. Para este autor, ansiedade, amor, confiança e até mesmo ânsia por liberdade são elementos dominados e subordinados à estrutura econômica, portanto, qualquer mudança nesta estrutura, altera a estrutura instintiva, se vivemos uma obsolescência histórica da sociedade as forças libidinais podem mudar sua função social e, ao invés de servirem à arte podem converter-se em material utilizável para mais repressão e violência.

Segundo ZUIN (2010), em nossa sociedade a tecnologia adquiriu a condição de *modus vivendi* adquirindo status de produção, a ponto de redimensionar “tanto a esfera objetiva quanto a subjetiva” (p.60) e uma das características do sujeito atual é desviar sua libido para objetos e não para pessoas o que talvez explique o comportamento de nossos alunos: os professores estimulam seus impulsos criativos durante os exercícios, mas estes são roubados pelos telefones celulares assim que os jovens saem da sala de aula.

A motivação para esta reflexão é a esperança de que a busca, mesmo utópica, pela expressão artística possa ser agente auxiliar no combate ao pensamento constantemente interrompido, característica tão marcante do indivíduo na sociedade hodierna.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. Teoria de la seudocultura. In: Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Sociologica*. 3ª ed. Madri: Taurus, 1979, pp. 175- 199.
- _____. Experiências Científicas nos Estados Unidos. In. _____. *Palavras e Sinais: modelos críticos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

- Benjamin, Walter. Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental (1928), In: *Magia e Técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, (Obras escolhidas, vol.1), 1994, pp.249-253.
- Boal, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- Burbules, Nicholas C e Torres, Carlos Alberto. Globalização e Educação: uma introdução.
- In: Burbules, Nicholas C e Torres, Carlos Alberto e colaboradores. *Globalização e Educação*. Perspectivas críticas. Porto Alegre: Artmed Editora, 2004,
- Crochík, José Leon. *A constituição do sujeito na contemporaneidade*. Inter-Ação, Goiânia, v.35, n.2, jul/dez, 2010, pp.387- 403.
- Dagostini, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo Diretor e Ator*. São Paulo. Tese de Doutorado: Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.
- Donnellan, Declan. *El actor y la Diana*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- Duarte, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. RJ. FGV, 2010.
- Hagen, Uta. *Técnica para o ator: a arte da interpretação ética: Uta Hagen com Haskel Frankel*. São Paulo: Martins, 2007.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. 2ed. Trad. G. Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- Kusnet, Eugênio. *Ator e Método*. Coleção Ensaios. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas Ministério da Cultura, 1985.
- Labaki, Aimar. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- Marcuse, Herbert. *Eros e Civilização – Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro. LTC, 2009.
- Marques, Jairo. O amor está on-line. Cotidiano. *Folha de São Paulo*, 12 de junho de 2015, p.34
- Roubine, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral, 1880 – 1980/ Jeans Jacques Roubine*; tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2a. Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor em el siglo XX: um recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- Silva, Mariza Bicudo da. *Uma viagem ao absurdo: a formação técnica em arte dramática à luz da Teoria Crítica da Sociedade*. São Paulo. Dissertação de mestrado. Educação: História, Política, Sociedade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.
- Trancón, Santiago. *Teoría del Teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos, 2006.

Zuin, Antônio. Amok On-Line e Ressentimento entre alunos e professores. In: PUCCI, Bruno, Zuin, Antônio A.S, LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco (orgs.) *Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas, SP. Autores Associados, 2010, pp. 57-75.

SEDUCCIÓN DE LA IMAGEN Y TELEPLASTIA, ENTRE FOUCAULT Y CAILLOIS

NOELIA BILLI (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONICET)
milcrepusculos@gmail.com

ABSTRACT

En este trabajo, analizamos una serie de interrogantes que Foucault plantea (en textos acerca de la pintura de Manet, de la pintura fotogénica de Fromanger y de los dibujos de Bizantios) acerca de lo imaginario como *material* en el que una experiencia (no necesariamente humana) tiene lugar. De acuerdo con ello, nos referimos a la *imagen cínica* como aquello que permite al pensador francés reivindicar la sublevación de las imágenes en cuanto es posible recuperar para ellas una espacialidad sensorial y seductora con un sentido que permitirían romper con la banalización del ámbito publicitario y la propaganda política donde han sido recluidas por el discurso “culto” del arte. En segundo lugar, subrayamos la naturaleza inhumana (y por eso rebelde) de dichos espacios imagéticos conectando el análisis foucaultiano con el examen de la mimesis animal llevado a cabo por Roger Caillois, más específicamente con la explicación que él propone para el mencionado fenómeno, a saber, la fascinación del espacio. De este modo, esbozamos una alternativa al arte “moderno” bajo la forma (contemporánea) de una alianza entre lo mineral y el arte cínico.

This paper focuses on a series of questions Foucault rises (in texts on Manet’s painting, Fromanger’s photogenic painting and Byzantios’ drawings) about the imaginary as *material* in which a (non-necessarily human) experience takes place. According to this, we allude to the *cynical image* as that which allows the French thinker to recover images’ rebellion given that it would be possible to ascribe them a sensible and seducing spatiality whose sense might break up with their frivolous utilization in the media (where art’s “pure” discourse confined them). Secondly, we underline the inhuman (and thus rebel) nature of such image spaces connecting foucauldian analysis and Roger Caillois’ exam of animal mimesis and the explanation he proposes for this phenomenon: space fascination. Finally, we suggest an alternative to “modern” art might be found in the (contemporary) alliance between the mineral and cynical art.

INTRODUCCIÓN. LA IMAGEN MATERIAL

La cuestión de la imagen y lo imaginario constituyó una inquietud desde los inicios del pensamiento foucaultiano. Junto a la elaboración teórica densa de la escena representativa en *Las palabras y las cosas*, suelen comentarse sus textos acerca de la literatura, que trabajan un espectro amplio de producciones que van desde *El Quijote* hasta las novelas de Raymond Roussel y Blanchot. Sin embargo, hay una serie de intervenciones marginales acerca de lo imaginario que lo abordan como el “medio” en el que la experiencia no necesariamente humana se desenvuelve. Progresivamente esta línea de análisis adquiere sentido en torno a la insistente impugnación foucaultiana de la remisión de la imagen a un ámbito no imagético, algo que conduce a la reivindicación de los caracteres físicos que son a la vez la condición de posibilidad y la materialidad de su aparición.

En “La pintura de Manet”, Foucault destaca el modo en que los cuerpos de la imagen y del lienzo juegan, alejándose de la ficción de la perspectiva monocular hacia la emisión de imágenes físicas que no dependen de (y hasta contradicen) el punto de vista humano.

En Manet, de acuerdo a la elaboración foucaultiana (2015: 13-14), se desanda el enmascaramiento del espacio bidimensional del cuadro reivindicado desde el *Quattrocento* (momento en que se consolida el ideal de la representación tridimensional, con una iluminación “interior” de la pintura y un punto de vista fijo que ordena la perspectiva). El pintor francés abriría un nuevo campo para la pintura al “inventar” el *cuadro-objeto*: es decir, al poner a jugar dentro de la imagen que la superficie ofrece la materialidad de esa propia superficie. Así, con Manet se problematiza la naturalidad con que se esperaba encontrar en el cuadro una repetición de la percepción cotidiana y se introduce una nueva percepción exclusiva del arte pictórico, que guardará relaciones más o menos conflictivas con la percepción ordinaria (25-26).

En referencia al arte de Fromanger, Foucault también subraya cómo, históricamente, en la pintura se privilegió el “arte” sobre la visión y materialidad pictóricas, explicando de este modo la eventual emergencia y hegemonía de las obras conceptuales y/u objetivistas enfocadas en la purificación de los lenguajes (en el marco de una historia de los códigos de cada disciplina artística; cf. Foucault, 1994: 715). El pasaje al primer plano de la materialidad específica de la imagen produce una escisión respecto de una referencia que actuaría como su “causa” (ya sea bajo la forma de una intencionalidad previa del artista o de una teleología orientada a alcanzar un sentido transhistórico). Ello fuerza un desplazamiento respecto de todo fundamento anclado a una antropología, en un movimiento que acompaña la conocida postura foucaultiana acerca de la provisoriedad de la figura de lo humano en el pensar contemporáneo, y hace señas hacia un tratamiento posthumano de la imagen.

LA IMAGEN CÍNICA

El interés por dicho tratamiento obedece a un diagnóstico *epocal*, según el cual la producción y circulación de imágenes no depende de una sola fuente sino que estas penetran y organizan la vida cotidiana (cf. 1994: 715)¹⁷. Esta deriva es una forma de comprender la progresiva convergencia del arte, la economía y la subjetividad, es decir, en última instancia, una *desdiferenciación*. Y si bien esta suele ser aprehendida por sus efectos despolitizantes, también posibilita la reivindicación “cínica” del arte moderno, en la medida en que

El arte es simplemente un pliegue del adentro, una ‘elaboración’ del presente que lo separa del pasado, y simultáneamente produce algo nuevo desde este. Esta es la definición tanto del arte moderno cínico como de la imagen simulacro en el sentido de Foucault. Pero entonces nuestra pregunta retorna: ¿qué queda de la resistencia creativa y ontológica cuando el simulacro se normaliza y su circulación acelerada se instrumentaliza? [...] Foucault [...] sugiere que cuando el arte se define por las mismas condiciones que cualquier otra cosa, por nuestra cultura de la imagen y su economía, en el sentido más amplio, es precisamente en esta coyuntura histórica que este [el arte] se encuentra con aquellos mecanismos biopolíticos que conforman nuestras subjetividades neoliberales (Zepke, 2014: 111).

Quisiera tomar el señalamiento de esta potencia “cínica” de la pintura, pero haciéndola pivotar no sobre la cuestión de la elaboración –modernista– de sus propias condiciones de producción y la emergencia de una “nueva” subjetividad a partir de ello, sino antes bien sobre la materialidad de la imagen. De acuerdo a esta lectura, cuando Foucault se refiere a la pintura “fotogénica” de Fromanger como una vía (calle o avenida) por donde se hacen pasar imágenes, o como un cortocircuito entre diferentes acontecimientos de luz e intensidad que disparan acontecimientos y destellos en la tela¹⁸, lo que debe retenerse es el hecho de que en tal caso la pintura no reniega de su materialidad (el plano bidimensional) enmascarándola, sino que la lleva al primer plano y, a través de ello, funciona como una zona de juego entre un

¹⁷ Foucault reversiona afirmativamente el disgusto baudelaireano ante la posibilidad abierta por la fotografía: que el “populacho inmundo” acceda a su imagen (cf. 1994: 715).

¹⁸ “Sembrando manchas multicolores, cuyo emplazamiento y cuyos valores no son calculados en relación con la tela, Fromanger extrae de la foto innumerables fiestas. Lo dice él mismo: para él, el momento más intenso e inquietante es aquel en que, terminado el trabajo y apagada la lámpara de proyección, hace desaparecer la foto que acaba de pintar y deja la tela existir “absolutamente sola”. Momento decisivo donde, cortada la corriente, es la pintura a través de sus propios poderes la que debe hacer pasar el acontecimiento y hacer existir la imagen. A partir de entonces, a ella, a sus colores, pertenecen las potencias de la electricidad; a ella, la responsabilidad de todas las fiestas que iluminará. En el movimiento por el cual el pintor saca a su cuadro el soporte fotográfico, el acontecimiento fluye entre sus dedos, estallido, adquiere su velocidad infinita, junta instantáneamente y multiplica los puntos y los tiempos, suscita una población de gestos y de miradas, traza entre ellos miles de caminos posibles –y hace precisamente que su pintura, saliendo de la noche, no esté nunca más “absolutamente sola”. Una pintura poblada por miles de exteriores presentes y futuros” (Foucault, 1994: 712-713).

espacio físico que emerge de la tela pero a la vez se extiende más allá de esta emitiendo y recibiendo imágenes. La “ramificación” de la pintura a través de la fotografía que Foucault reivindica (1994: 714) permite pensar el cuadro como un espacio “cínico” (en el sentido antes mencionado), toda vez que su operación es análoga a la de una pantalla (vía por donde pasan imágenes), con el matiz de que no intenta enmascarar su materialidad (como sería el caso de una pantalla digital retrolumínica o una superficie lisa sobre la cual se proyecta) sino que más bien la destaca y enfatiza al poner de manifiesto las variaciones que permite sobre las imágenes en su dimensión física.

El cuadro “lanza-imágenes” está allí en el espacio con otras tantas imágenes: es la seducción del color y de la imagen móvil lo que Foucault destaca en la pintura de Fromanger. En efecto, la seducción que estas imágenes ejercen pasa por una voluptuosidad que transforma el juego meramente óptico en un tocar-a-distancia, algo que por su parte Blanchot llamaba “fascinación”. Fascinada ante la imagen, la mirada deja de constituir la vía privilegiada por la cual el hombre se atribuye la constitución del mundo, deja de considerarse parte activa en un dispositivo óptico que le permite asir el mundo y reconfigurarlo a su capricho. Antes bien, la mirada es “tomada, tocada, puesta en contacto” (Blanchot, 1955: 23) con la imagen, es “arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad” (24): se trata de una modificación que hace jugar la distancia como algo diferente a un espacio vacío, como un camino que le permite *a la imagen* tocar y conectarse en lugar de ser el índice que remitiría a otro ámbito, no imaginario. En este sentido, la imagen neutralizaría los lazos del hombre consigo mismo y, en lugar de hacer las veces de espejo (preciso o deformante), introduciría en el circuito que hace emerger lo humano una serie de cuerpos extraños (las imágenes inhumanas) cuya materia (autónoma de los procesos antropogenéticos) extrae la mirada del hombre para llevarla hacia el espacio indeterminado de lo que *hay*.

UNA LÓGICA NO HUMANA PARA LA IMAGEN

La lógica que guía esta dinámica de lo imaginario no es la humana (por cuanto no se trata aquí de una disponibilidad de lo que existe en función de la *constitución* del hombre), por ende, no puede tratarse ni de una lógica orgánica (montada sobre una funcionalidad teleológicamente orientada) ni de una dialéctica (que opera por inversiones, utilizando la energía de la negación para transformar y transformarse). Algo de esta lógica puede vislumbrarse en las observaciones foucaultianas acerca del dibujo de Byzantios. Foucault destaca allí el principio compositivo de la “adición indefinida”, por contraposición a la negatividad o a la suma totalizante (“siempre puede haber un trazo más”; 1994: 520). Asimismo, los dibujos “no [son] signo de algo o de otra cosa, sino marca de una multiplicidad de acontecimientos que no

pueden nunca volver a caer en la inexistencia” (1994: 519), de allí que lo imaginario no adopte la forma de un juego de negaciones (dialécticas o no), pues

Todos los elementos son positivos [...]. El negro [...] no es la noche, es la intensidad de un combate. Lo oscuro no es una sombra, sino el lugar donde se enfrentan las formas más vivas. Las masas oscuras no moderan las distancias, sino que indican las constricciones, los enfrentamientos, los cuerpo a cuerpo (1994: 520).

Esta lógica apunta a un modo de existencia de las imágenes que enfatiza su capacidad de tocar y afectar y, por ende, se orienta a la manifestación de espacios seductores que actúan como vórtices de atracción no ya para un “sujeto” sino para ciertos rasgos (nos referimos antes, por caso, a la mirada fascinada que es extraída del ámbito subjetivo). En esta línea de análisis, la recuperación artística (cínica) de las imágenes de los circuitos comerciales y propagandísticos se daría toda vez que en lugar de apuntar a una homogeneidad de lo sensible que posibilite su instrumentalización como canal –haciendo pasar *con* o *a través* de ellas “mensajes” preformulados capaces de generar determinadas afecciones en el receptor (humano)–, estarían más bien volcadas a la *texturización* del espacio en donde emergen y dispersan, tomando y tocando; y ello resistiendo, no obstante, su subsunción funcional a una antropogénesis. Imágenes que no enriquecen pero que tampoco destruyen, imágenes que en su movimiento *indiferente a lo humano* no precisan la pantalla representativa humana para existir. No pasividad ni angustia, fascinación: seducción que llama a lo inhumano *en* el hombre a unirse a su movimiento lúdico, punto de vista de esas imágenes materiales (minerales: luz, agua, pigmentos) que se conectan sin reverenciar las formaciones humanas que estos mismos componentes pueden habitar provisoriamente.

Si de acuerdo a la idea foucaultiana, por medio de esta seducción la imagen es capaz de forzar una des-funcionalización en los organismos, ello implica una limitación a la agencia de lo “viviente” que abre un paréntesis interesante en el contexto de las discusiones biopolíticas. En efecto, el argumento que hemos esbozado se relaciona con las conexiones que las imágenes sensibles realizan por sí mismas en prescindencia de los intereses de la vida orgánica, en una suerte de “mineralización” (una reafirmación de lo mineral como reacción a lo orgánico; cf. De Landa, 1997: 26). Los movimientos de lo que no existe exclusivamente en función de lo orgánico tienden a minar la posibilidad de la autonomía de la Vida y, por ello, problematizan ese *bios* que la biopolítica está concentrada en administrar. Pues, ¿cómo gestiona la biopolítica una producción de imágenes incompatibles con el “ascenso” de la vida, imágenes que antes bien fascinan a los seres y generan una espacialidad hechizante que termina por extraer de esos circuitos orgánicos elementos que los des-funcionalizan?

AMOR ESPACIAL. LA TELEPLASTIA

Desde este ángulo, resulta sugestivo el estudio de Caillois en torno a la psicastenia legendaria. De acuerdo al pensador francés, todo investigar se fundamenta en la *diferenciación*, cuyo paradigma es la del organismo respecto del medio en que este se desenvuelve (Caillois, 1939: 107-108). Ello explica el interés que los estudios acerca de lo viviente han mostrado por una práctica que parece contravenir esta diferencia: el *mimetismo*. Según Caillois, el mimetismo no se define primeramente por razones de “defensa” que contribuirían a la supervivencia del organismo en cuestión, sino más bien por la voluntad de *asimilación al medio* (135) que se da como una búsqueda de lo semejante (cf. 133-134). Lo interesante de dicha teoría es que define la mimesis no como una relación entre dos términos en un determinado medio, sino como el *enamoramiento atávico por el espacio* que experimenta un ser orgánico. Flaquea así la percepción del espacio como algo exterior y vacío donde pueden “ponerse” cosas. Por el contrario, el espacio es una “fuerza devoradora” (139) que “toma cuerpo, toca directamente al individuo, lo envuelve, lo penetra y hasta pasa a través” (140). En estos términos, el mimetismo se transforma en una teleplastia: “una fotografía en el plano del objeto y no de la imagen, reproducción en el espacio tridimensional, con volumen y profundidad, fotografía-escultura” (128). La conformación de estas imágenes corporales, muchas veces perjudiciales para la supervivencia del organismo en cuestión, puede comprenderse como el resultado del carácter material y texturado del espacio que, contraviniendo la concepción moderna, seduce y atrae lo que tiene alrededor. Esta des-diferenciación material lleva a considerar al ser viviente como lo que siempre rebasa la extensión de su contorno constituyendo un “ultra-espacio”, donde lo orgánico y lo inorgánico no se diferencian cualitativamente, a la vez que la vida intencional pierde terreno en la disputa por una autonomía imposible.

CONCLUSIÓN. LA ALIANZA MINERAL DEL ARTE CÍNICO

Para finalizar, recapitulemos el camino transitado. Entre Foucault y Caillois intentamos elucidar las posibilidades que un espacio-no-vacío (inhumano pero no inerte, ni vivo ni muerto y en constante movimiento) ofrece para un pensamiento de la imagen no regido por una teleología antrópica (por una percepción y representación espacial donde el propio cuerpo es el origen de las coordenadas) sino antes bien por una espacialidad “positiva” donde no cabe poner o encontrar “objetos” sino ser testigos del pasaje de semejanza en semejanza. Así pues, veíamos cómo Foucault detecta en Fromanger una estrategia contra-representativa que no prescinde de la voluptuosidad (al recortar sobre una fotografía anónima un “cuadro” consecuentemente desligado del “autor” y de su aura, pero que juega con la circulación material del color y el movimiento de la vida cotidiana) y en Byzantios una imaginación que se desenvuelve por adición y no por negaciones. Por su parte, las investigaciones de Caillois nos permitieron pensar la imagen como una

“teleplastia” según la cual una porción de materia orgánica puede (des)organizarse funcionalmente en vistas a realizar con su “propia” materialidad una fotografía-escultura del medio que la encanta.

En estos términos, y volviendo a uno de los problemas antes planteados, podría pensarse que un arte cínico debe abogar ante todo por la manifestación de espacios imagéticos seductores que encanten y atraigan la mirada humana hasta extraerla de los circuitos de la antropogénesis (incluidos los contemporáneos, contruidos en base a las imágenes comerciales y propagandísticas). Acaso en esta tarea, la única estrategia válida sea la alianza con las fuerzas minerales (inorgánicas) que, eventualmente, nos harán *olvidar* que existimos.

BIBLIOGRAFIA

Blanchot, Maurice, (1955), *L'Espace littéraire*, Gallimard, París.

Caillouis, Roger, (1939), *El mito y el hombre*, Sur, Buenos Aires.

De Landa, Manuel, (1997), *A Thousand Years of Non-Linear History*, Zone Books, Cambridge.

Foucault, Michel, (1994), *Dits et Écrits II*, Gallimard, París [Las ediciones originales de los textos trabajados son: “La peinture photogénique” (présentation) en: *Le désir est partout. Fromanger*, Galerie Jeanne Bucher, París, février 1975, pp. 1-11 y “Sur D. Byzantios” (Présentation de l'exposition de D. Byzantios “30 dessins, 1972-1973”), Galerie Karl Flinker, París, 15 février 1974.]

Foucault, Michel, (2015), *La pintura de Manet*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Zepke, Stephen, (2014), "Foucault y el arte: del modernismo a la biopolítica", en: *Nómadas* N° 40, pp. 101-113.

MIROSLAV TICHÝ: UM LÍRICO NO AUGE DA REGRESSÃO DOS SENTIDOS.

IVE BRAGA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO/BRASIL)
ivebraga@gmail.com

ABSTRACT

Com o intuito de explorar o potencial crítico da dimensão estética, a presente pesquisa adota a arte como fonte para analisar o indivíduo em seu processo de apropriação subjetiva da cultura. Para tanto, o foco desta investigação incide sobre a perspectiva de Miroslav Tichý (1926 – 2011), artista plástico e fotógrafo oriundo da República Tcheca. O referido artista perambulava pelas ruas de sua cidade e recolhia alguns objetos descartados para fabricar artesanalmente suas máquinas fotográficas rudimentares que lhe permitiram captar sob uma ótica peculiar uma faceta da modernidade. O intuito de adotar como fonte empírica as fotografias produzidas por Miroslav Tichý tem como objetivo investigar as experiências suscitadas, o potencial formativo da arte e o que a objetividade da obra de arte revela sobre a formação do indivíduo na modernidade. O referencial teórico adotado para elaboração desta pesquisa é a Teoria Crítica da Sociedade, utilizando-se, principalmente, os conceitos de experiência e seu empobrecimento, individuação e pseudoindividuação desenvolvidos por Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse.

In order to explore the formation of the individual in its objectification in artwork, this research takes art as a source for analyzing the individual in the process of subjective appropriation of culture. Therefore, this research focuses on the prospect of Miroslav Tichý (1926 - 2011), plastic artist and photographer from the Czech Republic, as an exile spectator of the supposed reality. He wandered the streets and gathered some discarded objects to manufacture his rudimentary cameras that allowed him to capture a peculiar perspective of a modernity facet. To that extent, we intend to take the photographs produced by Miroslav Tichý as a source to consider the identified experiences, the educational potential of art and what the objectivity of artwork reveals about the formation of the individual in modernity. The theoretical reference adopted for this study is the Critical Theory of Society, considering mainly the concepts of experience, fleeting experience/ephemera, formation and semiformation developed by Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, and Herbert Marcuse.

INTRODUÇÃO

É interessante notar que os autores da Escola de Frankfurt desenvolveram uma série de estudos que adotavam como fonte a arte, a indústria cultural e os meios

de comunicação de massa. Como exemplos para identificação da manifestação da ideologia e da dominação na objetividade, tais estudos serviram como base para estruturação da pesquisa que aqui se apresenta.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Partindo da premissa de que os objetos da cultura podem fornecer informações que permitem analisar o conteúdo da sociedade, pretende-se adotar as fotografias produzidas por Miroslav Tichý como fonte para analisar o potencial formativo da arte, as experiências suscitadas e o que a objetividade da obra de arte revela sobre o indivíduo na modernidade. Assim, pelas vias da práxis político-científica, esta pesquisa visa encontrar na arte a manifestação objetiva entre forma e conteúdo para, conseqüentemente, desvendar o potencial crítico da dimensão estética tomando por base a experiência de Miroslav Tichý.

Esclarecido o ponto inicial das inquietações apresentadas, expõe-se os conceitos que embasam esta pesquisa. Começamos com Walter Benjamin e o conceito fundamental que norteia este estudo, experiência: Diferentemente do que se entende como experiência no senso comum, como aquela da qual são dotados os adultos e a qual os jovens adquirirão com o passar dos anos, para Walter Benjamin a aquisição de experiência não corresponde ao tempo cronológico: “O jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe for a conquista de coisas grandiosas, tanto mais encontrará o espírito por toda parte em sua caminhada e em todos os homens” (BENJAMIN, 2002: p. 24-25). Não é o passar dos anos que fará com que o sujeito acumule experiências, e sim sua predisposição de espírito para tal; fato que determinará o seu envolvimento com o mundo a seu redor. “A experiência é carente de sentido e espírito apenas pare aquele já desprovido de espírito. Talvez a experiência possa ser dolorosa para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero”. (BENJAMIN, 2002: p. 23). Para Walter Benjamin, a experiência relaciona-se a uma disposição de espírito, na qual o sujeito necessita manter aproximação irrestrita com o objeto experimentado para que se configure a interação entre ambos. Dessa forma, a aquisição de experiências pode ser dolorosa porque para que se configure, o sujeito precisa estabelecer contato direto com o objeto sem que haja mediação entre ambos, e isso só é possível à medida que o sujeito está disposto a abrir mão de si mesmo, perder-se no contato com o outro, com as coisas, com a cultura que o cerca. Do entendimento de que “a constituição subjetiva provém das condições objetivas” (CROCHÍK, 2011: p. 13), não há como refletir acerca do processo de constituição do indivíduo desconsiderando que esse indivíduo se configura amalgamado aos processos sociais.

Max Horkheimer e Theodor Adorno no ensaio *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas* (1947/2011) expõem que a cultura se organiza mediante a lógica industrial de produção e reprodução e, dessa maneira,

a cultura assume a forma de mercadoria. O avanço técnico e tecnológico fez com que o caráter de mercadoria dominasse quase que integralmente a produção cultural. Para os autores, a arte séria é aquela que expressa a realidade do caos social e que - por suscitar a imaginação e a reflexão - é capaz de produzir esclarecimento. Porém, a lógica da indústria cultural tende a tornar as coisas palatáveis por meio da repetição daquilo que é comum e aceitável para os sentidos, pois, qualquer elaboração ou improviso que fuja do padrão agride os sentidos e, por conseguinte, perde seu valor comercial. Nessa medida, como tendência, a produção artística e as pessoas estão aprisionadas à forma de reprodução da cultura e dos objetos culturais que dificilmente abdicam do padrão de repetição estabelecido pela indústria.

Como produto da indústria cultural, a massificação da cultura e a lógica da indústria não permitem ao indivíduo a experiência necessária para se diferenciar: “A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. Ele mesmo como indivíduo é absolutamente substituível, o puro nada, e é isto que começa a experimentar quando, com o tempo, termina por perder a semelhança”. (HORKHEIMER, ADORNO, 2011: p. 43). Por mais que a indústria cultural sugira a impressão de liberdade de escolha quanto à infinidade de objetos culturais que ela oferece, só é permitido aos indivíduos uma escolha limitada subordinada àquilo que fora previamente eleito pela indústria. Trata-se de uma falsa escolha de algo que é fruto de uma repetição contínua. Ao indivíduo é garantida sua liberdade de escolha desde que seja algo subordinado ao sempre mesmo: “Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado”. (HORKHEIMER & ADORNO, 2011: p. 25 – 26). O apelo à integração é a gênese do indivíduo genérico indiferenciado em relação à seus semelhante e à totalidade. Este fator constitui a base do enfraquecimento do sujeito, terreno fértil para que a formação na sociedade administrada ocorra de maneira falsa. Se a conformação do indivíduo com o existente tende a garantir a reprodução da sociedade e falsificar a formação, como poderia o indivíduo, cada vez mais tolhido de sua capacidade de percepção, cognição e sensibilidade cobrar por aquilo que justamente depende de tais atributos? O que poderia garantir ao indivíduo a possibilidade de ser indivíduo se aquilo que poderia o definir como indivíduo está cooptado desde a origem? Reverter este embuste torna a jornada do indivíduo tão cíclica quanto dramática.

Conforme o que tem sido discutido, é possível depreender que o modo de percepção sensível dos homens sofre alterações que são decorrentes das alterações da hierarquia social na cultura. “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”. (BENJAMIN, 1994: p.169). O avanço técnico e tecnológico

acometeu a modernidade de múltiplas maneiras. O progresso advindo da tecnologia certamente pode facilitar a vida do homem, mas, também, acarretou uma série de aspectos regressivos comuns à vida e ao homem moderno. Desse modo, mais do que apenas de refletir sobre as alterações no processo de produção material e na forma de circulação dos bens da cultura é preciso frisar que, se o modo de produção e a cultura se transformam, se transformam também a forma e o conteúdo estético dos objetos da cultura e, por conseguinte, a percepção do homem e por sua vez o próprio homem também se transformam: “A subjetividade não se desenvolve mais a partir da interiorização da cultura como outrora, porque a experiência, no limite, foi suprimida”. (CROCHÍK, 2011: p. 18). O acesso facilitado à cultura não garante que sejam recrutadas as esferas sensíveis e cognitivas que poderiam caracterizar a experiência. Ao contrário, estímulos padronizados repetidos à exaustão findam por anestesiar o potencial sensível dos homens. Há algo proveniente do estímulo que distorce a forma como os indivíduos percebem e internalizam a cultura que, na forma de apropriação subjetiva, se objetiva no sujeito.

Se, de fato ocorre uma regressão dos sentidos, se há um entrave, um bloqueio na porta de entrada que conecta a objetividade à subjetividade, então o modo como o homem percebe, como se relaciona e como interage com a cultura e com os outros por consequência se desfigura: “[...] o indivíduo não individuado, ou o sujeito sem subjetividade, incorpora unicamente o ideal no qual pretende se tornar, sem a possibilidade de confrontá-lo. (CROCHÍK, 2011: p.29). Quando transfigurada em algo palatável, a cultura permite apenas a identificação sem possibilitar a diferenciação, fator determinante para constituição do sujeito. Dessa maneira, como tendência, o que caracteriza o indivíduo moderno é “esse indivíduo sem forma – que se amolda às formas exteriores [...]”. (CROCHÍK, 2011: p. 18). A conturbada relação entre forma e conteúdo, sujeito e objeto, o potencial da cultura como rumo para a formação e emancipação se converte em um instrumento para adaptação à totalidade.

A EXPRESSÃO OBJETIVA ENTRE FORMA E CONTEÚDO

Como evidenciado, portanto, as informações oriundas do referencial teórico incidem sobre a crise da cultura, o declínio da experiência, a regressão dos sentidos e a gênese do indivíduo disforme na sociedade administrada. Essas informações associadas às informações extraídas das fotografias de Miroslav Tichý permitem traçar algumas conclusões preliminares; preliminares porque são conclusões tecidas acerca de uma pesquisa que ainda não foi concluída. O que dizer, portanto, do interesse especial do fotógrafo em registrar a figura humana nas mais diversas situações e atividades? O que dizer a respeito de que este gosto especial do fotógrafo era experimentado à distância, com o fotógrafo se colocando na condição de invisível? O que pensar a respeito de que, quando o fotógrafo era descoberto em sua intenção, a grande maioria das pessoas esboçava reações negativas como

estranhamentos, sustos e fugas? Ou, ainda, o que pensar a respeito de que, quando as pessoas consentiam ser fotografadas, o faziam porque imaginavam que na realidade as câmeras fotográficas não funcionavam porque eram feitas de sucata? De acordo com as informações depreendidas do aporte teórico apresentado, ante ao apogeu do homem unidimensional, algo de diferente poderia acontecer na arte? O que? Frente a um panorama que, como tendência, dificulta os meios de diferenciação entre a particularidade e a totalidade e obsta os recursos para expressão autônoma, como seria possível a experiência e a arte? Os temas centrais que compõem esta argumentação indicam que os embustes da objetividade desfiguraram a autonomia, a espontaneidade, a capacidade de diferenciação que, como resultado, engolfa a sensibilidade, compromete os sentidos e torna quase nula a possibilidade da experiência autêntica. A falsidade da formação como resultante do declínio da experiência ao fim e ao cabo desembocam no drama do indivíduo que se estabelece e decai como categoria moderna. O desamparo do Eu, marcado pela ânsia por individuação em contraste com a pseudoindividuação é, em linhas gerais, o drama irresoluto no qual o indivíduo moderno está submergido. A crise da cultura e o enfraquecimento do indivíduo surgem como terrenos férteis para instauração de formas regressivas da existência humana servindo de hospedeiro para a formação que resulta, como tendência, na gênese do homem unidimensional. Os elementos presentes nas fotografias de Miroslav Tichý são pistas literais da desfiguração do indivíduo. O distanciamento do fotógrafo, sua condição de invisibilidade para uma sociedade que se recusa a incluir somado ao estranhamento do outro ao perceber a presença do diferente remete à imposição diuturna da pressão do Eu em direção à esfera unidimensional, à integração total. Por outro lado, o riso, a espontaneidade quase sempre delegada às crianças, pôde se misturar à loucura do fotógrafo que surtia como disfarce para captar os instantes nos quais a tomada das fotografias só eram permitidas porque o espectador jamais poderia se sentir ameaçado por uma máquina fotográfica de sucata. A astúcia do fotógrafo, a peculiaridade de sua técnica foram, sem dúvida, alternativas tão líricas quanto eficazes para garantir a possibilidade da expressão espontânea e da persistência da arte autônoma mesmo diante das condições objetivas que a impedem. Sim, verdade seja dita: que posteriormente a indústria cultural tenha se apropriado da obra de Miroslav Tichý e tenha garantido seus lucros às custas do fotógrafo é inegável. Porém, quer queira quer não a relação de Miroslav Tichý com sua produção foi aquilo que lhe manteve vivo, e isto, longe de ser fato banal, trata-se daquela famosa - embora quase extinta - predisposição do espírito que, no limite, garante a experiência, garante o Indivíduo. Por essas e outras, a figura humana expressa em borrões e silhuetas fantasmagóricas revelam o esvanecimento do Eu na estrutura das obras de arte expressas nas fotografias. Em tese, a expressão do conteúdo social expresso nas fotografias afirma o potencial crítico da dimensão estética como denúncia mordaz da condição do indivíduo na modernidade ou, categoricamente, Miroslav Tichý enquadrou *o homem obnubilado*.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter, (1994), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter (2002), Experiência. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, p. 21-25.

Crochík, José Leon, (2011), A forma sem conteúdo e o sujeito sem subjetividade. *Teoria crítica da sociedade e psicologia: alguns ensaios*. Araraquara, São Paulo: Junqueira & Marin; Brasília, DF: CNPq. (pp. 11-34).

Horkheimer, Max e Adorno, Theodor, W., (2011), A Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 7-74.

ALGUNOS TÓPICOS PARA LEER CRÍTICAMENTE LA TEORÍA ESTÉTICA DE ADORNO

FERNANDO JOSÉ COSCHICA (UNC)
Ferbea3@gmail.com

ABSTRACT

Este artículo se propone mostrar algunos tópicos para la discusión en torno a la estética de Adorno, según la cual (en esto acordamos con Albrecht Wellmer) ella se funda en un énfasis apofántico en las posibilidades que muestran los desarrollos de la historia de la formación de los estilos y en el potencial comunicativo del arte y de aquellos que se relacionan con los aspectos empáticos y el rol del sujeto en tanto que mediador para la eventual discusión en términos de la evolución del arte moderno, poniendo en consideración los límites de la experiencia estética como vía negativa para denunciar el cuerpo social entero en su objetividad.

This paper wants to show topics for discussion around aesthetics Adorno notice a treatment by this, that we agree with A. Wellmer, it refers to an apophantic emphasis on the possibilities that show the developments of the history of formation of styles and communicative potential of art and those that relate to the sympathetic aspects and the role of the subject as mediator for possible discussion in terms of development of modern art and open to consideration the limits of the aesthetic experience oriented aesthetics as via negativa able to denounce the entire binding objective sense.

Con Gombrich se puede derivar una lectura hermenéutica de los procesos de formación, lectura e interpretación artísticas. En ello se muestran los decursos de procesos que explican la formación de imágenes. Gombrich observa, en el prefacio a la segunda edición de su *Arte e Ilusión*, que el propósito de tal texto consiste en “explicar las razones de la inesperada dificultad con que tropezaron los artistas que inequívocamente querían formar imágenes parecidas a la naturaleza” (Gombrich, 1979: 12). Ciertamente, realiza una lectura desde la historia del arte en clave de una hermenéutica de los procesos de “interpretación” por la cual “constatamos y revisamos nuestras creencias sobre el mundo en el dominio de la percepción”, al modo como él mismo plantea con un ejemplo respecto de K. Lorenz. “El laboratorio del científico se ha transformado en el taller de artista, pero digamos en este punto, que la clase de la imagen, lo metafórico, exhibe una mayor potencia y extensión que

la restringida clase de lo “real”. Lo metafórico como imagen, y ésta en particular, la producimos a partir de una percepción por la cual aprendemos a particularizar, a hacer distinciones en una masa amorfa “y no podría producirse si no tendiéramos también nosotros a extender las clases de cosas más allá de sus agrupaciones racionales”¹⁹. No la realizamos por abstracción de una realidad que ya posee los rasgos de aquellos representados en la imagen. Aprender a “ver” además, implica una relación “con la adquisición de expectativas sobre series ordenadas”. El carácter de las percepciones -como pensaba Ames- es esencialmente de pronóstico. La imitación del mundo en situaciones reales también se ve afectada por esa actualización de expectativas y actualizaciones con las que podemos constituir “un imaginario mundo de ilusión.”

El descubrimiento de las apariencias que comporta para Gombrich el descubrimiento de las ambigüedades de la visión -ya que el estímulo posee inagotables perspectivas- implica que no se puede ver la ambigüedad y “solo puede inferirse ensayando diferentes lecturas que encajan con la misma configuración” (1979:100).

Así, para leer el mundo visible como arte hemos de relacionar nuestro acervo de imágenes pictóricas “y comprobar el motivo intentando proyectarlo en una vista enmarcada”: “Así hemos llegado al paradójico resultado de que solo una pintura pintada puede explicar una pintura vista en la naturaleza” (1979: 272).

Para construir una convincente apariencia, por ejemplo en el arte naturalista, el artista reduce los elementos de la experiencia visual hasta que su tratamiento, separación y recombinación producen ilusión. En este sentido Gombrich cita a Gibson: “El campo visual, creo yo, es simplemente el modo pictórico de la percepción visual El campo visual es producto del hábito, crónico entre las personas civilizadas de ver el mundo como una pintura (...) Lejos de ser la base es una especie de *alternativa* a la percepción ordinaria” (1979: 284). Aquí, la mimesis es perseguida en términos técnico-representativos, en términos de una historia de los estilos de representación.

Ahora bien, esta introducción sucinta de Gombrich, nos permite ver a los fines de comprender la diferente dirección que podría asumir una estética que se plantee en tales términos histórico- hermenéuticos de los procesos de formación de la imagen, respecto de poder compulsar momentos de la interpretación histórica de los estilos en la *Teoría Estética* de Adorno. Así, a modo de un motivo entre otros posibles, podemos ligeramente sondear el siguiente:

El que los procesos de formación de la identidad artística puedan tratarse tal como lo hace Gombrich, en los que la experiencia estética puede también decodificarse en términos de un proceso de hacer y formación para el caso de la visión en las artes pictóricas, implica una lectura de contrapunto en la consideración de Adorno de ligar por ejemplo “apariencia” a la compleja carga moral de lo utópico; no es que con esto lo moral no sea un momento de las consideraciones estéticas sino que en la versión de Adorno entraña, por así decirlo, una exigencia supererogatoria, y ello tiene su fuente en lo que Wellmer observa: “Adorno interpreta el componente de éxtasis de la experiencia estética a la vez también como utópicamente real” (Wellmer, 1993: 36). Un momento de este proceso lo significa la mimesis, que en la tradición del pensamiento filosófico indica una referencia al plano ontológico y que puede perseguirse en términos técnico-artísticos sobre la base general de medios en relación a una copia, como para el trabajo de Gombrich, pero en Adorno adquiere también otros sentidos. Además del propiamente lúdico, se refiere a la “solidaridad orgánica con lo otro”, lo que le permite abrir una puerta a la comunicación con lo diferente, que en la historia positiva de la sociedad naturalizada le posibilita rescatar a lo oprimido, a la naturaleza interna y externa y que posee un momento constitutivo que se mueve en el plano del “ciego placer somático”. Pero, como sostiene Wellmer, tal sensualismo reconciliador utópico abre una distancia inmensa entre realidad histórica y reconciliación “que –ella– no puede ser ahora un fin con sentido de la praxis humana”: esto es a lo que llamo exigencia supererogatoria en la estética de Adorno. Por lo demás, Wellmer considera, por una parte, que “la experiencia estética es en Adorno antes una experiencia de éxtasis que una real utópica; la felicidad que promete no es de este mundo” (1993: 25) y, por otra, aquella distancia “entre realidad y utopía” queda fijada en una forma trascendental previa a toda experiencia. En este último punto acordamos con Wellmer ya que la teoría estética de Adorno sufre de una cierta rigidez dialéctica en el tratamiento de los procesos de formación de estilos artísticos, pero en cuanto al tema del éxtasis real utópico nos remite al “ciego placer somático” que refiere a un estado de cuestión en el que intervienen temas freudianos, y que nos permite derivarnos a las polémicas relaciones entre el kitsch y el arte “auténtico”.

Por otra parte, centrándonos en los procesos artísticos como una lectura que los reconoce en orden a sus efectos, entonces podemos ver y plantear, como por ejemplo en aquella historia interna de Gombrich, la posibilidad de un desplazamiento hacia relaciones con el mundo en el que intervengan planteos, acuerdos, valores y en definitiva un elemento de conocimiento que Wellmer extenderá en igual medida a “aspectos cognitivos, afectivos y prácticos morales”. La diferencia con esto, en el caso de Adorno, estriba en la experiencia real o su estatus ontológico materialista, que pasa por la crucial relación dialéctica entre subjetivación y cosificación, que produce “la sobrecarga polémica y utópica del concepto de síntesis estética”: a modo de ejemplo expondremos una cita, que requiere tener en mente aquellos últimos términos de la introducción a Gombrich

acerca de “que sólo una pintura pintada puede explicar una pintura vista en la naturaleza”. Adorno, en el apartado “belleza natural y belleza artística”, nos dice

la idea de Proust de que la percepción misma de la naturaleza se había modificado por causa de Renoir no es sólo un consuelo para los poetas que se inspiraron en el impresionismo, sino que implica algo tremendo: que la cosificación de las relaciones interhumanas infecta cualquier experiencia y se convierte literalmente en un absoluto... En la era de la total mediación la belleza natural se transforma en su caricatura y no es una de sus últimas causas esa actitud de rechazo de cualquier contemplación de la naturaleza si en ella aparecen la huella de lo mercantilizado. La pintura de la naturaleza, aún en el pasado solo ha sido auténtica en la naturaleza muerta: cuando se puede interpretar la naturaleza como cifra de lo histórico, por no decir como cifra de su transitoriedad (Adorno, 1984: 94).

Aquí podemos ver al aspecto mimético como anticipación retrospectiva de la reconciliación, como crítica de la cosificación. Hemos dejado la cita en su extensión porque ello muestra además la concepción acerca de las relaciones dialécticas de historia y naturaleza, que puedan ser esquemáticamente expuestas: ciertamente, Adorno supuso como parte de su programa filosófico y luego estético, la reversión dialéctica de los conceptos de historia y naturaleza, poniendo en juego las relaciones inter dialécticas entre belleza natural y belleza artística, que se derivan del entrelazamiento de aquellas. Para Adorno, existían dos conceptos de naturaleza: la primera, que se refiere al mundo sensible, incluida la corporalidad, y una segunda naturaleza, que refiere como concepto negativo a la “apariencia mítica y falsa de la realidad dada como absoluta y ahistóricas” (Buck-Morss, 1981: 124), producto de las relaciones cosificadas que produce la forma de vida bajo las condiciones del capitalismo. Así, toda historia es natural y por lo tanto se caracteriza por su transitoriedad, pero recursivamente toda naturaleza es histórica y por lo tanto producida socialmente.

Adorno sostiene una constelación de verdad, apariencia y reconciliación que plantea exigencias a la hora de reconducir la experiencia estética para una subjetividad estética. El arte moderno conlleva el paulatino desmoronamiento de la obra de arte como totalidad de sentido, a la vez que aquella subjetividad ha de expandirse para acoger esa integración de lo oprimido y expulsado del sentido tradicional, esa mirada que busca en los despojos aquella huella material del dominio de la identidad, en un mundo autoafirmativo. Pero, aunque ello puede realizarse en términos de un arte progresivo, y abierto al desmoronamiento, esto no sería posible para el orden social. En este punto es necesario detenernos un momento en algunas observaciones de Wellmer. Para este autor, el camino de la negatividad progresiva de la “negación de un sentido objetivamente vinculante” –y como diferencia interpretativa con Adorno– “trae también consigo la capacidad creciente de *elaborar* estéticamente aquello que mediante su conversión en lenguaje

en la obra de arte, ya no queda denegado sin más, esto es, excluido del campo de la comunicación simbólica” (Wellmer, 1993: 34). Pero si tal supuesto se admite entonces “el proceso contra la obra de arte como sistema de sentido ya no se puede cargar sin matizaciones en la cuenta de la creciente destrucción de sentido de la realidad capitalista” (Íbid). Para Wellmer, además, las obras de arte que no tienden a limitar la comunicación “en virtud de lo que son” sino en el plano de sus efectos cumplen su función explicativa, no en el orden del conocimiento filosófico sino en el de “las relaciones consigo mismo y con el mundo, desde el momento en que irrumpen en un sistema complejo de sentimientos, interpretaciones y valores” (1993: 35) que se median discursivamente. Por cierto, aquí se habla ya de emancipación –Wellmer– y no ya de reconciliación.

Volviendo al tema de la relación entre subjetividad estética y las tendencias objetivas del arte moderno que Adorno sostenía acerca de la concordancia entre el material musical y la conciencia objetiva en el sentido de su formación por la conciencia humana, la fuente teórica que se implica en tal aserción tiene un antecedente como fuente en el trabajo de G. Lukács, quien en *Ideologiekritik* argumenta que las condiciones económicas de producción debían hallarse al interior de los fenómenos mismos –para el caso los productos del arte y la cultura. La posibilidad de desarrollar, a partir de un único aspecto, la plenitud de contenido de la totalidad social y que contaba como clave de acceso a los conceptos de fetichismo y mercancía, que además modelizaban las formas de subjetividad y objetividad. Así, las contradicciones inherentes a una forma de producción social se cristalizan en, por ejemplo, las separaciones de objeto y sujeto o, para el arte, entre forma y contenido. Es así que para Adorno –que en este punto sigue a Lukács– se debe hacer surgir esas determinaciones para un arte auténtico de la estructura de la mercancía en la obra de arte. Un ejemplo de ello son sus análisis de la música moderna.

Pero en este punto es necesario observar algunas consideraciones realizadas por L. Zuidervaart (1991), notar que aquella relación entre subjetivación y tendencia objetiva social no se vuelve inmediatamente presente porque “el espíritu objetivo” en el material musical podría ser originado, además de la conciencia, por los instrumentos musicales y las habilidades corporales, y esto ya que los medios para producir relaciones tonales no son menos relevantes que aquella. Por otra parte, Adorno defiende que ambos material musical y movimiento de la sociedad devienen en el proceso de objetivación de la conciencia en un proceso de subjetivación que se ha olvidado de sí. Zuidervaart nos dice que tal postulado se vuelve dudoso a la hora de explicar las relaciones entre material y proceso social, y es que habría que explicar el trabajo de producción musical en términos de proceso concreto para explicar cómo se constituyen las mediaciones específicas que en un análisis material de las condiciones de producción permitirían ligar “espíritu

objetivo” y material musical a través del trabajo social. De no ser así tal concepto de material parecería más intuitivo y en cierta medida idealista.

Sin embargo , si se reconocen nuevas formas de expresión y de ello manifestaciones tanto en lo subjetivo como en lo social , es posible concebir un momento de la experiencia emancipadora en la experiencia estética, a condición de no aceptar ya el en -sí de la forma artística como lo primero, como el esquema de la reconciliación : pues sólo como medio en el que produce una relación comunicativa entre sujetos como algo producido y recibido, puede la forma de la obra de arte corresponderse con la transformación de las formas de subjetivación y socialización” (Wellmer, 1993: 34).

Wellmer observa que la rigidez a la apertura de la dimensión comunicativa del arte en Adorno se debe a la dialéctica entre los conceptos de arte y utopía, de la que se deriva una experiencia transida por la “experiencia genuina y su desciframiento filosófico”, frente a aquella otra en la que aparecen las relaciones entre “realidad, arte y sujeto receptor”. En relación a esto último se encuentra el trabajo de Jauss, quien al caracterizar la teoría estética de Adorno la asume como estética de la negatividad, pero recuerda que no sólo el aspecto entitativo de ella existe –como negación de la realidad que traducida en imagen luego produce mundo–, sino también el referido al proceso histórico de su producción y recepción de la obra de arte afirmativa que puede asumir características críticas. “En la medida en que sobrepasa el horizonte de expectativa de una tradición, modifica una relación establecida en el mundo o rompe con normas sociales existentes” (Jauss, 1986: 47), y además se refiere a los aspectos subjetivos –distanciamiento yo-objeto– y sociales, en los que aunque producto del trabajo social se opone a lo empírico en virtud del principio de la forma. Jauss insiste en la precisión de dichos aspectos desde un retratamiento histórico que visualice, por ejemplo, aspectos del arte pre autónomo como funciones a través de las cuales podemos ampliar el mundo de la experiencia estética. Nos hace notar que al caracterizar Adorno al arte con centralidad en la categoría de apariencia, lo que le permite desvelar como instancia el carácter de la falsa apariencia de lo social, de ello también deriva su promesa utópica –como ya vimos en Wellmer– “la figura utópica del arte”.

Jauss protesta contra la única vía de la negatividad progresiva, ya que tanto ella como las obras de arte positivas no son en relación a la dialéctica arte y sociedad constelaciones fijas así como sucede con el cambio de horizonte, por el que el punzante aspecto negativo puede ser reconvertido al volverse clásica la obra de arte “por medio de su incorporación en instituciones de ratificación cultural” –debido al proceso de su recepción histórica. Además, la vía negativa “particulariza desmedidamente lo social del arte al reducir sus funciones comunicativas”, y en relación a esto sostiene que las categorías de positividad y negatividad no alcanzan a esclarecer las funciones del arte pre autónomo. Así, la vía de “negación de sentido

objetivamente vinculante” no es la única función social del arte que reclame legitimidad, como para el caso de la literatura heroica que puede ser interpretada como un proceso de “formación de sentido objetivamente vinculante”, y es que lo que Jauss defiende es una experiencia estética y su función –allende lo negativo– en la “formación, justificación, sublimación y transformación de las normas sociales”. Tal planteo puede verse en clave negativa en la polémica asunción de Adorno respecto del concepto de identificación, que en la sociedad de masas para él asume las funestas consecuencias de un programa de desecamiento de la experiencia subjetiva.

Pero Jauss reprocha que justo en tales identificaciones se produce un evento al que Adorno unilateralizó, según este modelo de la unidad yoica y la autoafirmación social, y es que en tales identificaciones se produce “el cambio de la experiencia estética en acción simbólica o comunicativa”. Para Jauss, el mantener el criterio de autonomía estética y la pareja apariencia- utopía como función crítico negativa se paga al precio de la “destrucción de todas las funciones comunicativas del arte”.

Volviendo ahora a Welmer: “al sustancializar esa referencia de la obra de arte a la reconciliación, Adorno la convierte en un componente central del *contenido* de verdad que tenga la obra. Sobre esa base, Adorno ya solo puede pensar el proceso de hacer propia la verdad artística en el sentido de una transformación de la experiencia estética en inteligencia filosófica” (Wellmer, 1993: 37).

Lo que aquí está en juego se refiere al aspecto utópico y polémico del arte en cuanto tal como referencia cognoscible a la reconciliación. Para Welmer, Adorno se ve constreñido a ello ya que acapara tanto el aspecto de una “verdad acerca del arte cuando de su aprehensión particular concreta”. Lo que le lleva a Welmer a mantener que en realidad en la estética adorniana se enfatiza la dimensión apofántica de la verdad artística: “su estética se convierte en una estética apofántica de la verdad” (Íbid.). Esta conclusión la compartimos por nuestra parte, aunque vemos también en tal caracterización apofántica relaciones más específicas con la historia de los procesos de formación de los estilos en la historia del arte, que por motivos de extensión no podemos tratar aquí.

Wellmer sostiene así que sólo con una interpretación en términos comunicativos o lingüísticos se podría diferenciar el contenido de verdad de una obra de arte de su referencia a la reconciliación, proceso en el que aparecería como instancia de mediación el sujeto receptor. Así, su contenido de verdad tendría más que ver con el potencial de sus efectos “para hacer emerger la verdad”, y es que para Wellmer la cuestión gira en torno a reconocer a las obras de arte como portadoras de pretensiones de verdad, siendo que tales pretensiones junto con sus pretensiones de validez estéticas se encuentran en una dependencia recíproca.

Wellmer propone que la adscripción metafórica de la verdad al arte tiene base en la interrelación de la verdad estética y potencial de verdad en la obra de arte, de tal manera que las dimensiones de la verdad en los *efectos del arte* y el discurso estético se pueden coordinar con los aspectos metafóricos de la verdad en la obra de arte, y ello se explicaría sólo porque la obra de arte como constructo simbólico con pretensiones de validez estética “es al mismo tiempo objeto de una experiencia histórica en la que las tres dimensiones de la verdad están ensambladas de manera no metafórica” (1993: 42).

Ahora bien, y por nuestra parte la tarea de crítica del arte y la cultura en aquellos términos materialistas mencionados, ese observar al interior de los fenómenos artísticos la forma social de producción sigue incitando una dimensión de los “potenciales” de la obra de arte o su sucedáneo, y esto afecta su captación en el medio de un discurso estético, ya que nos permitiría una comprensión acerca de cómo quedan afectadas –por las condiciones materiales– las precondiciones de objetivación y subjetivación en la obra de arte de los procesos del arte, tarea que por otra parte se ha desarrollado y se continúa por las vertientes materialistas de la crítica estética.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th., (1984), *Teoría estética*, Ed. Orbis, Madrid.
- Buck-Morss, S., (1981), *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México.
- Gombrich, E., (1979), *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Jauss, H., (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
- Wellmer, A., (1993), *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, La balsa de la medusa, Madrid.
- Zuidervaart, L., (1991), *Adorno's Aesthetic Theory*, The Mit Press, Cambridge.

DE LA VOLUNTAD DE REALIDAD A LA VOLUNTAD DE APARIENCIA. LA CRÍTICA SCHMITTIANA AL ROMANTICISMO

JAVIER DE ANGELIS (UBA)
javier_deangelis@yahoo.com.ar

ABSTRACT

Tras criticar la metodología “romántica” utilizada en muchos estudios sobre el romanticismo, Carl Schmitt analiza en su obra temprana *Politische Romantik* (1919) los aspectos fundamentales de la estructura del espíritu romántico. Esta estructura, afirma, está determinada principalmente por el pasaje que conduce desde la voluntad de realidad [*Wille zur Realität*] hacia la voluntad de apariencia [*Wille zum Schein*]. Argumenta aquí que de este modo el subjetivismo romántico genera una lúdica confusión entre una variedad de oposiciones insustanciales y la realidad del mundo. Los románticos toman este juego de las apariencias por el mundo. En efecto, dice, “lograron escapar a la realidad de las cosas” pero “las cosas, a su vez, también se les escaparon”. Sugiero que este argumento apunta a que Schmitt no descarta lo político en la esfera estética, sino una particular estetización. A través del concepto de la política romántica intento probar que, según Schmitt, el momento estético es un momento necesario de la acción política.

After criticizing the “romantic” methodology at work in many studies about Romanticism, Carl Schmitt analyzes in his early work *Political Romanticism* (1919) the fundamental aspects of the structure of the romantic spirit. This structure, he establishes, is determined mainly by the step that goes from the will to reality [*Wille zur Realität*] to the will of appearance [*Wille zum Schein*]. He argues here that in this way the romantic subjectivism generates a playful confusion between a variety of unsubstantial oppositions and the world’s reality. Romantics take the game of appearances for the world. In fact, he says, “they accomplished to escape the reality of things” but “the things, at its time, also escaped”. This argument, I suggest, points out that Schmitt does not discard politics in the whole aesthetic sphere, but a particular type of aestheticization. Through the concept of romantic politics I mean to prove that the aesthetic moment is a necessary moment for political action, according to Schmitt.

LA NEUTRALIZACIÓN ESTÉTICA

En “*La era de las neutralizaciones y las despolitizaciones*” de 1929 Schmitt se ocupa del proceso de inmanentización de la mediación política que se inicia con las guerras de religión, la disolución de la antigua ontología y el desafío que supone la reconstitución de una fundamentación del orden político en ese marco (Schmitt, 2006). Si el primer movimiento de la serie de neutralizaciones es el que desplaza el *Zentralgebiet* de la teología a la metafísica racionalista,²⁰ le sigue el movimiento que se opera en el curso del siglo XVIII hacia la esfera de la moral. “El *pathos* específico del siglo XVIII es el de la ‘virtud’, su palabra mágica *vertu*, deber” (Schmitt, 2006: 110).²¹

Ahora bien, en este punto Schmitt identifica una suerte de etapa de transición [*Zwischenstufe*], “híbrida e imposible” [*scheinbar hybrid und unmöglich*], dice. Se trata del momento estético de la inmanentización de la mediación política. La neutralización estética funciona al modo de una escala intermedia entre el momento moral-humanitario y el momento económico-técnico. De hecho, Schmitt no la considera siquiera un desplazamiento como tal, ni la contabiliza dentro de las cuatro etapas de neutralización propiamente dichas (teológica, metafísica, moral y económica). Por un lado, el momento estético parece mantenerse dependiente de la neutralización moral; por el otro, prepara el terreno para una mediación de carácter técnico-económico, bajo cuyo servicio terminará por colocarse. Se trata de un particular enlace de las tendencias estético-románticas, presentes ya en Rousseau y el periodo revolucionario, y las tendencias económico-técnicas, que terminarán por desplegarse ya hacia el siglo XX. Si la moral neutralizaba el conflicto por la vía de la *vertu*, del deber, la economía lo hará por la vía técnica: “Se ve nacer una religión del progreso técnico para la cual cualquier otro problema habrá de resolverse por sí solo gracias a aquel” (Schmitt, 2006: 111).

Al sujeto que se constituye en esa transición, a sus consecuencias y a los fantasmas que todavía siguen vivos para comienzos del siglo XX se dirige la crítica schmittiana de *Romanticismo político* en 1919. Esta neutralización a medio terminar se consigue específicamente a través de “la estetización de todos los dominios del espíritu.” Serán aquí el consumo y el disfrute estético la vía más cómoda y segura hacia una economización general de la vida espiritual [*allgemeinen Ökonomisierung des geistigen Lebens*]. La vida espiritual articulada bajo las categorías de consumo y goce cumple entonces una función transicional y preparatoria para la producción y el consumo como categorías decisivas de la existencia en el marco de la mediación económica. Esta neutralización estética inestable terminará entonces por ponerse al

²⁰ Este es el paso que marca el nacimiento del Estado moderno, muy especialmente con el *Leviathan* hobbesiano, del que Schmitt se ocupará directamente en sus dos conferencias de 1938 (Schmitt, 1938).

²¹ En su libro *Die Diktatur* (1921) Schmitt ofrece en este sentido una lectura del *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau, publicado en 1762 (Schmitt, 2009: 154-172).

servicio de la producción y el consumo. Para ese momento resultarán un fenómeno acompañante de carácter típico [*ein typisches Begleitphänomen*] de lo técnico-económico (Schmitt, 1932: 69-70).

DE LA “VOLUNTAD DE REALIDAD” A LA “VOLUNTAD DE APARIENCIA”

Romanticismo político puede ser leído como la cumbre de una etapa del pensamiento schmittiano, abierta hacia 1910 con sus primeros escritos, en la que la literatura, la estética y la crítica cultural son objeto de profundos análisis en múltiples textos. Durante estos años, en paralelo a los escritos sobre derecho –en particular, sobre derecho penal, jurisprudencia y teoría del estado–, Schmitt despliega su interés por la vida cultural de su tiempo y no meramente como reflexiones de ocasión aisladas o escritos de entretenimiento. Allí se deja percibir la riqueza de su vínculo con las vanguardias contemporáneas. *Romanticismo político* se comprende entonces también en ese marco. La teología política schmittiana florece sobre el suelo fértil de la crítica vanguardista del esteticismo.

El libro, reeditado y prologado nuevamente hacia 1925, se ocupa del sujeto del romanticismo político y de su constitución histórico-espiritual. A partir del caso ejemplar de Adam Müller, Schmitt se embarca en una exégesis de la estructura del espíritu romántico y de sus consecuencias. Según el jurista, esta exégesis debe evitar, precisamente, romantizar su objeto de estudio. En este sentido, la comprensión de su estructura espiritual debe acceder a la forma del pensamiento romántico y no a la variedad de objetos que romantiza para alcanzar una determinación decisiva, una definición. Es decir, debe elucidar la lógica bajo la cual el sujeto romántico realiza su mediación con la realidad mundana. La tesis fundamental de la reflexión schmittiana –tesis que calará profundo en su recepción posterior– será la que asocia al romanticismo con el liberalismo. Pero esta imbricación fundamental entre el esteticismo romántico y el economicismo liberal no se despliega sino atravesando la relación subjetivo-objetiva que articula el romanticismo político.

Schmitt define a la actitud existencial de este sujeto como un pasaje que comienza en su “voluntad de realidad” [*Wille zur Realität*] pero que termina en “voluntad de apariencia” [*Wille zum Schein*]. La subjetivización romántica de la realidad del mundo resulta en un juego de oposiciones, que se niegan unas a otras, y cuya única síntesis se alcanza, en última instancia, por la vía de la productividad estética del yo. En este movimiento, dice, “lograron escapar a la realidad de las cosas” pero “las cosas, a su vez, también se les escaparon” (Schmitt, 1925: 113-114).

Bajo el modelo de la ironía, la estructura del espíritu romántico se escapa de la realidad de las cosas consagrándose a la producción de formas carentes de sustancia. Esta estructura estetizante del espíritu romántico está determinada, en

efecto, a partir de su articulación *ocasionalista* heredera de la metafísica de Malebranche. Asimismo, su *pasivismo* en lo político quedará evidenciado a partir de la lectura schmittiana que enfrenta a los románticos contra la crítica de los contrarrevolucionarios Bonald, De Maistre y Burke. El pasivismo opera a partir de la imposibilidad romántica para aplicar un criterio decisivo en la distinción de lo justo y lo injusto y así demorar indefinidamente la decisión bajo la forma de una discusión. El romántico es también el sujeto de la conversación infinita en el salón literario (Schmitt, 2005: 141-173).²²

En este punto de la crítica antirromántica schmittiana se destaca la naturaleza lúdica de la productividad estética del sujeto romántico, la magia juguetona de la productividad estética de su yo y, principalmente, el modo en que la voluntad de realidad se transforma en voluntad de apariencia. En la búsqueda de aprehender la realidad del mundo, de aprehender la totalidad del cosmos en un único movimiento, de un pistoletazo, consiguen como resultado, por el contrario, un *ludus globi*, un juego del mundo subjetivizado, animizado.

El sujeto romántico parece así haber emprendido el camino comenzando desde la voluntad de realidad, esto es, desde la voluntad de concretar una mediación con el mundo, una voluntad necesaria para la aplicación de un criterio decisivo para la acción política. Sin embargo, el modo en que emprende este camino, la lógica bajo la que determina esa mediación, es decir, la forma en que busca realizarla a partir de la productividad estética de su yo ocasionalista concluye finalmente en un desvío hacia la voluntad de apariencia. El momento estético parece así autonomizarse y el yo romántico confunde entonces la “figura artística” de su producción con el mundo. Toma esas figuras por el mundo y su retórica insustancial por acción política.

Es importante resaltar este punto de partida en la voluntad de realidad, propia de una energía política, frente a la confusión que resulta del juego de oposiciones románticas y el modo en que esto revierte en voluntad de apariencia. Es decir, la voluntad de realidad romántica termina por ejercerse como voluntad de apariencia. Ahora bien, en este sentido, Schmitt afirma que los románticos “lograron escapar de la realidad de las cosas”, como si esto todavía fuera consustancial a toda voluntad de realidad, a la primera conquista que una voluntad política eminente debe alcanzar. Ese rechazo o distancia frente a la realidad mundana tal como está constituida, el “escape”, pertenece todavía a la voluntad de realidad de una energía auténticamente política.

Sin embargo, el paso decisivo para la constitución del sujeto y el mundo románticos se realiza en el desvío hacia la voluntad de apariencia. Ese paso, como

²² Si la conversación infinita es la figura estetizante por la que se define en lo espiritual el romanticismo, la discusión pública como vía de acceso a la verdad relativa de la acción de gobierno será su variante para la constitución estatal.

dijimos, solamente se cumple cuando el momento estético de “la magia lúdica de la fantasía” se aísla y se confunde con el mundo. *Quid pro quo*. El sujeto romántico en cuanto figura impolítica se realiza precisamente en la medida en que la mediación ocasionalista consigue que “las cosas, a su vez, también se le escapen”. Allí es donde fracasa la voluntad de realidad y, por tanto, toda energía política que busque forjar una mediación se disuelve. Al momento estético-político de distancia necesaria para toda voluntad política se le adhiere un escape de segundo grado, algo que ahora se escurre. Su voluntad de realidad revierte en voluntad de apariencia y la mediación queda garantizada al precio de su fracaso. Realiza la negación necesaria, pero no vuelve al mundo. Se vuelve estética al precio de perderse como política.

No obstante, lo dicho vale para el modelo, para el caso normal del romanticismo político. Un caso límite confirma esta lectura pero, sin embargo, indica que la crítica schmittiana al romanticismo no se dirige a una impugnación general de la politicidad en lo estético. La *política romántica* muestra el camino hacia la constitución de una mediación política por la vía estética.

LA REPOLITIZACIÓN DE LO ESTÉTICO: LA POLÍTICA ROMÁNTICA

Al borde del cierre del libro unas pocas páginas se dedican a analizar un sujeto por completo diferente al del romanticismo político: el *político romántico*. Allí Schmitt se ocupa de una excepción en el dominio del esteticismo. A punto de recaer en el esteticismo romántico, mordiendo también el borde de la locura, aparece la política romántica como “un caso de tipo enteramente diferente”. Bajo esta figura, se dejan leer los indicios del surgimiento de la teología política, en cuanto politización de la lógica de las vanguardias, a partir de la crítica del esteticismo. (Schmitt, 2005: 221 y ss.; Dotti, 1996; Schwarzböck, 2015).

Dice Schmitt: “Un hombre que no es esencialmente romántico puede estar motivado por representaciones romantizadas y poner su energía, que surge de otras fuentes, al servicio de aquellas.”(Schmitt, 2005: 221) Así comienza a distinguir entre el romanticismo político y la política romántica. Junto a aquel cuya productividad es esencialmente estética, y que revierte en voluntad de apariencia, encontramos al sujeto que motivado por representaciones romantizadas, objetos romantizados, representaciones novelescas del mundo, da cauce a una energía eminentemente política que se resuelve en la acción. La “oportunidad” (*Angelegenheit*) es construida románticamente pero su vitalidad política proviene de la fe en el derecho y de la indignación ante la injusticia, v.g. de poseer un criterio decisivo para distinguir lo justo de lo injusto (Schmitt, 2005: 182-183). El político romántico actúa motivado

por representaciones estetizadas pero la politicidad de su posición proviene de otro dominio.²³

Continúa más abajo: “El hecho de que una voluntad política importante y que debe tomarse en serio sólo puede imputar a un objeto ocasional da al suceso su estructura romántica. En este caso, ella también es ocasionalista, porque el punto sobre el que se concentra la energía política es encontrado ocasionalmente; sólo la dirección es opuesta a la del romanticismo político y se dirige hacia *afuera* (...)” (Schmitt, 2005: 223) Aquí volvemos sobre la distinción entre voluntad de realidad y voluntad de apariencia. La voluntad del político romántico opera bajo la estructura ocasionalista, es decir, dirige la fuente de su vitalidad política sobre objetos romantizados, la despliega en ocasiones construidas estéticamente pero, a diferencia de lo que se cumple para la posición del romanticismo político, el político romántico no toma estas figuras por el mundo. Especialmente no realiza el camino de la reversión de la voluntad de realidad en la voluntad de apariencia. Su energía política concreta el pasaje por la mediación estética sin disolverse en los objetos que estetiza, sin subjetivizar o animizar la realidad. La dirección es la opuesta, dice Schmitt. La energía política se sirve de la fantasía.

Podría invertirse entonces el pasaje que cumplen los románticos y decir que el político romántico gracias a su vitalidad auténticamente política revierte su voluntad de apariencia en voluntad de realidad. Es la determinación revolucionaria o conservadora de su impulso, su fe en el derecho natural o en el derecho histórico, y la dirección que esta energía asume, el *hacia-afuera*, las que determinan el cumplimiento político del pasaje entre voluntad de realidad y voluntad de apariencia y, más precisamente, su posibilidad de distinguir entre una y otra sin tomar a una por la otra. La negación de la “realidad de las cosas”, el momento estético-político de la distancia, se cumple por la vía estético-romántica sin por ello disolver su politicidad.

El tipo ideal bajo el que Schmitt piensa al sujeto político romántico es Don Quijote. Quijote funciona como verdadero modelo del político romántico. Modelo y *límite* a la vez. Porque su figura se dibuja también en la sombra del delirio. Si todavía se deja leer en él una fuente importante de vitalidad política, la romantización a la que es sometido el objeto que lo motiva, lo novelesco de su mundo, la fetichización extrema de las imágenes, lo llevan de nuevo a quebrarse sobre la disolución del tipo

²³ Acerca de la fuente de energía política señala Schmitt en *Politische Romantik*: „So begleitet auch der subjektivierte Occasionalismus des Romantischen was ihm begegnet, und es sollte nicht schwer sein, seine organische Passivität von den aus politischen Erfahrungen und Zielen sich ergebenden Hemmungen eines aktiven Staatsmannes zu unterscheiden. *Das Kriterium liegt darin, ob die Fähigkeit, zwischen Recht und Unrecht sich zu entscheiden, vorhanden ist oder nicht. Sie ist das Prinzip jeder politischen Energie, der revolutionären, die sich auf das Natur-oder Menschheitsrecht, wie der konservativen, die sich auf das historische Recht beruft.*“ (Schmitt, 1925: 161. El subrayado es mio) Y también, más adelante: „Die wichtigste Quelle politischer Vitalität, der Glaube an das Recht und die Empörung über das Unrecht...“ (Schmitt, 1925: 177).

romántica sin más. Con ello se disuelve asimismo su voluntad política en favor de una estetización masiva. Ese núcleo de voluntad de realidad y de vitalidad política del hidalgo de la Mancha está al borde del derrumbe y la disolución en la medida en que es afectado radicalmente por su gran motivación: el rostro de la amada. Dulcinea, objeto ideal de su devoción, en su imagen romantizada llega a conmover y minar el impulso propiamente político que le ofrece esa ocasión, la frágil mediación estética que Schmitt todavía detecta allí. La estetización extrema del objeto que motiva el pensamiento y la acción es la que disuelve una ontología política asentada en la fe en el derecho y en la indignación ante la injusticia. Quijote es el modelo y a su vez el límite del vínculo romántico con lo político porque al tiempo que realiza su voluntad resolviéndose en la acción, su motivación puramente estetizante termina por minar el núcleo político de la misma.

Sin embargo, bajo el tamiz de esta crítica antirromántica se deja leer el persistente interés vanguardista schmittiano por el momento. Así, si bien por su estructura espiritual el romanticismo no permite pensar en una mediación política en el dominio de lo estético como tal y solo habilita este dominio como un sucedáneo de otra fuente de vitalidad política, en el concepto del mito, de imagen mítica, que Schmitt desplegará en sus escritos posteriores, encontrará la auténtica politicidad de lo estético. El mito “nace en la guerra efectiva” y se realiza entonces como “música intelectual” para un programa político (Schmitt, 2005, 239).

BIBLIOGRAFÍA

- Dotti, Jorge E. (1996). “Teología política y excepción” en: *Daimon. Revista de Filosofía*, N° 13, Julio-Diciembre, pp. 129-140.
- Schmitt, Carl. (1921). *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedanken bis zum proletarischen Klassenkampf*, Duncker & Humblot, Berlin.
- _____. (1925). *Politische Romantik. 2. Auflage*, Duncker & Humblot, München-Lepzig.
- _____. (1932). „Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen“ en: *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlin, pp. 66-81.
- _____. (1938). *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbol*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
- _____. (1979). *Politische Theologie. Vier Kapitel zum Lehre von der Souveränität*, 3. Aufl., Duncker & Humblot, Berlin.
- _____. (2001). *Carl Schmitt. Teólogo de la política*, prólogo y selección de textos de Héctor Orestes Aguilar, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____. (2005). *Romanticismo político*, trad. Luis A. Rossi y Silvia Schwarzböck, Prólogo y revisión de Jorge Dotti, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

_____. (2006). "La era de las neutralizaciones y las despolitizaciones" en: *El concepto de lo político*, trad. Rafael Agapito, Alianza editorial, Madrid, pp. 107-123.

_____. (2009). *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*, trad. José Díaz García, Alianza editorial, Madrid.

Schwarzböck, Silvia. (2015). "Schmitt, Marx y Argentina. Una lectura estético-política de la lectura de Jorge Dotti", en: *Avatares filosóficos. Revista del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, N° 2, Buenos Aires, pp. 84-102.

DEL MÁS ACÁ RETÓRICO DE LAS OBRAS: CRÍTICA, CONTENIDO DE VERDAD Y APARIENCIA EN LA ESTÉTICA TEMPRANA DE WALTER BENJAMIN

EDUARDO ELIZONDO (UNR)

eduelizondo@gmail.com

ABSTRACT

Dentro de los variados estilos que fue adquiriendo la práctica de la crítica de Walter Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* se instaurará como la obra clímax de su estética temprana. En dicha obra, el autor explora y lleva a la práctica inquietudes teóricas expuestas en su ensayo de juventud *Sobre el programa de la filosofía venidera* publicado póstumamente. En este trabajo, abordaremos las consecuencias que dicha tarea produce en el dominio de la estética, a saber: el desplazamiento de las categorías de verdad y apariencia del esquematismo general de la gnoseología moderna de la filosofía alemana a la esfera retórica.

Inside of the varied styles that the practice of Walter Benjamin's critics has acquired, *Origin of German Trauerspiel* is established as the climax work of his early aesthetic. In this work, the author explores and performs theoretical inquires exposed in his youth essay *On the Program of the Coming Philosophy*. The aim of this work is to approach the consequences that this task produced in the domain of the aesthetic: the movement of the truth and appearance's categories from the general schematism of the German philosophy's modern gnoseology to the rhetoric sphere.

Dentro de los variados estilos que fue adquiriendo la tarea crítica de la estética de Walter Benjamin, el *Origen del Trauerspiel alemán* se instaura como una obra en la cual, parcialmente, el autor explora y lleva a la práctica inquietudes teóricas expuestas en su ensayo de juventud *Sobre el programa de la filosofía venidera*, que tendrán consecuencias irreversibles en el interior de la estética idealista. El aspecto crucial de este asunto concierne al desplazamiento de las categorías de verdad y apariencia –inscriptas de modo equívoco en la tradición del idealismo alemán (Hartmann: 1960)– del esquematismo general de la gnoseología moderna –conformado sobre la base de la polaridad sujeto-objeto– a una peculiar “esfera de total neutralidad” (2007: 167), a saber: a saber: la esfera lingüística o, más precisamente, *retórica* del lenguaje; más allá de una *teoría* o sistemática del

lenguaje: la lengua (*Die Sprache*) en acto, es decir, en su enunciación, en su escenificación puesta en juego en cada obra de arte. Desde esta esfera, que piensa a la verdad y a la apariencia en términos de su “carácter lingüístico” (2012: 72), Benjamin decididamente disloca la especulación filosófica centrada en la “conciencia reflexiva” (2012: 72) para definitivamente emplazar y reconfigurar dichas categorías dentro de un horizonte de análisis retórico.

En el ensayo *Sobre el programa de la filosofía venidera*, publicado póstumamente, Benjamin insiste en un necesario desplazamiento conceptual de las nociones de conocimiento y experiencia legadas de la filosofía kantiana para la configuración de una filosofía propiamente contemporánea. La figura de Kant como punto de partida de esa tarea resulta emblemática por dos aspectos. Uno de ellos, que tendrá aún mayor alcance en los escritos tardíos de Benjamin, es la huella inédita que traza la *tipología kantiana* de la diferencia irreductible entre lo cognoscible e incognoscible en su crítica general a la metafísica. El segundo aspecto inscribe la filosofía kantiana como antesala o prolegómenos a una metafísica excepcional y venidera que podemos hallar en los ensayos de Benjamin como un rodeo crítico con el neokantismo en boga de su tiempo, mediante el cual, de modo paradójico, la metafísica crítica y su nueva tipología, que restringe un límite entre lo incognoscible y el ámbito del conocimiento, encontrará su medida en el interior de la tradición históricamente desprestigiada por la metafísica, a saber: la retórica. La ausencia del abordaje del lenguaje como *problema* dentro de la tradición del idealismo alemán es caracterizada por Benjamin como punto de partida inexorable para la postulación de una filosofía contemporánea y como un *efecto de lectura* o una *repetición* de la metafísica tradicional, que tiene ya como contrapartida las críticas tempranas de Hamann a Kant, y que Benjamin explorará y resituará sobre la base de numerosos escritos eruditos de filología, historia del arte y literatura en sus investigaciones en la Biblioteca de Berlín (Mosès, 1997; Scholem, 2008; Menninghaus, 2013). En esta dirección, Uwe Steiner ha remarcado que la teoría de la crítica de arte, inseparable de su *praxis*, “encuentra un fundamento autosuficiente en la crítica filosófico-lingüística a la crítica kantiana del conocimiento” (Opitz y Wizista [Comps.], 2014: 258), así como también se separa fuertemente del precepto ilustrado de la Modernidad de concebir a la crítica como “un arte del juicio” (Koselleck, 2007: 189).

Desde este marco general de búsqueda, en el que Benjamin proporcionó filiar la tradición de la retórica a la crítica filosófica, interpretamos que la fundamentación de la que parte el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán – las “Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento”– concentra, en su propuesta retórico-expositiva de abordar el *Trauerspiel* como “idea”, un postfacio de sus primeras formulaciones teóricas acerca de la urgente tarea de constituir una *nueva figura* del estatuto de la temporalidad de la experiencia para la práctica crítica de una filosofía contemporánea. Como lo detallan directa o indirectamente las lecturas de Adorno

(1995, 2005, 2013, 2016), de Agamben (2004), de Jameson (2010), de los estudios especializados (Menke, 2011) y de la recepción de la crítica e historiografía del arte (como el caso ejemplar de Didi-Huberman (2006)–, a diferencia de los discursos tardíos de Benjamin en los que se expone un corrimiento radical de la tradición del idealismo, *Origen del Trauerspiel alemán* funciona como una *crítica inmanente* a dicha tradición, en el sentido de que si bien su *uso* peculiar de categorías propias de dicha tradición se proporciona a través de una puesta en horadación de su imaginario conceptual, llevada a cabo en la operación retórico-conceptual de *transponer* de la esfera de la conciencia reflexiva a la esfera lingüística problemas filosóficos inherentes a los esquematismos teóricos del idealismo, vislumbrados a partir de este desplazamiento desde la densidad retórica que les sería propia y que marcaría su *efectiva contemporaneidad* ante la historia de la metafísica. En esta dirección, el problema de la exposición (*Darstellung*) de las obras filosóficas se erigirá como el problema clave dentro del cual Benjamin situará su práctica crítica sobre el *Trauerspiel* alemán y la relación que se establece en esta práctica entre las categorías de apariencia y verdad.

El trabajo crítico de Benjamin está siempre encabalgado a su objeto, es decir, que los problemas que su estética expone son inseparables de su puesta en mediación con las obras que *lee* y/o interpreta. En *Origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin presenta en su célebre Prólogo sobre la crítica del conocimiento el problema de la exposición de las obras filosóficas en vinculación con asuntos controvertidos tales como el problema la temporalidad de la escritura y sus figuras retóricas, el problema de la exposición de la escritura filosófica en vinculación inseparable con sus temas abordados y el problema de la salvación de la apariencias en virtud de una nueva teoría de las ideas que no abandone el contenido factual de las obras bajo el reduccionismo idealista de la *figura del conocimiento* (2012: 61-63), enmarcada mediante la contraposición sujeto-objeto propia de la gnoseología idealista; pretensión ya ensayada por Benjamin en '*Las afinidades electivas*' de Goethe. Si bien muchos de dichos problemas han sido también explorados por la crítica de arte del romanticismo de Jena, como el mismo Benjamin lo indica en varios momentos de *Origen del Trauerspiel alemán*, esa exploración no ha llegado hasta sus últimas consecuencias y en sus avances ha devenido en una semiología trunca (2012: 201-210), en la medida en que para esta vanguardia filosófica el carácter lingüístico no ha sido ni el punto de partida ni de arribo de dichos problemas, sino, en todo caso, un *medio*. El *uso* e *interpretación* de dicho carácter de las obras es puesto en juego por el romanticismo en función de una operatoria de mediación e inserción de tópicos retóricos en el contexto de la recepción de las lecturas de la *Crítica del juicio* de Kant y de la *Doctrina de la ciencia* de Fichte.

En su intento de transponer la tarea del crítico y su relación con el problema del contenido de verdad y la apariencia de las obras desde la esfera *absolutizada* de

la subjetividad idealista hacia el dominio de una estética situada a partir de un *más acá retórico*, Benjamin afirma lo siguiente:

Las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos. Cabe entonces preguntarse de qué clase es ese estar dadas [...]. El ser de las ideas de ningún modo puede ser pensado como objeto de una intuición, ni siquiera de la intuición intelectual. Pues esta no comparte, ni siquiera en su reformulación más paradójica en tanto intellectus archtetypus, el modo peculiar de estar dada la verdad, al que le está denegada toda clase de intención [Intention], y aún menos que ella aparezca como intención. La verdad no entra jamás en una relación y menos aún en una relación intencional. El objeto de conocimiento, como un objeto determinado en la intención conceptual, no es la verdad. La verdad es un ser no intencional formado a partir de ideas [...] La verdad es la muerte de la intención. [...] Por su carácter de idea, el ser de la verdad se distingue del modo de ser de los fenómenos. Por consiguiente la estructura de la verdad requiere de un ser, cuya falta de intencionalidad sea equiparable a la del simple ser de las cosas pero que lo supere en consistencia (Benjamin, 2012: 70)

En esta estructura de la verdad emplazada en un ser que supere en *consistencia (Bestandhaftigkeit)* al ser de las cosas, podemos interpretar el carácter lingüístico o la caracterización *retórica* de la verdad, que Benjamin expone en la figura de los *nombres* o de las *palabras* entendidas en tanto *ideas*. Citamos:

La idea es algo de orden lingüístico, a saber, aquel factor en la esencia de la palabra en la que esta es símbolo. Ahora bien, en la percepción empírica en las que las palabras se han desintegrado les corresponde, junto a un aspecto simbólico más o menos oculto, un significado abiertamente profano. La materia del filósofo es restablecer, por medio de la exposición, la primacía del carácter simbólico de la palabra, en el cual la idea alcanza la autocomprensión, esa autocomprensión que es lo contrario a toda comunicación dirigida hacia afuera" (Benjamin, 2012: 71)²⁴

La verdad en Benjamin funciona metonímicamente y tiene como figura retórica el *símbolo*; mientras que, su extremo especulativo, la apariencia, se direcciona metafóricamente, es decir, por la vía de las escisiones de los desplazamientos y fijaciones significantes que presentan como irreconciliable la relación entre lo que nombra y lo nombrado. En este sentido, la apariencia se presenta o tiene como figura retórica primordial la alegoría, claro está, en su caracterización *barroca*.

²⁴ Los subrayados son nuestros.

En esta transposición de las categorías de verdad y de apariencia del campo de la conciencia reflexiva al dominio equívoco de la retórica, la verdad pierde su organicidad fenomenológica y se expone –ajustadamente decimos se *expone*– mediante el esquematismo retórico que abre el símbolo, a saber: la “palabra como idea”, como “momento lingüístico” en el que se escenifica el acto esencial de la palabra, esto es: el acto de nombrar, acto que Benjamin presenta en su *interpretación alegórica* de la figura de Adán como padre de los hombres y de la filosofía; acto que en cuanto exposición (*Darstellung*) presupone la pérdida de toda intencionalidad reflexiva y el borramiento de toda intención discursiva, en cuanto que presenta su contenido como un anudamiento inseparable entre el decir y lo dicho, entre el signo y lo significado, entre el nombre y lo nombrado; o más precisamente: presenta lo que nombra como lo nombrado.

De modo que, a modo de consideración final, en *Origen del Trauerspiel alemán*, a partir de las rupturas o efectos de lectura que propicia el pasaje de las categorías de verdad y de apariencia de un campo gnoseológico aséptico a otro retórico, Benjamin reconstituye la tarea de la crítica filosófica bajo una crítica al sujeto reflexivo idealista y a sus prejuicios metafísicos que en el ensayo póstumo de juventud postulaba como necesariamente superables para la configuración de una filosofía venidera que, sin abandonar la tipología kantiana, la recree en una nueva concepción de experiencia que se ajuste a la *escena literaria* (emplazada en la doble caracterización de *Die Sprache* y su respectiva doble concepción del tiempo) y en una crítica radical de la noción gnoseológica idealista de conocimiento. El nuevo escenario desde el que Benjamin construye las condiciones de posibilidad de la experiencia *estética*, invierte el esquematismo de la estética idealista que Kant configuraba en su *Crítica del juicio* mediante las figuras del primado del sujeto y la del juicio estético. En contrapartida del par *sujeto / juicio*, la crítica *barroca* habla del imposible de la interpretación en su inseparabilidad con *su* objeto. En este sentido, la “esfera de neutralidad” que debería superar el imaginario conceptual idealista, encontrará su asidero en el *más acá* retórico de las obras, expuesto por la práctica crítica que la estética filosófica *puede* profesar *a partir* de ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th W., (1995). *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra.
 _____. (2005). *Dialéctica negativa*, Madrid: Akal.
 _____. (2013). *Introducción a la dialéctica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 Adorno, Th W. – Scholem, G., (2016), *Correspondencia 1939-1969*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 Agamben, G. (2004). *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 Benjamin, W. (1991 [1972-1989]). *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhauser), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- _____. (1978). *Briefe (I-II)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- _____. (2008). *Obra completa, Libro I. Vol. I*. Madrid: ABADA.
- _____. (2007). *Obra completa, Libro II. Vol. I*. Madrid: ABADA.
- _____. (2010). *Obra completa, Libro IV. Vol. I*. Madrid: ABADA.
- _____. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hartmann, N., (1960). *La filosofía del idealismo alemán (I-II)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Jameson, F. (2010). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Koselleck, R. (2007). *Crisis y crítica: un estudio sobre la protogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta.
- Menke, B. (2011). „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, en: Linder Burkhardt (ed.) (2011), *Benjamin Handbuch*. Weimar: Metzler.
- Menninghaus, W. (2013). *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, Buenos Aires: Biblos.
- Mosès, S. (1997). *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Opitz, M. – Wizista, E. (Comps.) (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Scholem, G. (2008). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Buenos Aires: Debolsillo.

LA IMAGEN IMPERSONAL. LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE WARBURG EN CLAVE POSTHUMANISTA

PAULA FLEISNER (UBA)

pfleisner@gmail.com

ABSTRACT

Este trabajo analiza dos interpretaciones del pensamiento de Warburg que buscan volver a pensar los elementos que los discípulos inmediatos de Warburg debieron dejar de lado para construir una iconología como “ciencia humanista”: la “vida” en el concepto de *Nachleben* y el “*pathos*” en el de *Pathosformel*. Es decir, por un lado, se estudian los planteos agambenianos en torno al carácter polar, no dicotómico, de las fórmulas del *pathos* y su relación con la vida póstuma (simultáneamente fisiológica e histórica) de las imágenes; lo que permitiría pensar el arte como un modo de hacer que conserva y transforma el espacio a-subjetivo de las emociones en una experiencia de lo impersonal. Por otro lado, se examinan las consideraciones didi-hubermanianas en torno al modo de existencia (*Lebensformen*) involucrado en la supervivencia de las imágenes, entendido como un juego impuro de latencias y violencias, alejado de la estética moderna del gusto.

This paper analyzes two interpretations of Warburghian thought that seek to re-think the elements that the immediate disciples of Warburg put aside in order to build an Iconology as a “Humanistic Science”: “Life” in the concept of “*Nachleben*” and “*Pathos*” in the concept of “*Pathosformel*”. Firstly, it studies the Agambenian suggestions around the non-dichotomous but polar character of pathos formula and its relationship with the images survival. This allows to think Art as a “way of making” that preserves and transforms the non-subjective space of emotions into an impersonal experience. Secondly, the article examines Didi-Huberman’s considerations on the modes of existence (*Lebensformen*) involved in the survival of images, which is understood as an impure game of latencies and violence, far away from the Modern Aesthetics of taste.

I. ABY WARBURG Y LA INCERTIDUMBRE FUNDAMENTAL

La obra de Aby Warburg parece haber logrado con sus lectores lo que Nietzsche pedía a los suyos: que cada uno rehiciera sus textos a imagen y semejanza propia, en función de las propias obsesiones. En términos muy generales, podría decirse que

hubo inicialmente una tradición de lectura vinculada con sus herederos directos que logró hacer de él el padre de un método iconológico que habilita el uso de testimonios figurativos como fuentes históricas legítimas (Ginsburg) así como el precursor de un método indiciario para el estudio histórico de las imágenes artísticas (Burucúa, Panofsky/Gombrich). Tras la muerte repentina de Warburg en 1929 y el desencadenamiento de los sucesos mundiales que llevaron a la migración de su Biblioteca desde Hamburgo a Londres, la disolución de los elementos más revulsivos, “irracionales” y experimentales de su obra se hizo necesaria para su “traducción” al nuevo medio académico que la albergaba. Es la cuestión metodológica, entonces, la que se afirma como central para esta interpretación que, a cambio, resigna las implicancias filosóficas más difíciles de evaluar —Saxl, por ejemplo, habla de “un ferviente deseo de simplificación filosófica” opuesta en tensión a una vasta “imaginación histórica” (en Ginsburg, 2013: 60)—. Sin que sea posible, no obstante, concluir que hay en Warburg algo así como un sistema filosófico, una teoría de las imágenes acabada o una *Kunstwissenschaft*, como argumentaba Edgard Wind al defenderlo de sus detractores en 1930 (Wind, 1993), una siguiente generación de estudiosos ha querido pensar las resonancias filosóficas involucradas en estos ensayos de pensamiento donde la palabra no es ciertamente el elemento organizador determinante.

Dentro de nuestro ámbito local, en *Historia, Arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginsburg*, Burucúa constata la existencia de lo que llama “abordajes en términos nietzscheanos de la labor warburguiana” (Burucúa, 2003: 11) que más tarde describirá como interpretaciones en clave antropológica tributarias de la filosofía postestructuralista y del psicoanálisis, entre las cuales menciona la de Giorgio Agamben y la de Georges Didi-Huberman. Confesadamente cerca de la lectura más iluminista y popperiana de Gombrich, Burucúa no sólo relativiza la importancia que pudo haber tenido Nietzsche en el pensamiento warburguiano (Gombrich habla de un vaivén del interés y de un progresivo alejamiento con respecto al filósofo de la tragedia) sino que parece asociar las interpretaciones nietzscheanas con una mirada que busca en el concepto de *Pathosformel* una constante universal (eterna o más allá de la historia) en el contexto del descubrimiento del hombre de “su lugar perenne frente al mundo”, mirada, por lo demás, incompatible con una lectura histórica culturalmente situada como la que él expone (Burucúa, 2011: 42). La propuesta de Burucúa es coherente con el problema que lo guía: podría decirse que si lo que se pretende es fundamentar en la obra de Warburg una teoría general de la cultura (un sistema de explicación histórica o antropológica sostenido en dos principios básicos: el *Denkraum* y la *Pathosformel*), es imprescindible si no liberarlo del lastre de la influencia siempre caótica de Nietzsche y el nietzscheanismo, al menos limitarla a la constatación del fenómeno del dionisismo en la antigüedad clásica. Después de todo, Nietzsche es el filósofo de la imposibilidad de los sistemas y de la sospecha sobre el

humanismo, un fantasma loco que pone en riesgo la empresa de construir un suelo seguro para la historia del arte.

Contrariamente, la “obsesión” que guía mi trabajo es la de la existencia de un pensamiento materialista de la imagen que excede por desborde los planteos de la iconología como “ciencia humanista” que propusiera Panofky (1987: 17-41), pero que parece estar presente en la dispersión de algunas formulaciones warburgianas. Por ello, tomando como hilo conductor esta indicación de Burucúa, analizaré algunos elementos de estos “abordajes nietzscheanos” que en palabras de Didi-Huberman intentan no acallar esa “incertidumbre fundamental” a la que se está expuesto toda vez que se aborde un autor que “asume que es la propia psique la materia impersonal con la que debe trabajar” (2011: 32). Y retengamos de esta cita que la “propia psique” no es pensada como el centro de imputaciones racionales o irracionales de un sujeto sino como una “materia impersonal” con la que, como lo supo Nietzsche²⁵, todo pensador debe medirse.

Aunque el eje privilegiado de análisis de la obra warburgiana sea en Agamben y en Didi-Huberman el estudio de fenómenos humanos, en ninguno de los dos la figura humana será la piedra de toque fundamental a partir de la cual justificar una ciencia que se ocupe de los significados como testimonios inmateriales de la dignidad de la obra humana. O bien se piensa el punto mismo en el que biología e historia se encuentran y revelan el carácter construido de lo humano, o bien una afectividad a-subjetiva que desborda lo humano (lo viviente en general), y con ello, en algún sentido, se hace de Warburg uno de los precursores de los debates filosóficos postnietzscheanos que objetan la mirada antropocentrada sobre el fenómeno de la obra de arte. Lejos de ser el padre de una disciplina humanista, Warburg podría ser, entonces, el pensador de la transformación de la emotividad impersonal (lo patético no es la *expresión* del genio artístico) en la materia de las imágenes artísticas, o, según la fórmula de Ludueña, el creador de una “ciencia de lo viviente en cuanto ser sensitivo” (2009: 19).

De esta manera, Agamben y Didi-Huberman parecen haber abierto el campo de los estudios warburgianos a un cierto posthumanismo implicado tanto a las lecturas de la “biología de las imágenes” que Warburg defiende frente a la estetizante “contemplación formal de la imagen” (Severi, 2003), como a aquellas que permiten encontrar en la ninfa una *Pathosformel* inhumana (Paskaleva, 2016). En efecto, si los conceptos de *Nachleben* (vida póstuma o supervivencia) y *Pathosformel* (fórmula del *pathos*) son pensados desde una perspectiva (¿nietzscheana?) que los asuma en su hibridez y en su materialidad, la vida y el *pathos* en ellos implicados no pueden ser “exorcizados” con los conceptos iconológicos de “influencia”, “herencia” o

²⁵ *Ecce homo* puede ser leído como un libro pionero en este tipo de intervención singular-impersonal. Cfr. F. Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, trad. cit.

“tipificación” (Didi-Huberman, 2009b: 81-91). Por ello, y a modo de introducción a un pensamiento impersonal de la imagen, estudiaré en lo que sigue, por un lado, la interpretación agambeniana de las fórmulas del *pathos* y, por el otro, las consideraciones de Didi-Huberman en torno a la supervivencia.

II. AGAMBEN: DE LA “CIENCIA GENERAL DE LO HUMANO” AL ESTATUTO IMPERSONAL DE LA IMAGEN

En “Aby Warburg e la scienza senza nome” (1975), Agamben presenta el proyecto warburgiano como un intento de ir más allá de la estética formalista. El concepto de *Pathosformel* no es una reivindicación de la forma o del significado, ni puede ser reducido al mero “tema primario” de una imagen²⁶, sino que implica una indistinción entre forma y contenido: designa, dice Agamben, la “indisoluble imbricación de una carga emotiva y de una fórmula iconográfica” (Agamben, 2005: 125). Las fórmulas del *pathos* son el repertorio gestual de las cristalizaciones de las experiencias polares producidas por una serie de huellas de estímulos externos impresos en la *psique* (que Warburg, con Richard Semon, llama “engramas”), huellas que producen respuestas automatizadas ante la aparición de esos mismos estímulos. Subrayo: experiencias polares y carga emotiva, no es en busca de categorías historiográficas ni iconológicas que Agamben lee a Warburg, incluso aunque lo haga desde Gombrich, sino a partir de una preocupación filosófica por los procesos de polarización que atraviesan la cultura occidental y que no son superados ni superables dialécticamente.

De esta manera, las fórmulas del *pathos*, esos mecanismos sensibles a través de los cuales las formas artísticas objetivan los engramas y suscitan el recuerdo de experiencias emotivas primitivas (Burucúa, 2003: 28-29), no funcionan de modo dicotómico como en el modelo estético formalista, es decir, no son las formas ideales disponibles que el genio artístico imprime en una materia inerte para fruición de un espectador desinteresado. Las *Pathosformeln* son una existencia híbrida que consiste en la simultaneidad de creación y *performance*, de materia y forma, de primera vez y repetición (Agamben, 2008: 31 y Agamben, 2004b: 55-56), de

²⁶ Los especialistas suelen situar la “explicitación” del concepto de *Pathosformel* en este artículo de 1905, donde Warburg reconduce el motivo, tanático y erótico a la vez, de la muerte de Orfeo por manos de sus amantes, en un dibujo de Durero de 1494 y en su modelo —un grabado en cobre anónimo de Italia septentrional—, al lenguaje gestual patético del arte antiguo. Dice Warburg allí: “El típico lenguaje mimético patético del arte antiguo, tal como Grecia lo había elaborado para esta escena trágica, incide aquí determinando directamente el estilo”. Inmediatamente después, enumerando una serie de obras muy diferentes que representan la “muerte de Orfeo”, Warburg afirma que todas ellas “muestran [...] con tanta fuerza vital esta misma fórmula patética, arqueológicamente fiel (*archäologisch getreue Pathosformel*), inspirada en una representación de Orfeo o de Penteo” en A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. cit., pp. 195-196.

significación y afectividad; son, de este modo, una mezcla imposible de pasión y forma establecida: singularidad y estereotipo, un “indecible de diacronía y sincronía”. Es con este lenguaje gestual patético, estereotipado y repetitivo, que se mide el artista “para dar expresión a la *vida en movimiento*”, dirá Agamben en *Ninfas* (2004b: 55).

Agamben parece haber comprendido rápidamente el alcance del “disgusto” warburgiano con la historia del arte estetizante que en su contemplación formal de la imagen no lograba considerarla como “un producto biológicamente necesario entre la religión y la práctica artística” (citado en Severini, 2003: 86 y en Agamben, 2005: 127). Como ya había afirmado Wind “[u]na de las convicciones básicas de Warburg era que cualquier intento de separar la imagen de la religión o de la poesía, del culto o del drama, es como privarla de su linfa vital” (Wind, 1993: 68). De esta manera, eso que sobre-vive, esa linfa vital de las imágenes no son los temas o los estilos personales sino las fórmulas patéticas que se conservan y se transforman en una memoria no consciente que comparten todos los seres vivos (Semon habla de la memoria como “la cualidad que distingue al viviente de la materia inorgánica”). Lo que sobrevive en las fórmulas de lo patético es un tipo de vida impersonal: el de las emociones que son el umbral de la individuación (Agamben, 2005b: 4). La *Pathosformel*, dirá Agamben años más tarde a propósito de la ninfa, “no es la materia pasional a la que el artista debe conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales” (Agamben, 2004b: 56), de modo tal que la prerrogativa del arte parece ser la conservación y la transformación de esa energía fisiológica, es decir, de las emociones que son la experiencia misma de lo impersonal. Por ello, el proyecto de pensar en Warburg una “ciencia general de lo humano” se transforma, ya en la apostilla que Agamben escribe en 1983 al texto de 1975, en el de la consideración del “estatuto de la imagen”. Pues la imagen, dirá a propósito de la pintura de Savinio Rugieri, es en nuestra cultura la designación de un imposible: el lugar donde la metafísica occidental ha buscado la solución de su enigma más propiamente central, la unión de lo sensible y de lo inteligible, de lo múltiple y lo uno (Agamben, 2004: 139). De esta manera, el arte trata con el gran problema filosófico de la imagen, que con los años irá siendo pensada por Agamben a partir del paradigma de la autoafección y la autorreferencialidad, como potencia que une en sí pasividad y espontaneidad, y, de ese modo, desbarata el orden impuesto por las dicotomías metafísicas convirtiéndolas en polos en tensión dentro de un campo de fuerza. Potencia que, cuando Agamben comience su trabajo de diagnóstico político de occidente, será también el concepto elegido para pensar lo viviente (Agamben, 2005: 286).

En “*Nimphae*” (2004), Agamben se ocupa del tópico del amor a la imagen, como ya había hecho en *Stanze*, a través de una lectura de la cifra misma de toda *Pathosformel*, la ninfa: esta “figura femenina en movimiento, con las ropas agitadas”, que aparece como tópico en los artistas del *Quattrocento* y que es explicada por

Warburg como un *Nachleben der Antike*, ya en tesis sobre el “Nacimiento de Venus” y la “Primavera” de Sandro Botticelli (1893). Se trata de una *Pathosformel* clásica, conservada en las paredes de los sarcófagos antiguos, con la que los artistas renacentistas evocan la vitalidad pagana, latente en textos e imágenes antiguos pero olvidados en los siglos de cristianismo medieval. Agamben afirma que la “ninfa” warburguiana no es ni un objeto externo ni un ente intrapsíquico, sino la figura más límpida del propio sujeto histórico, una supervivencia encarnada: ella asume “la ambigua herencia de la imagen”, esa encrucijada entre corpóreo e incorpóreo, pero también y sobre todo, entre lo individual y lo colectivo. Por ello, como en la fantasmología averroísta que sobrevive en la teoría del amor stilnovista —donde el conocimiento es un reflejarse de fantasmas como en un espejo y la imaginación es la *copulatio* entre fantasma e intelecto único y separado— las imágenes de las que Warburg colecciona se sitúan en el límite entre individual y universal, y constituyen a la vez la consistencia de lo humano pero el lugar del incesante faltarse a sí mismo de lo humano (Agamben, 2004b: 66).

III. DIDI-HUBERMAN Y LA SUPERVIVENCIA DE LAS IMÁGENES

La arqueología crítica de la historia del arte emprendida por Didi-Huberman toma como punto de partida el necesario alejamiento de la perspectiva humanista panofkiana, heredera de Vasari y Kant. Dice en *Ante la imagen* (2009: 19): “la historia del arte [moderna, como disciplina] quiso enterrar las muy viejas problemáticas de lo *visual* y lo *figurable* dando nuevos fines a las imágenes del arte, fines que colocaban lo visual bajo la tiranía de lo *visible* (y de la imitación), lo *figurable* bajo la tiranía de lo *legible* (y de la iconología)”.

Frente a esta tiranía del significado Didi-Huberman buscará reconstruir una tradición que pensó la presentabilidad de las imágenes en su materialidad desde el desgarramiento constitutivo de todo conocimiento. Se trata de entender lo visual, intraducible al lenguaje del sujeto, como materia que, si bien pertenece al mundo de la representación, la intensifica fuera de sus límites, desplegando otra cosa. Ni visible (representación), ni invisible (abstracto), la imagen es visual, tangible, encarnada y por ello, será el bajo materialismo de Georges Bataille una de las referencias ineludibles para deconstruir el sintagma “historia del arte”²⁷ y encontrar una sobredeterminación tanto del objeto (imagen/obra de arte/montaje) como del modo en que se lo aborda (historia/anacronismo/heterocronicidad).

²⁷ En *Ante la imagen* (1990), trabaja sobre el “arte”, en *Ante el tiempo* (2002) sobre la “historia”. En este último señala a Warburg, Benjamin y Carl Einstein como los representantes eminentes de la tradición de una historia del arte materialista que quedó interrumpida tras sus muertes.

Entre los miembros eminentes de aquella tradición subterránea que quedó trunca tras la persecución nazi de los judíos en segunda guerra mundial, Didi-Huberman ubica a Warburg, a quien le dedica un libro, *La imagen superviviente* (2002). Allí, Didi-Huberman propone tomar en serio la importancia “vital” que Warburg otorgaba al arte, y pensar, precisamente, el modo de existencia (*Lebensformen*) involucrado en la supervivencia de las imágenes.

Reconstruyendo la importancia de Nietzsche en el planteo warburgiano²⁸, sugiere Didi-Huberman que contra una estética del gusto, la obra de arte renacentista es pensada como una fuerza vital, como un “organismo dotado de energía vital”, y lo que sobrevive en ella es la polaridad entre el *ethos* apolíneo y el *pathos* dionisiaco inherente, por lo demás, a la tragedia de la cultura. La obra de arte, desde esta mirada, no puede ser considerada como un objeto de conocimiento o de fruición desinteresada, sino que Warburg nos da a entender que “ante cada obra nos vemos concernidos, *implicados* en algo que no es exactamente una cosa sino más bien —y en este punto Warburg hablaba como Nietzsche— una *fuerza vital* que no podemos reducir a sus elementos objetivos” (Didi-Huberman, 2009b: 129).

En las numerosas páginas que Didi-Huberman dedica a la recepción warburgiana de Nietzsche y de Burckhardt, vemos construirse una interpretación del problema del *Nachleben* de las imágenes que enfatiza la segunda de las palabras que componen el concepto: *Leben*. La intención de Warburg, nos dice, era la de comprender la “vida”, la “fuerza” o “potencia” (*Kraft, Macht*) impersonal que sobrevive en las imágenes. Pero esta vida es la vida de una cultura, una vida que, aunque conserva plenamente su carácter natural —la emotividad primordial— es también una vida histórica, no natural. De esta manera, el problema de la transmisión de lo antiguo que Warburg intenta reconstruir alejándose del concepto de imitación winckelmanniano, implica una idea de *Lebensenergie*, fuerza o reflujo que sobrevive en el arte. El *Nachleben des Heidentums* en el arte del Renacimiento es entonces la supervivencia, entendida como una vida continuada en este mundo, del carácter polar y exuberante de la vida cultural antigua: una belleza a la vez superficial y terrible, humana y animal, que combate sin reconciliación duradera dentro de la imagen. La humanidad cristiana, como ya lo había alertado Nietzsche, “estará atravesada por una *energía pagana* cuyas supervivencias fueron precisamente el objeto de toda la investigación de Warburg” (Didi-Huberman, 2009b: 137)²⁹. Las fórmulas antiguas, reapropiadas y cambiadas, sobreviven en la

²⁸ El libro trabaja de modo exhaustivo las distintas fuentes del pensamiento warburgiano y, además de Nietzsche, estudia a Tylor, Burckhardt, Darwin, Vischer y Vignoli. Aquí me refiero únicamente al primero, en la medida en que, junto con Burckhardt es el que pareciera haber ayudado a pensar lo “vital” de la supervivencia.

²⁹ En la época de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche compara el cristianismo con las fuerzas dionisiacas que dominan el mundo helénico apolíneo, elogia el evangelio de San Juan como continuidad de la voluntad sana y fuerte de Homero y de Sófocles, o, como recuerda Didi-Huberman,

memoria inconsciente, material, transmitida “en la carne y en la sangre”, pues es ella misma la carne de las cosas, el material plástico del que están hechas las imágenes.

IV. LA IMAGEN IMPERSONAL

En ambas interpretaciones, la de Agamben y la de Didi-Huberman, pervive un cierto anclaje en lo humano: la imagen es para Agamben el principio definitorio de la especie humana, y Didi-Huberman sostiene su lectura en una convergencia teórica con el concepto freudiano de “síntoma”, anclado en la psique humana. No obstante, al pensar la concepción warburguiana de las imágenes no intentan fortalecer la constitución de la “persona”, sino al contrario, buscan dar cuenta del carácter impersonal y pre-individuado involucrado en los conceptos de *Pathosformel* y de *Nachleben*. Así, leído a partir de la influencia de Burckhardt y de Nietzsche, Warburg reivindicaría en su lectura del arte del Renacimiento, una “vida póstuma”, a la vez natural (sensorial, emotiva) e histórica (cultural) de las imágenes, que implica la concepción de la “vida” como “fuerza” o “potencia” impersonal directamente relacionada con el “hacer” del arte. La “vida de las imágenes” sería una especie de producto híbrido entre naturaleza y cultura que nos ofrece una posible relación entre arte y vida no sostenida ni en una metafísica de la subjetividad ni en una del impulso vital.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2004a). “Le pays au-delà-des images” en *Image e mémoire*. Desclée de Brouwer, Paris, pp. 135-141.
- Agamben, G. (2004b). “Nymphae”, en *Aut Aut* N° 321-322: “Aby Warburg. La dialettica dell’immagine”, pp. 53-67.
- Agamben, G. (2005a). “Aby Warburg e la scienza senza nome” (1975/1984) en *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 123-146.
- Agamben, G. (2005b). “Genius”, en *Profanazioni*, nottetempo, Roma, pp. 7-18.
- Agamben, G. (2005c). “La potenza del pensiero” en *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 173-287.
- Agamben, G. (2008). *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

“evoca la supervivencia báquica en los bailes de San Vito, las tarantelas sicilianas y otras ‘locuras colectivas’ animadas de animismo y animalidad” (*Ibidem*). También Agamben ha señalado, aunque al pasar, la influencia de Nietzsche en la concepción warburguiana del *Pathosformel*, en G. Agamben, “Aby Warburg”, ed.cit., p. 138.

- Burucúa, J. E. (2011). "Las tragedias y los desgarramientos de la Historia" en *Carta. Revista de pensamiento y debate del museo nacional centro de arte Reina Sofía*, N° 2, primavera-verano 2011, pp. 41- 43.
- Didi-Huberman, G. (2009a). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (trad. F. Mailler), Cendeac, Murcia.
- Didi-Huberman, G. (2009b). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (trad. J. Calatrava), Abada, Madrid.
- Didi-Huberman, G. (2011), "La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento" (Entrevista con Georges Didi-Huberman, por M. D. Aguilera), en *Carta. Revista de pensamiento y debate del museo nacional centro de arte Reina Sofía*, N° 2, primavera-verano 2011, pp. 30-33.
- Ginsburg, C. (2013), "De Aby Warburg a Ernst H. Gombrich. Notas sobre un problema metodológico" (1966) en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (trad. V. Trentini, R. Lavalle y M. Padró), Prometeo, Buenos Aires, pp. 51-125.
- Ludueña Romandini, F. (2009). "Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual", en A. Badiou, *Pequeño manual de inestética* (trad. G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo y M. G. Burello), Prometeo, Buenos Aires, pp. 9-39.
- Nietzsche, F. (1994). *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (trad. A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid.
- Panofsky, E. (1987). "Introducción: La historia del arte en cuanto disciplina humanística", en *El significado en las artes visuales* (trad. N. Acochea), Alianza, Madrid, pp. 17-41.
- Paskaleva, B. (2016). "The Nude Nymph : The Inhuman Object of Desire", en *La Rivista di Engramma on line*, N° 135, aprile-maggio 2016. Recuperado en: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2832 (última visita : 25/07/2016).
- Severi, C. (2003). "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images a l'anthropologie de la mémoire", en *L'Homme. Revue française d'anthropologie* N° 165, EHESS, Paris, pp. 77-128.
- Warburg, A. (1996). *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura* (G. Bing ed./trad. it. E. Cantimori), La nuova Italia, Firenze.
- Wind, E. (1993). "El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética" (1930) en *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista* (trad. L. Millán), Alianza, Madrid, pp. 63-78.

MALDITA APARIENCIA

EMILIO GARBINO (UNC)
sordo@yahoo.com.ar

ABSTRACT

Lo maldito a lo que nos referimos sucede como hecho artístico, es una forma de hacer arte que además se complementa con una graduación de intensidad a la que podríamos llamar radical según la cual el mundo, las cosas, la vida y todo aquello en lo que se puede hacer foco y hacer algo al respecto, se muestra irresuelto, en crudo y sin una teleología como deseo final según la cual el mundo podría dejar de ser injusto.

The damn thing to which we refer happens as an artistic fact, it is a way of making art that also complements with a graduation of intensity that we could call radical according to which the world, things, life and everything in what You can focus and do something about it, it is unresolved, crude and without a teleology as the final desire according to which the world could stop being unfair.

Asumo que el pensamiento de Oscar del Barco es maldito en el mismo sentido que el arte se asume en su mejor sagacidad también como maldito respecto a eso que técnicamente es lo otro de él, es decir, lo que en el contexto de estas jornadas podría llamarse lo no aparente, la crasa realidad en su sentido elemental fáctico y cotidiano, como cuando le preguntamos a alguien qué ha hecho hoy y nos relata hechos cotidianos. Descifrar lo 'sagaz' de un arte es ya meterse en cuestiones específicas, y el asunto de la apariencia en su territorio es una de ellas. Igualmente, sagaz será la crueldad irresponsable con la que se arma un propósito para dejar intacto de atenuantes aquello que mostrarán sus artilugios propios; esto se opone bastante al carácter utópico con el que se podría entremezclar un arte hecho con la intención de largarse al ruedo de los hombres y que pase lo que tenga que pasar. ¿Qué sucede con la relación de verdad y estos materiales con forma que dicen cosas mostrándolas? Creo que tal asunto se podría eludir ya que lo que pone en juego el concepto de verdad se disuelve en el complejo de la situación del arte contemporáneo. No alcanza a hacer una conexión que le permita aportar significados filosóficos, o como se lo quiera llamar, a la dimensión preponderante que propicia el arte hoy, esto es, la recepción, un espacio dinámico donde estamos

todos en igualdad de condiciones, concentrados o no en toparnos con el arte como quien se encontrara con metáforas inquietantes, más o menos ajenas y privadas o empatazables, e incluso acertadas en cuanto a un impacto comunitario sin que esto último sea ni *promesa de felicidad*, ni *utopía* de la reconciliación en el sentido de Adorno.

Lo maldito a lo que nos referimos sucede como hecho artístico, es una forma de hacer arte que además se complementa con una graduación de intensidad a la que podríamos llamar radical según la cual el mundo, las cosas, la vida y todo aquello en lo que se puede hacer foco y hacer algo al respecto, se muestra irresuelto, en crudo y sin una teleología como deseo final según la cual el mundo podría dejar de ser injusto.

Claro que esto no tiene la perspectiva de caer en la imposible definición del arte por la acción más o menos visible de hacer pausas, mostrar lo que es arrastrado y se convierte en invisible, señalar procesos de agonía cuando se los festeja como esplendorosos, apelar al primitivismo ante la cultura refinada y tecnológica, rescatar la locura como borde sano de patologías normatizadas, la experiencia con drogas, etc. Las filosofías poéticas de irreverentes como Bataille, Artaud, Macedonio Fernandez, Juan L Ortiz, Nietzsche en el mismo momento en que vivimos consumiendo la medicina excelsa de la tecnología y se nos acomoda la conciencia correcta de la política cuando el refugiado niño muerto en la playa no detiene el mal y preanuncia con su gráfico maligno la continuidad del mal televisado. La garra del maldito es devorada por la nada de la intemperie, pero no de la intemperie atávica, la del hombre en el mundo, sino la intemperie del tropiezo apenas incómodo que sufre la rueda gigante de la maquina cultural que no para ante ningún aullido o rasgadura; no para y se alimenta de lo mismo que la denuncia, lo hace pintoresco y parte de su esquizofrenia.

La apariencia es maldita por apariencia y no por pintarse de calificativos provocativos que señalarían el engaño en el que dormimos como despiertos. Por esto le cabe al arte producir apariencias en tanto simulacro de reconciliación con la vida, simulacro de politización y simulacro de felicidad. El producto de segunda instancia constituye el exceso y la pobreza del arte haciéndolo mostrar y decir sin decir ni mostrar nada que sea traducible en canon de razón estricta, pero a la vez falta a ese régimen porque su poder encantador o hipnótico puede convenir a intereses no estéticos pero si estetizados de la política, de las imágenes en su incesante lujuria reproductiva y en cualquiera de las formas onanistas de las inexperiencias solitarias con aparatos.

La enunciación de un *pensamiento maldito* en, junto a, o contra la tradición legitimada por la historia como universo, representa la incomodidad, sino la denuncia, respecto a cómo las sociedades y sus formas variadas de cultura ahogan la sensibilidad para en su lugar poner a funcionar el sistema, la metafísica, el sentido;

occidente puesto en marcha en definitiva. Como un aullido trágico, y por ello impráctico, se puede entender que lo que hace el maldito es señalar una apariencia que puede hacerse manifiesta en el pensamiento la poesía o el arte. En el tumulto social complejizado por la intervención constante y perfecta a nuestros sentidos llamada 'mas media' no está garantizado que a esta situación cotidiana se la viva con aceptación complaciente o se la reconozca con actitud crítica. La normalización de fenómenos a los que consideramos falseantes y mal intencionados pueden incluir hábitos valores y formas de sentir, haciendo que la lucidez crítica se permee de esas fuerzas subliminales a las que no dejamos de reconocer como insanas, pero a precio de no poder desterrarlas nunca de la cercanía. La cultura es ese complejo contradictorio donde con nuestra participación voluntario o no se conjuga hasta ahora exitosamente el entretenimiento y la guerra, el femicidio y la prosperidad científica, la desigualdad entre las personas y la lujuria de la materia digitalizada. Somos y tenemos esa cultura actualizándose cada mañana, cada vez que se enciende una pantalla, en cualquier sitio del planeta.

¿Qué tiene que ver esto con el pensamiento maldito, qué tiene que ver el arte con esta situación?

En nombre de los inadaptados que, sin salirse de las comunidades a las que han pertenecido pero en el borde de tener que hacerlo de algún modo, algo funciona al revés, dado vuelta o en sentido opuesto, aunque perfectamente funcional. Cómo se explica esta inversión de estratos de experiencia, y qué se nombra como el derecho y el revés, es lo que hace comprensible al malditismo del pensar, como amante y destructor a la vez de esto que podríamos llamar la apariencia en su móvil comodín: ya como anverso de lo real, ya como festejo de liviandad omnipresente que ocupa de materia colorida e imágenes todo lo que está cerca. Pero, ¿qué se hace con esto, para qué nos puede servir reconocer el anverso de las cosas, eso a lo que apela la linterna tramposa de la filosofía cuando nos muestra lo que está enfrente como debiendo estar atrás o por lo menos en un lugar diferente?

Algunos escritos de Oscar del Barco hacen anclaje dialéctico entre lo que podríamos llamar su malditismo y el intento permanente de asumir la irresolución trágica de la apariencia entre lo dado del mundo y lo que debería ser de otro modo. Sabemos que la posibilidad de apropiar el pensamiento escrito de Oscar cuenta con que no hay ningún Oscar al cual apelar y se toma, en todo caso, eso puesto en juego como algo a considerar, algo paradójico como contenidos fantasiosos sin asidero real si real es sistema práctico de acciones que finalmente son la materia prima de la historia que triunfa. Qué manera de insistir según la dialéctica rota de: señalo lo inaseñalable y afirmo eso como la puerta batiente o el molinillo del destino, sin sentido por cierto, porque no lo hay, que deja el hueco del precepto justo allí donde

podrá hacer el arte lo suyo, “como si a la imposibilidad absoluta le respondiéramos con nuestra pobreza infinita”³⁰

Pensamiento antisistema, es ese el rasgo que recorre los escritos críticos de Oscar; ¿qué es vivir en/a la par/en contra de un sistema? Maldita apariencia es una manera apreciativa de señalar la atmósfera posible en el pensamiento de Oscar. La apariencia no es un estado de cosas, no adopta el significado de ser lo otro de la verdad de la filosofía; es un mecanismo, algo como un movimiento de fenómenos que se superponen al punto de producir un juego especular de significados que se cruzan y por ello cualquier cosa podría ser otra cosa, como un desengaño generalizado en el que el mal es el bien, lo abyecto es sublime y lo bajo tiende a elevarse, como si los nombres de las cosas fueran falsos y hubieran llegado a reventar. Sin embargo, todo es lo mismo en el sistema, irrompible, que se sostiene y triunfa como estabilidad y norma. El lugar del ‘revés’, el pensamiento antisistémico y la necesidad de descontaminar de metafísica el camino, son las municiones críticas que abren paso a una poética puesta en condiciones de producir un pensamiento que será de nadie en la *intemperie sin fin*. El hombre mismo como drogado con las apariencias enfrentadas ahora sin doblez, cruda nada de la existencia en la que ya no tiene sentido ningún sentido. ¿No es este territorio del revés, la picazón que siempre incomodó y devino arte, filosofía, poema loco?

Sobre las vanguardias, sobre los escritos malditos, sobre Oscar del Barco y la interpelación que hacemos y nos hace su lectura, o cómo responder a la pregunta ¿qué hacer, cómo leer, cuál es la recepción posible de un pensamiento maldito si lo hubiere? El primer prejuicio confirmado, para el que no es maldito, dice que no vale la pena emocionarnos con la destrucción necesaria, con la verdad a martillazos o con la puesta al desnudo de lo que hay y de lo que podríamos llegar a ser cualesquiera de las personas. Cuando vemos que gracias a la *rasgadura* de las corazas normativas que nos crecen en la espalda a manera de valores, lo que queda son adormideras para no vivir la vida intensamente. Habría un ‘estilo’ maldito a costa de transformar el llamado alterado en literatura. La llaga señalada, pero a la vez incorporada, se diría también como “drama social o si se quiere la tragedia de una excesiva vigilia.”³¹ Esta podría ser una causa de enredarse con el aura de las apariencias, exceso de vigilia, qué es eso, como si se viera de más? Pero, aún la destrucción del sentido común y de lo visible que funciona sólo tiene sentido (¿cómo evitar la palabra!); el grito solitario es estéril en soledad, “el mundo de la palabra sólo tiene sentido en el grupo social, en el terreno de la tradición, de las normas, de las costumbres, del

³⁰ Oscar del Barco, *El problema de la representación en el arte contemporáneo*, en “Exceso y donación”, Biblioteca internacional Martín Heidegger, Buenos Aires, 2003, p. 157.

³¹ Kusch, Rodolfo, *Maldoror, monstruo americano*, en “La negación en el pensamiento popular”, Las Cuarenta. Bs. As., 2008, pag. 214.

consenso de los individuos, pero no fuera de ellos”³². El maldito considera que allí está la negación de la vida, la vida desperdiciada. El malestar que señala el maldito con obras, acciones, escritos o intervenciones es el bienestar del que goza una importante masa de gente. El problema es que si algo puede decirse del acabamiento del léxico maldito, suponiendo que hubiera en sus palabras algo así como la proyección de una praxis comunitaria (dónde exclusivamente tiene sentido pensar lo humano), fracasa, ha fracasado. Es como si ante la urgencia existencial de trastocar lo que parece ser y viene siendo el curso de la historia_ sobre todo a lo que es su cara actual social en lo material tecnológico_ allí el pensar maldito es suvenir de coraje, grito de verdad trágico que se queda atrás de la realidad como el pasado ante la mirada del ángel pasmado de la historia que no es sino un huracán ciego con las mayorías actuantes y las minorías poderosas arengando en la tribuna.

Romántico y revolucionario, con impulso final en el deseo utópico, el pensamiento que se distingue del maldito insiste: poder desear la sociedad más justa o poner en evidencia plástica negativa la ‘injusticia universal’ con la idea lanzada de que la transformación de la conciencia *sería posible*, es algo propenso a fantasmagoría o, como doblez redundante, es la apariencia denunciada con la apariencia aún insistente de la utopía. Maldito, en cambio, es la actitud o el pensamiento que a la materialidad de la historia presente la desenmascara_ primer nivel de la apariencia señalada_ sin proyecto, sin esperanza de superación en la experiencia colectiva de la política, y por lo tanto con la metáfora trágica describiendo lo real porque eso no acaba nunca, pero sin utopía.

El pensamiento no piensa, sino que somos pensados por él; el lenguaje no habla ni comunica, sino que es silencio y sinsentido; el cuerpo necesita la acefalía para sentirse vivo; la filosofía acusa minoría de edad sino rompe su dependencia con la metafísica; la escritura se engaña a sí misma sino se libera de la autoría, de la noción de obra. Podríamos pensar que la representación está en crisis por saturación de sí misma al enredarse en sus variaciones infinitamente renovables sin sujeción más que a sí misma, y la autonomía de crearse sin fin, sin culpables como autores ni víctimas como destinatarios le otorga un régimen de vida autosuficiente.

“Un texto, una red sin centro, llena de cortes, de hilos que se prolongan hasta desaparecer en la Noche, unidos a otros hilos, formando un tejido que de pronto cuelga deshecho como si sobre él hubiera pasado una garra. (...) No pensamos, a decir verdad somos pensados por el ensamiento.”

Oscar del Barco³³

³² Kusch, Rodolfo, Op. Cit, ibídem.

³³ Del Barco, O., *La intemperie sin fin*, Alción Editora, Córdoba, 2008 p. 24.

EL MODELO DE LA TRANSFIGURACIÓN: EL CONCEPTO DE “APARIENCIA ESTÉTICA” EN NIETZSCHE A PARTIR DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

MAXIMILIANO GONNET (UNC)
maxigonnet@hotmail.com

ABSTRACT

En la presente intervención nos proponemos detenernos en la inflexión nietzscheana del concepto de “apariencia estética”, con el fin de localizar en ella una serie de tensiones constitutivas que se operan en la definición misma de nociones medulares para la autocomprensión de la estética como disciplina autónoma, al tiempo que como irrupción de un discurso dotado de potencialidades críticas de intervención en otros ámbitos del saber y de la cultura. En efecto, Nietzsche pretende recusar cierta tendencia, eminentemente moderna, a reducir el arte a las categorías de “apariencia” y “belleza”, tendencia que no alcanza a explicar, o que lo hace unilateralmente, no sólo la génesis de la obra de arte sino también la estructura del “hecho” estético y sus posibles “efectos”. En este sentido, partiendo de los análisis contenidos en *El nacimiento de la tragedia* es factible delinear una problematización radical de los tópicos centrales de la tradición estética, pues, a través de la dualidad no sustancial, no teleológica de lo apolíneo y lo dionisiaco Nietzsche estaría proponiendo una “lógica” nueva, una “depotenciación” o “autorreflexión depotenciadora” (Menke) que mina el fundamento metafísico sobre el que se asienta la idea de un “placer por la bella apariencia”. En el marco de la polémica con el “concepto” y con la mediación intelectual que el autor hereda del primer romanticismo alemán y de Schopenhauer, se trataría de enfocar la apariencia desde el punto de vista de la experiencia “total” del arte, en la que se deja ver no la determinación de un “gusto” sino la especificidad de un modo otro de “referencia” al mundo de la presentación estética, capaz de funcionar a su vez como símbolo de la presentación del mundo y, por lo tanto, como “norma” para el hacer ya no solamente artístico del hombre en él.

In the following text, we intend to analyze the nietzschean concept of “aesthetic appearance”, aiming to locate in it a series of constitutive tensions operating in the very definition of central notions for the self-understanding of the “Aesthetics” as autonomous realm of knowledge, as well as the irruption of a discourse gifted with

a critical potential, that is, with the possibility of intervention in the broader domain of culture. To be sure, Nietzsche pretends to protest against the modern tendency of reducing art to the categories of “appearance” and “beauty”, a tendency that does not explain sufficiently not only the genesis of the work of art, but also the structure of the aesthetic “fact” as a whole, with its possible “effects”. In this sense, starting with the analysis of *The birth of tragedy*, it is feasible to outline a radical problematization of crucial topics for the aesthetic tradition, since, through the un-substantial, un-teleological dualism of the Apollonian and the Dionysian, the philosopher would be proposing a new “logic”, a “de-potentialization” or “depotentiating self-reflection” (Menke) that undermines the metaphysical foundation upon which the “pleasure on the beautiful appearance” takes seat. In the frame of the polemics with the “concept” and the intellectual mediation, which the author inherits from the first German romanticism and Schopenhauer, it would be a matter of focusing the appearance from the point of view of the “total” experience of art, in which it shows not the determination of a “taste”, but the specificity of another way of “reference” to the world of the aesthetic presentation, capable of functioning as well as symbol of the presentation of the world itself and, therefore, as a “norm” for the man’s doing in it.

I

Es conocido el veredicto nietzscheano acerca de la “historia de la filosofía” como la historia de una contraposición más o menos explícita, más o menos autoconsciente entre el “mundo verdadero” y el “mundo aparente”. En el apartado “Cómo el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en fábula”, uno de los ejercicios de ese “filosofar con el martillo” recomendado en su tardío *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche presenta los sucesivos estadios en la historia del “error” que una contraposición semejante supone, para llegar a la conclusión de que con la “eliminación”, eminentemente moderna, del “mundo verdadero”, “hemos eliminado también el mundo aparente” y, con ello, no simplemente invertido la jerarquía ontológica que hacía de éste el tributario de aquél, sino también disuelto el principio mismo de la oposición de “mundos” que se consideraba como la base del pensamiento y de la práctica, de la religión y de la historia, de la ciencia y del arte. La misma dicotomía entre mundo verdadero y mundo aparente responde ya, como trataremos de mostrar, a una determinada configuración histórica del equilibrio de fuerzas entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En este sentido, la refutación de la “Idea” (platónica, cristiana, kantiana, schopenhaueriana, también nietzscheana) no equivale al encumbramiento de la “Apariencia”, como si se tratara de liberar a ésta sólo para atribuirle los significados y predicados de aquélla, ya reconocidos en tanto

que insostenibles. Constatar el error implicaría, más bien, llegar a establecer hasta qué punto la “sobria realidad” con la que aparentemente ahora nos quedamos está atravesada ella misma por valores, prejuicios y disposiciones metafísicas, “transmundanas” heredadas, acaso inconscientemente, acerca de los límites y posibilidades de la existencia, para entonces vislumbrar ese “instante de la sombra más corta” a partir del cual ensayar nuevas formas de comprensión y creación (Nietzsche, 2007a: 57-58).

Dentro de este contexto, Nietzsche recurrirá insistentemente al arte para extraer de él un concepto crítico, una noción orientadora de “apariencia” y de “aparecer” que le permite delinear ese plano inestable en el que poderes disolventes y constructivos se enfrentan a fin de producir lo que podríamos llamar una “conciencia mejor” del hombre. En el importante parágrafo 107 de *La ciencia jovial*, que lleva por título “nuestra última gratitud para el arte”, el autor retoma las ideas de lo verdadero y lo aparente, y se refiere al arte como a un “contrapoder”, una “fuerza contraria” capaz de curar y hacer “tolerable” una existencia por lo demás “seria”, “pesada”, irreversiblemente marcada por el signo de la ciencia:

Si no hubiésemos acogido las artes e inventado esta especie de culto de lo no verdadero, en absoluto habiéramos soportado la comprensión de la universal falta de verdad y de mendacidad que hoy nos entrega la ciencia –la comprensión de la locura y del error como una condición de la existencia que conoce y siente. La honradez tendría como consecuencia la náusea y el suicidio. Pero nuestra honradez tiene ahora un contrapoder que nos ayuda a evitar tales consecuencias: el arte, como la buena voluntad de apariencia (...) Como fenómeno estético, la existencia todavía nos es tolerable, y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por sobre todo la buena conciencia, para poder hacer de nosotros mismos un fenómeno tal (...) Y precisamente porque en último término somos hombres pesados y serios, y más bien pesas antes que hombres, nada nos hace tan bien como la caperuzita del pícaro: la requerimos ante nosotros mismos, requerimos todo arte insolente, fluctuante, bailarín, burlón, infantil y bienaventurado, para no quedar despojados de aquella libertad sobre las cosas que exige nuestro ideal de nosotros mismos (...) (Nietzsche, 1999: 102-103).

Se nos presenta aquí de un modo condensado una serie de valoraciones que en la perspectiva del Nietzsche maduro se hallan asociadas a lo artístico y a la experiencia estética. Ante todo, el contraste entre, por un lado, la “falta de verdad” – en el sentido, señalado anteriormente, del conocimiento de un fundamento último, inmoviblemente “verdadero”, no histórico, frente al que cabría explicar el resto de conocimientos como “meramente aparentes” – para la comprensión de la cual nos predispone el trabajo científico y, por el otro, el “error”, lo “no verdadero”, y sin embargo tampoco “falso”, para lo cual nos predispone el arte. La idea central de una “buena voluntad de apariencia”, ya no teñida por el presentimiento vago y regresivo de una voluntad esencial e “inaparente”, encuentra así la determinación precisa de

una autorreflexión sobre las condiciones generales, diríamos incluso “antropológicas”, de una existencia “entera” que no solamente conoce sino que también siente, y que se sabe por lo tanto “fenoménica” y necesitada de representaciones “ilusorias” que la hagan “tolerable” y la impulsen siempre a seguir siendo. Lo artístico, así, como señalando en la dirección de un doble movimiento de compenetración y distanciamiento, suficientes para dotar a la conciencia que piensa y actúa de una mayor “libertad sobre las cosas”, procuradora de un “ideal” tentativo y en cualquier caso advertido sobre los riesgos de recaídas en esquemas “morales” y rigideces especulativas.

II

Quisiéramos volver ahora sobre algunos aspectos de *El nacimiento de la tragedia* que nos resultan interesantes para repensar el sentido del arte en el horizonte “postmetafísico”, tomando como hilo conductor el estatuto problemático, tal vez no resuelto ni resoluble de la “apariencia” que está en su centro y que, mediado por otros conceptos rectores, organizan el pensamiento nietzscheano. Si bien los comentaristas han señalado en reiteradas ocasiones que en sus obras de madurez Nietzsche ha dejado atrás el lenguaje de la “justificación estética del mundo y la existencia” presente en dicho libro, o que por lo menos lo ha despojado de la “metafísica del arte” que, en la senda schopenhaueriana, impregnaba sus tesis estético-filosóficas, podríamos sugerir, tomando como ejemplo los dos fragmentos mencionados más arriba, que en ellos el autor no ha hecho más que extraer todas las consecuencias de la radicalidad fundamental contenida en esa fórmula.

En efecto, en su “Ensayo de autocrítica” de 1886, marcado ya por el tono de *La genealogía de la moral*, Nietzsche puede valorar todavía, a pesar de la retórica exaltada y la fidelidad a autoridades que entretanto ha necesitado cuestionar, aquella parte “obstinadamente autónoma” de su primer libro, la observancia ya clara de la “tarea” –“*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida*”– y el problema constitutivo de las “cosas modernísimas”, esto es, “defenderse contra el significado y la interpretación morales de la existencia”. El balance retrospectivo no indica una renuncia al ámbito artístico como espacio privilegiado para plantear las tensiones inherentes al devenir cultural moderno (dentro del cual el arte mismo es sometido a crítica antes que elevado a norma de “corrección” de lo que en un sentido general es denominado aquí “ciencia”), sino el abandono del acento “romántico” puesto en el carácter pretendidamente “superador” y “conciliador” de ciertas categorías estéticas, acento que parece encubrir en lugar de iluminar aquellas tensiones:

(...) De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, -un “dios”, si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir

como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la alcanzada redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse: a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica -, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia. Aquí se anuncia (...) una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las "apariencias" (en el sentido de este terminus technicus idealista), sino entre los "engaños", como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte (...) (Nietzsche, 2007b: 32).

El "sentido de artista", incluso sin "metafísica", tiene que ver con una interrogadora puesta en juego de nociones que serían propias del "discurso" estético (la "ilusión", el "error", el "estilo", el "anhelo de belleza", lo "instintivo", lo "inconsciente", el "placer", el "consuelo", la "apariencia", etc.), no para "fundamentar" mejor dicho discurso y encerrarlo en una mala autonomía, con criterios de validez trasplantados de ese "racionalismo" homogeneizante que precisamente se trata de deconstruir, sino en vistas de proponer un modelo, ya no sólo *para* el arte, de lo que intérpretes contemporáneos como Christoph Menke han llamado "reflexión depotenciadora" (Menke, 2011). Salvando entonces la "ociosa" *metafísica de artista*, esto es, la ansiedad de una "imagen superior" que, fundando la verdad del arte, fundaría también una imagen más verdadera del mundo, lo que queda es para Nietzsche la "óptica del arte" como posibilidad de seguir enunciando una confrontación entre dos "referencias al mundo de la presentación estética": una de ellas preocupada por el "poder asegurador" del placer en la bella apariencia –la idea de que aun en lo "desinteresado" del juicio estético hay un "objeto" que se muestra sólo en tanto que hay un "sujeto" que se lo ha "apropiado" contemplativamente, que ha asegurado para sí su existencia–; la otra, y este sería el significado irreductible del dualismo apolíneo-dionisiaco, que ha reconocido en *lo trágico*, como "obra" y como "efecto", un "poder subversivo" trabajando en el *médium* de la experiencia estética. Esta subversión "depotencia" en la medida en que muestra el nacimiento impuro, el trasfondo informe de mezcla y multiplicidad, de desgarramiento y contradicción que está en el origen de la presentación de la forma "acabadamente bella", de la figura completa y medida en las que, como en nuestros más perfectos estados oníricos, necesitamos creer para garantizar no sólo la soberanía sobre lo soñado sino también la "transparencia" de su analogía con el mundo "no estético" de la realidad vivida.

En este sentido, en el parágrafo 4 de *NT*, luego de haber establecido lo apolíneo y lo dionisiaco como “instintos” o “impulsos antitéticos”, como “potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma”, y una vez trazada su analogía con los fenómenos fisiológicos del “sueño” y la “embriaguez”, Nietzsche habla de una especie de gradación en las intensidades de la apariencia y describe el proceso por el cual ya la ilusión apolínea está mediada y responde a una transfiguración de la realidad empírica:

(...) si prescindimos por un instante de nuestra propia “realidad”, si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la apariencia de la apariencia y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia (...) Ese quedar la apariencia despotenciada a apariencia, que es el proceso primordial del artista ingenuo y a la vez de la cultura apolínea (...) (Nietzsche, 2007b: 59).

Una primera *depotenciación* es, así, la condición de posibilidad de la “esfera de la belleza” y de la experimentación de un placer en el que el individuo se reconoce como “sujeto” en su transposición “divinizada”, desde un “mundo aparential” a otro, sin menoscabo de que las imágenes sucesivamente proyectadas sigan reproduciendo la “mesurada limitación” que la “ley” de lo apolíneo exige. En los mecanismos de lo apolíneo hay ya, podríamos pensar, una liberación de la “primera” apariencia que no obstante se mantiene atenta, en guardia frente al substrato siempre “horroroso” y amenazante de la sabiduría “silénica” según la cual lo mejor para el hombre sería no haber existido, “ser nada”, es decir, ni siquiera una “mera” apariencia. “En la vida suprema de esa realidad onírica, tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su *apariencia*” (2007b: 42-43): la ilusión en el arte griego es desde el comienzo, para Nietzsche, no esa “ingenuidad” rousseauiana del origen armonioso, de la unidad evidente de suyo entre hombre y naturaleza, que cabría imaginar nostálgicamente como no necesitada de constantes manipulaciones y sobreimpresiones que la hagan inteligible, o mejor dicho experimentable³⁴. El punto es que ese sentimiento sólo puede volverse “traslúcido” –y esto es necesario que ocurra si algo ha de “hacerse” con aquella sabiduría –, por la mediación de la apariencia, y nunca antes de ella, con lo cual Nietzsche parece llegar a una primera e importante conclusión, en un doble sentido: no solamente con respecto al valor positivo de la apariencia, más allá de sus diversas inflexiones en cada uno de los estadios en la evolución del arte griego, cuidadosamente analizados por el autor en la primera parte de *NT* (y de lo cual extraerá consideraciones para el modo de dirigirse al arte moderno), sino también acerca de su carácter siempre más o menos

³⁴ De aquí la impugnación nietzscheana de la “tendencia idílica” que impregna la cultura moderna, caracterizada esta como “cultura de la ópera”. Véase Nietzsche, 2007: 160-169.

precario, móvil, “devenido”, de manera tal que si quisiéramos aplicarle la terminología técnica del “Ser” nos veríamos rápidamente defraudados. No se trata de un punto de llegada a ser fijado y que podría ser redirigido “como un imperativo o como un reproche”³⁵ a la esfera “inferior” de la existencia sino, por el contrario, la continua producción de un mundo “intermedio” de imágenes que “encubren” y que “sustraen la mirada” de eso sin imagen que nunca deja de ser sentido, temido. Lo “superior”, el “mundo perfecto de la intuición” no puede llegar a presentarse lo suficientemente separado y autónomo como para que la voluntad que lo engendra y lo mantiene vivo deje de verse reflejada en él, como si dijésemos que lo representado extrae su fuerza no de la cristalización de éste o de aquél contenido particular sino de la forma general con que se conecta con la inmanencia de una vida que anhela y que busca procurarse los medios para seguir existiendo.

Una segunda depotenciación, para decirlo cronológicamente, ocurre cuando esta identificación “distanciada” que es lo apolíneo se encuentra con una serie de intuiciones para las que ya no alcanza la forma individual, con su belleza y su apariencia:

Incluso tenía que sentir algo más [el griego apolíneo]: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! (...) Y ahora imaginémonos como en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca (...) Las musas de las artes de la “apariencia” palidecieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad (...) El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La desmesura se desveló como verdad (...) (2007b: 57).

A diferencia de lo apolíneo, que quedaba explicado como una emanación “controlada” de los poderes artísticos, Nietzsche caracteriza lo dionisiaco como una “irrupción”, no menos espontánea pero hasta cierto punto violenta e imprevisible, que en un primer momento vendría a mostrar los límites de toda representación artística. En efecto, la naturaleza “extática” de los estados dionisiacos tendría que ver con que el ideal de claridad que la conciencia apolínea había llegado a adquirir en el momento máximo de su desarrollo, lejos de considerarse satisfecho, en cambio se quiebra a sí mismo y cede su lugar a otro ideal, el ideal de la “profundidad”, la búsqueda de un “más allá de toda apariencia” que, desgarrando el velo del

principium individuationis, descubra un ámbito de simbolización que, entre otras cosas, no está permitido a la mirada contemplativa del ojo. Eso que el velo apolíneo sustraía a la mirada es en realidad lo que no podía ser dicho en el lenguaje de la imagen y de lo “objetivo”, y que ahora exige para expresarse un “desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas”, un “simbolismo corporal entero” (2007b: 52) en el que también el hombre se “autoalienta” de ese conjunto de rasgos “subjetivos” que había incorporado como su imperativo estético-cognoscitivo.

Sin embargo, a partir de este “olvido de sí” que desvela se produce todo menos una autodisolución de la voluntad –aspecto sobre el cual girará la crítica que más tarde dirigirá Nietzsche a Schopenhauer–, como si la meta del proceso no fuera el permanecer quieto en una verdad adquirida acerca del “fundamento” del mundo, como si el “velado substrato de sufrimiento y conocimiento” necesitara a su vez de nuevas mediaciones que lo saquen del lugar de conocimiento “último”. El esquema de “síntesis” entre Apolo y Dioniso a que muchas de las metáforas empleadas por el autor a lo largo de *NT* pueden dar lugar no debe inducirnos a error sobre este punto. Si la obra de arte “apolíneo-dionisiaca” pone una tercera “cosa” donde antes había instintos artísticos separados, artes figurativas y música, “aparición” y “símbolo”, si un “arte trágico” se erige como un proteico dispensador de “chispas-imágenes”, lo hace sólo a condición de revelar el ritmo de necesaria interdependencia, la compenetración e intensificación mutua y progresiva de ambas instancias, de modo que la alternancia según la cual se llega a establecer uno u otro impulso como preponderante no refleja una estructura de relaciones estable entre “cosa en sí” y “fenómeno”, así como tampoco, en otro sentido, entre “naturaleza” y “cultura”. Ella responde, más bien, a la escenificación de un antagonismo en el que los extremos se diferencian y se confunden, conservando una relativa “autonomía” que no obstante impide detener sus respectivos “mundos” para hacérselos plenamente visibles, esto es, cristalizados en conceptos³⁶.

El mecanismo “procesual” parece estar regido de punta a punta por una “necesidad estética” que se ubica siempre más allá de la positividad de cualquier efecto meramente artístico. Significativamente, también lo dionisiaco es para Nietzsche un “fenómeno”, una aparición momentánea lo suficientemente ambigua que cobija en su interior no sólo intuiciones de fusión y reconciliación, de placer por una universalidad presentida, sino asimismo representaciones dolorosas del horror

³⁶ Tal como lo ha mostrado Gianni Vattimo, tendríamos que pensar aquí “lo trágico” como un tipo de conocimiento que se va configurando sobre un “modelo del exceso” originado en el propio movimiento de “autocontradicción de la lógica”: “(...) si, como parece que se ha de admitir, el carácter de un proceso dialéctico no es sólo el ritmo de las inversiones, sino también la inseparable identificación profunda del *telos* con el *arché*, por la que todo movimiento dialéctico es siempre necesariamente un retorno a sí, el exceso nietzscheano no es en modo alguno identificable con un proceso dialéctico”. Vattimo, por lo demás, hace demasiado hincapié en lo dionisiaco como fuente única de ese exceso, con lo cual concibe unilateralmente el renacimiento de la tragedia como “renacimiento de lo dionisiaco” en el arte y la cultura modernos. Cf. Vattimo, 2002: 159-196, especialmente 175 ss.

implicado en la desaparición definitiva de toda forma individual. En lo dionisiaco hay tanto un “sentimiento místico de unidad”, de “pertenencia a una comunidad superior” como un componente “letárgico”, “regresivo” que, una vez reingresado en la conciencia (“despertar de la embriaguez”), produce un “estado de ánimo *ascético*, negador de la voluntad” (2007b: 259). En esta ambivalencia radica la imposibilidad de estabilizar los estados dionisiacos, hipostasiándolos en meta de la obra de arte trágica. Así como la apariencia apolínea se autonegaba para dejar paso a lo *supra-individual*, ahora es esa misma apariencia transfigurada por la destrucción dionisiaca la que ha de volver a actuar a fin de mantener vivo el proceso. Tal vez donde mejor se aclara esta contradicción interna a ambos estados que estamos tratando de resaltar es en *La visión dionisiaca del mundo*, escrito que Nietzsche redactó en el verano de 1870 y que constituye uno de los escritos “preparatorios”³⁷ para *NT*:

No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: en éste, sin embargo, queda completamente absorbido aquel arte de la apariencia. Así como el elemento dionisiaco se infiltró en la vida apolínea, así como la apariencia se estableció aquí como límite, de igual manera el arte trágico-dionisiaco no es ya la “verdad” (...) Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. Pero surge una gran diferencia con respecto al arte anterior, consistente en que ahora se recurre conjuntamente a la ayuda de todos los medios artísticos de la apariencia (...) Notamos pues, al mismo tiempo, una cierta indiferencia con respecto a la apariencia, la cual tiene que renunciar aquí a sus pretensiones eternas, a sus exigencias soberanas. La apariencia ya no es gozada en modo alguno como apariencia, sino como símbolo, como signo de la verdad. De aquí la fusión – en sí misma chocante – de los medios artísticos. El indicio más claro de este desdén por la apariencia es la máscara (Íbidb: 264-265).

Mediante este lenguaje de “infiltraciones” y “absorciones”, de “permanencias” y “rebasamientos”, Nietzsche pretende dar cuenta del suelo en principio común del que brotan ambos impulsos artísticos, a la vez que escapar a la mala alternativa entre belleza y verdad, entre apariencia y conocimiento que es una de las prerrogativas del “socratismo estético” y del “espíritu teórico” en general. La verdad “simbolizada”, la verdad como símbolo en el que confluyen todos los poderes de la apariencia implica una “renuncia” sólo en la medida en que concebamos esos medios como determinación absoluta, como ilusión de una “milagrosa subitaneidad de la génesis”³⁸, pero no si los consideramos en su naturaleza genuinamente

³⁷ Junto con *El drama musical griego y Sócrates y la tragedia*.

³⁸ Cf. Nietzsche, F., “Del alma de los artistas y escritores”, en *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 2007: 119-150.

“veladora” de un fondo primordial que no podría ser experimentado sin su mediación. Así, el acento no está puesto tanto en una definición ontológica de la verdad “sin velos”, ejercicio hipotético al fin y al cabo correspondiente a un estadio bastante avanzado en la evolución de la supremacía de la *teoría* en la “ciencia del arte”, sino, como dirá Nietzsche en otra parte de *NT*, en la comprensión del estado de “suspensión” en que el artista y el “oyente estético” permanecen con respecto a lo que ahora, tras los sucesivos “desvelamientos de la verdad”, “continúa siendo velo”³⁹, esto es, apariencia, ilusión. El placer en la apariencia se revela ahora como indisociable de la “alegría en la aniquilación”. El “mundo transfigurado de la escena” deja de proveer esa identificación sin consecuencias de una contemplación más o menos distante y “afirmativa” para pasar a ser el contrapunto “negativo” de una experimentación radical. El sujeto de esta experimentación es tal que ya no pretende ningún aseguramiento, ni siquiera el de reconocerse a sí mismo disuelto en lo depotenciado. Lo que se aniquila, por lo tanto, no es negado como si se tratara de una crítica de la falsa consciencia, originada en el hallazgo de un concepto más elevado en función del cual mostrar la “inverosimilitud” de todo lo que se representa artísticamente. La estilización no estética del concepto sería, en este sentido, el reverso exacto de la sublimación artística del contenido objetivo de la obra, con lo cual saldríamos del estar “enredados” en la apariencia sólo para enredarnos en la consciencia, en lo “subjetivo”.

Si bien es cierto que en la época de *NT* Nietzsche todavía confía en la posibilidad de un acceso originario, siempre más fundamental a aquel fondo primordial, no obstante es interesante observar hasta qué punto ha reconocido ya que tanto quien “accede” como el fondo mismo en el cual mantiene su atención están bastante alejados de cualquier modelo “reflexivo” y de toda estética “idealista”. El conjunto de antagonismos y antítesis que despliega el autor a lo largo de su primera obra dan cuenta del intento de pensar el arte por fuera de la “consciencia estética”, con todo lo que ello implica en el seno de la modernidad filosófica. Reflejan, ante todo, la necesidad de replantear la categoría de “sujeto” y el alcance de sus pretensiones cognoscitivas, liberándolo de su enquistamiento crítico y abstracto para reintroducirlo en una concreción de un modo u otro perdida. El “modelo de la depotenciación” que hemos tratado de señalar aquí brevemente en relación a la apariencia estética podría muy bien servir como clave de lectura para la totalidad de la *estética* nietzscheana, si es que algo así puede ser dicho sin contradicción, por

³⁹ El fragmento completo, enunciado luego de que Nietzsche ha introducido un matiz con respecto a la valoración de “Sócrates”, que le sirve para enfocar el problema de la ciencia en la modernidad, dice así: “Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza. No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa *única* diosa desnuda, y con nada más”. Cf. Nietzsche, 2007: 132-133.

lo tanto no entendida ya no como ámbito de preocupaciones separado y autónomo, sino como sentido general de su proyecto filosófico.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). "Lo más inquietante", en *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona.
- Cacciari, M. (1994). "Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana", Biblos, Buenos Aires.
- De Santiago Guervós, L. E. (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid.
- Menke, Ch. (2011). "Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche", en *Estética y negatividad*, FCE, Buenos Aires, pp. 235-269.
- Nietzsche, F., (2007a). *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid.
- , (2007b). *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
- , (1999). *La ciencia jovial ("La gaya scienza")*, Monte Ávila, Caracas, 1999.
- Vattimo, G. (2002). "Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche", en *Ibid., Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Paidós, Buenos Aires.

EL “RÉGIMEN ESTÉTICO DE IDENTIFICACIÓN DE LAS ARTES”: ENTRE LA POLÍTICA Y LA RECONSTITUCIÓN ÉTICA Y REPRESENTATIVA DE LAS JERARQUÍAS.

ELENA MANCINELLI (UNA-UBA)
elenamancinelli@gmail.com

ABSTRACT

La igualdad radical que disloca cualquier tipo de jerarquías constituye el núcleo político de lo que Jacques Rancière denomina el “régimen estético de identificación de las artes”. La presente ponencia se propone investigar las disonancias entre política y régimen estético a partir de mostrar las superposiciones entre la lógica estética, ética y representativa que producen la emergencia de la reconstitución de las jerarquías en el régimen estético.

The radical equality that dislocates any type of hierarchies constitutes the political core of what Rancière name as "aesthetic regime of identification of the arts". The present contribution proposes investigate the dissonance between politics and aesthetic regime, from establishing the role that life and the overlapping of the aesthetic, ethical and representative logic in the emergency or reconstitution of the hierarchy in the aesthetic regime.

INTRODUCCIÓN

Desde comienzos de siglo, Rancière se ha dedicado casi con exclusividad a crear el mapa de las formas del arte, los discursos que le aportan inteligibilidad y sus respectivas políticas, en el período transcurrido entre la segunda mitad del siglo XVIII y el presente. Dicho mapa lleva por título el de “régimen estético de identificación de las artes”. La expresa intención de Rancière de echar por tierra la partición temporal como criterio clasificatorio del arte y la consecuente adopción de la coordenada espacial, orientan su pensamiento hacia la composición de una original e intrincada cartografía del arte de los últimos siglos. Puesto en otros términos: la diversidad de formas del arte resulta de las posibles posiciones —relaciones de cercanía y superposición— entre modos de hacer, discursos y políticas del arte. Es, justamente, esa perspectiva del arte como intersección lo que

le permite en *El destino de las imágenes*, por ejemplo, cuestionar la comprensión de la imagen como entidad y definirla como vínculo entre lo decible y lo visible.⁴⁰

Rancière avanza y retrocede en la historia, se mueve despojado de teleologías y deseos atávicos; *El espectador emancipado* aporta un ejemplo paradigmático de este des-hacer el tiempo como linealidad, la conclusión que se extrae del análisis del arte crítico y pos-crítico es que, así como este último no hace más que reactualizar los procedimientos del arte crítico, el primero no reviste el carácter novedoso que pretende, sino que es una forma específica que adopta el propio carácter paradójal del “régimen estético de identificación de las artes”. Tal vez, el arte crítico de la primera parte del siglo XX, en particular el teatro épico de Brecht, sea un caso paradigmático en el que se muestre la arrolladora potencia que tiene el régimen estético para albergar otras formas generales de intelección del arte —como el régimen representativo y el ético de las imágenes— que lejos de negarlo, acrecientan su potencia explicativa y, consecuentemente, evidencian lo difuso de sus límites. La segunda cuestión que muestran tanto el arte crítico como el pos-crítico es que el carácter paradójal del régimen estético produce una repetición de la diferencia. Y eso es, justamente, lo que consta en el acta de nacimiento del régimen estético: él es la ligazón insuperable de la autonomía del arte y del arte vuelto vida. El régimen estético es, pues, la parataxis de lo que se opone y se repele⁴¹ y, por ello, es un potente productor de multiplicidad.

Por otra parte, en *El método de la igualdad* Rancière realiza una operación política sobre el tiempo al emanciparlo de las nociones de progreso, promesa o destino.⁴² De esta forma, el tiempo, comprendido como ocasión, asume la forma de la dislocación. Sin embargo, las obras en las que él construye el mapa del “régimen estético de identificación de las artes” nos enfrentan a múltiples escenas en las que la política, como dislocación, resulta insuficiente para dar cuenta de las variaciones internas del régimen estético. Esa disonancia entre ambos es, pues, el campo problemático de la indagación que llevaremos adelante en las páginas siguientes, a partir de postular dos hipótesis complementarias: así como la vida —el nombre del otro extremo de la autonomía del arte— permite pensar en una restitución de la historia como registro interno del régimen estético, las reiteradas superposiciones entre régimen estético, ético y representativo, por su parte, suponen la reconstrucción de las jerarquías que no están en consonancia con la política, sino con lo que Rancière define como régimen policial.

⁴⁰ Véase: *El destino de las imágenes* (2011), capítulo I.

⁴¹ En el *Malestar de la estética* (2011) dice Rancière: “Pero existe una dialéctica de la obra “apolíticamente política”. Y existe un límite donde su proyecto mismo se anula” pp. 55-56.

⁴² Véase: *El método de la igualdad* (2012), p. 87.

I-POLÍTICA, HISTORIA Y VIDA EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO

En *El desacuerdo*, Rancière brinda las definiciones sobre los conceptos de política y régimen policial que se mantendrán inalteradas en sus obras posteriores. La política no consiste en una lucha por el poder, como tampoco el régimen policial equivale a represión. El régimen policial regla la posibilidad/imposibilidad de aparecer de los cuerpos y, por ello, determina la división y la jerarquía que hay entre ellos: hay cuerpos que hablan y otros que hacen ruido.⁴³ El régimen policial es inescindible de una estética, porque equivale al reglaje del aparecer; determina qué puede ser visto u omitido y qué puede ser audible o inaudible. La política es o, mejor dicho, hay política cuando se rompe la configuración policial de los marcos sensibles de las jerarquías entre los cuerpos que resultan de la distribución desigual del tiempo y la palabra. Si la política puede socavar al orden sensible es, sencillamente, porque carece de temas específicos, no tiene nada propio: "(...) la política no existe sino por un principio que no le es propio, la igualdad" (Rancière, 2012: p. 49). La igualdad radical emerge como política o la política es, pues, como el *lapsus* de todo orden.

¿Es posible, entonces, ubicar la oposición entre régimen policial y política, triangulada por la noción de igualdad, en la deriva estética del pensamiento de Rancière? Para rastrear la política en el régimen estético es necesario reiterar un movimiento: ir de la obra al discurso, que permite delimitarla como objeto del arte, y, luego, a su política respectiva. Ninguno de los momentos que componen dicho movimiento puede atribuirse ser la causa del otro; la relación entre ellos es la de la resonancia. En *El malestar de la estética*, Rancière enumera los hechos históricos que recusaron al régimen representativo y dieron lugar a la emergencia del régimen estético: 1) Los descubrimientos arqueológicos que contribuyeron a partir de la segunda mitad del siglo XVIII a una comprensión no evolucionista de la historia, 2) La ruptura revolucionaria que separa a las pinturas y esculturas de la función de ilustración religiosa o de decoración de los espacios de la monarquía, 3) El aislamiento de las obras en el nuevo espacio del museo y la aparición de un nuevo público y, 4) Los saqueos coloniales que produjeron una mezcla de géneros y escuelas.⁴⁴

Son ellos los que resquebrajaron las jerarquías que hasta ese entonces fijaban qué podían ser las obras y a quiénes estaban dirigidas. El régimen estético equivale, pues, al desajuste entre *aisthesis* y *poiesis* que produce un entramado complejo y múltiple de formas del hacer artístico y discursos filosóficos sobre el arte. Ese

⁴³ Véase *El desacuerdo*, p. 45.

⁴⁴ Véase, *El malestar en la estética*, p. 18.

desajuste es, a su vez, la manifestación del quiebre de un orden que: “(...) ligaba la naturaleza humana legisladora del arte a la naturaleza social que determina el lugar de cada uno y los “sentidos” convenientes para cada lugar” (Rancière, 2011: 25). Hasta aquí, el régimen estético es consustancial a la política, y lo es, justamente, porque está remitido a la igualdad de lo heterogéneo: “porque define los objetos del arte por su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación” (2011: 30). Es decir, porque suspende la dominación inherente al orden del régimen policial, que naturaliza la desigualdad. Dicho orden, por su parte, está siempre en condiciones de quebrarse (ese es su principio *a priori*), pero sólo lo hace cuando acontece la dislocación, cuando la política irrumpe y pone en evidencia —verifica— la ausencia de fundamento del orden como tal. La política es el nombre de ese quiebre y el régimen estético es la forma que él asume en el campo del arte como hiato entre la obra y su recepción. ¿Podríamos pensar, entonces, que la resonancia entre política y “régimen estético de identificación de las artes” es absoluta? En múltiples oportunidades, Rancière apela al régimen estético para explicar la política y viceversa. Sin embargo, lejos de agotarse en este juego de intercambio semántico, la relación entre ellos presenta por momentos amplias zonas de oscuridad en las que se dificulta pensarlos como equivalencia. El análisis que Rancière hace de ciertos discursos que forman parte del régimen estético muestra que la equivalencia entre política y régimen estético es constantemente acechada por la desmentida. ¿Cómo afectan, por ejemplo, al carácter político del régimen estético la metapolítica de la vanguardia marxista y la *archipolítica* de la estética lyotardiana? ¿Debemos pensarlas como transmutaciones o como atentados? Ambos casos, parecieran confirmar que el carácter político es, más bien, el criterio que permite advertir los momentos en los que el régimen estético se retuerce y confunde con la ética y la restauración mimética. Los análisis de las variaciones en la literatura, las imágenes, el arte crítico y los discursos sobre el arte dan, ciertamente, cuenta de una ambivalencia. Si el carácter político está definido como dislocación, no es a él al que podamos acudir para entender, por ejemplo, los cambios de régimen de imageneidad o las conexiones y diferencias que hay entre la metapolítica de Marx y la de Adorno. Para poder entender ese juego de actualizaciones y diferencias es indispensable que nos preguntemos si es realmente acertado afirmar que la historia, como proceso, no tiene cabida en el régimen estético. Esto que pareciera un escándalo deja de serlo en el mismo momento en el que recordamos que el régimen estético es el nombre que lleva el arte cuando es tensión entre la autonomía de la vida y la forma viva. La vida, pues, es la cifra de la historia como registro interno del régimen estético.

La vida no indica nada definitivo, sino que está en devenir. Es esa vida que cambia —o la historia de esa vida— la que está supuesta en el análisis rancieriano del pensamiento revolucionario de Marx, como aquel que pudo actualizar lo postulado en el *Manifiesto más antiguo del idealismo alemán* -escrito en la última década del

siglo XVIII- y que fue posible porque su época conllevaba la novedad del intercambio entre las imágenes del arte y el comercio de la imaginaria social.⁴⁵

II- LA RESTAURACIÓN DE LAS JERARQUÍAS POLICIALES EN LAS SUPERPOSICIONES DE LOS RÉGIMENES ESTÉTICO, ÉTICO Y REPRESENTATIVO.

Rancière ubica al primer discurso estético en un episodio filosófico en la vida del poeta alemán Friedrich Schiller. Ese episodio lleva por nombre el de *Cartas sobre la educación estética*. Es allí, y no en la *Crítica de Juicio* kantiana, donde Rancière dice hallar el manifiesto: (...) El estado estético schilleriano que es el primero —y en un sentido, insuperable— manifiesto de este régimen marca bien la identidad fundamental de los contrarios” (Rancière, 2011: p.36). ¿Qué es eso que dice Schiller en sus *Cartas* y que compone el principio paradójico del régimen estético? En sus *Cartas*, a la vez que aprecia la autosuficiencia y ociosidad del “torso de Belvedere”, exhorta a la supresión de la dominación: ya sea del entendimiento sobre la sensibilidad o viceversa, y brega por la construcción de una humanidad en la que la vida y la forma devengan forma viva.⁴⁶

El discurso de Schiller es inaugural y, por tanto, expresa de manera pura la caracterización paradójica del régimen estético. En los siglos posteriores, dicha paradoja produce un despliegue de discursos y prácticas que crean zonas en las que la pérdida de la naturaleza (principio político y estético a la vez) se superpone a la pretensión de hacer del arte la patencia de la imposibilidad de representar a la naturaleza irremediadamente perdida (superposición ética, el caso Lyotard) y a la que brega porque sea el arte el que haga caer los velos de la ideología (superposición representativa y ética, el caso del teatro brechtiano). Hay otro elemento que no debiéramos pasar por alto y que refuerza lo anterior, Rancière habla de la vigencia del régimen estético, de su hegemonía, más no de su exclusividad. Las superposiciones mencionadas hacen del “régimen estético” una especie de totalidad que, lejos de fisurarse por la intromisión de lo ajeno, se expande gracias a ellas. Entonces, ¿pueden pensarse las superposiciones del régimen ético y representativo como resonancias del régimen policial en la interioridad del régimen estético? Para ensayar respuestas a este interrogante es indispensable acudir a la figura del espectador. Podría decirse que el espectador es la reserva política del régimen estético. En el *Espectador emancipado* leemos que el poder del espectador es: “el poder que tiene cada uno de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” (Rancière, 2008: 23) El espectador es productor de heterogeneidad, de esa misma de la que está hecho el

⁴⁵ Véase, *El destino de las imágenes*, p. 37.

⁴⁶ Véase: Schiller (1990), *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona.

corazón del régimen estético. A diferencia de los discursos y las obras que producen un vasto mapa de superposiciones, en las que la política se ve suturada o acorralada, tanto por la restauración del principio representativo, que pretende establecer los efectos de la obra en la recepción, como por la ética, que busca hacer patente la imposibilidad de restauración (representación) de una naturaleza perdida, el espectador —como el *demos*, el proletario y el ignorante— es la guarida de la política. Es, en definitiva, en el espectador donde la historia calla para volverse la ocasión de una verificación política, de una dislocación de las formas de percibir que rigen policialmente a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Lyotard, J.-F. (1999). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Manantial. Buenos Aires.
- Rancière, J. (2005a). *Sobre políticas estéticas*. Universidad de Barcelona. Barcelona
- _____. (2005b). *El inconsciente estético*. Del Estante. Buenos Aires.
- _____. (2009). *La palabra muda*. Eterna Cadencia. Buenos Aires.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires.
- _____. (2011a). *El destino de las imágenes*. Prometeo. Buenos Aires.
- _____. (2011b). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual. Buenos Aires.
- _____. (2011c). *El tiempo de la igualdad*. Herder. Buenos Aires.
- _____. (2012). *El desacuerdo*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- _____. (2013a). *Aisthesis*. Manantial. Buenos Aires.
- _____. (2013b). *El método de la igualdad*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- _____. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo. Buenos Aires.

LA IMAGEN TRANSPARENTE

MARCOS PEREARNAU (UBA)

marcosperearnau@gmail.com

ABSTRACT

En su libro *Los Espantos*, Silvia Schwarzböck propone pensar la postdictadura, de 1984 hasta hoy, a partir de una estética de lo explícito. El uso del juicio estético, que a diferencia del juicio de conocimiento no supone un concepto -como permitiría pensar que hicieron los demás discursos sobre la postdictadura-, inaugura un nuevo abordaje del tema en tanto atiende el modo en que el sujeto es afectado por la representación. El objetivo de este texto es pensar si es posible una diferenciación, dentro de una estética de lo explícito -si consideramos que en la década del noventa lo que no se puede concebir de la dictadura se hace explícito y se ingresa en un régimen de apariencia-, de ciertas imágenes o regímenes de imágenes y sus reglas de ficción. Esto es, si aún dentro de un régimen de la representación absoluta, es posible ejercer ciertas distinciones y modos de tratar las imágenes, para abordar las imágenes del presente.

In Silvia Schwarzböck's last book, *Los Espantos*, it is suggested to think postdictature, since 1984 till nowadays, from an aesthetic of explicit. The use of the aesthetic judgment, in difference with knowledge judgment which has a concept on its base -as others approaches to postdictature had made-, introduces a new turn of studying this topic perpending the way the subject is affectated by representation. The aim of this text is to think if there is a differentiation in the context of an aesthetic of explicit -regarding always that during the ninenty what could not be thought about dictature turns explicit and introduces itself in the appearance regime-, of some images and their fiction rules. That is, if it is possible, in the context of absolute representation, to establish distinctions and ways of thinking images, to study the images of present.

I. LA IMAGEN EXPLÍCITA

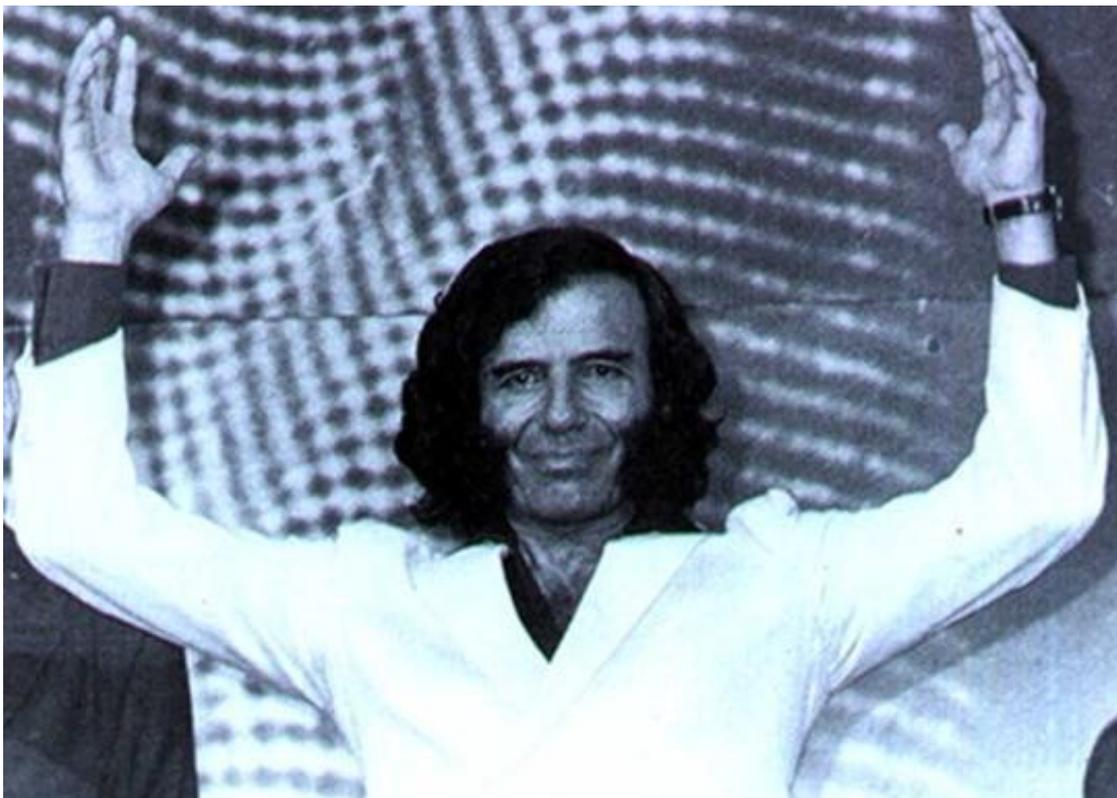
La postdictadura es lo que queda de la dictadura, la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible. Es recién en la década del noventa, según Schwarzböck, que "los espantos" como objeto estético se hacen explícitos. Se trata de un Estado que, tras deshacerse del fantasma del comunismo, no necesita ocultar

su clandestinidad estructural para producir terror. Demanda para ser pensado no una estética de lo irrepresentable, de lo indecible o del silencio, sino un régimen de la representación absoluta y de la apariencia como esencia. De modo que, si no es necesario desocultar la clandestinidad, entonces la introducción al mismo debe hacerse por la estética.

Lo que se hace explícito, a partir de la democracia como retorno, son las relaciones del Estado con las formas contemporáneas de explotación capitalista. El delito se integra al mercado con su misma lógica, igual que la policía, la seguridad privada y los servicios secretos. Bajo el menemismo, los tres poderes del Estado -no sólo el Ejecutivo- hacen explícita en el lugar de la política, la dimensión secreta de la política. El entramado mafioso que atraviesa los tres poderes estatales aparece en la superficie. “La clandestinidad devenida explícita no responde más a la teoría del complot: ni hay conjurados, ni dobles agentes, ni arrepentidos, ni ex servicios (porque nadie deja de serlo), ni infiltración, ni inteligencia de la inteligencia. El menemismo ficcionalizado y leído a posteriori, parece explícito a priori” (Schwarzböck, 2016: 125).

La explicitud es la estética de la cámara, que no solo es compatible con la denuncia, sino que la incluye en su estructura sentimental. Según Schwarzböck, la década menemista (una década que duró doce años: de 1989 a diciembre de 2001) pone en evidencia, no sólo hasta qué punto los poderes que habían vencido en la dictadura se vuelven, en poco tiempo, compatibles con la dictadura, sino con qué grado de eficacia la democracia misma, al autoconcebirse como no verdad, permite que “cuando un ismo se agota otro lo reemplace sin fisuras, es decir sin que se altere la estructura económica” (2016: 129).

La imagen explícita, como no quiere discernir si el placer y el dolor extremos son actuados o auténticos, obliga a sospechar de la apariencia y a tratarla como si fuera un telón que oculta otro telón que, de correrlo, ocultaría a su vez otro. Pero es la sola expectativa de llegar al escenario, al lugar de la ficción como lugar de la puesta en escena, lo que crea la verdad del ismo, sólo es cognoscible a través de sus representaciones. De este modo la estética, por ocuparse de la apariencia, se convierte, a los fines de la interpretación, en lo mismo que la política (Schwarzböck, 2016: 133).



El candidato a presidente ingresa a la imagen jugando con la apariencia, travestido en un personaje, el caudillo patilludo, el Facundo espectacular. Demanda, al igual que los famosos, seguidores. El travestismo es la forma de montaje de la época, donde se monta una imagen sobre la otra en el mismo cuadro. Menem está dentro del cuadro, y como figura se vincula con figuras, transformándose en espectáculo. El spot televisivo del año 1989 muestra a artistas reunidos sobre un escenario, semejante a la foto del año de la revista *Gente*, sostenido por el nombre Menem. Como señala Deleuze en sus estudios sobre cine a propósito de Fellini en *La imagen-tiempo*, alcanza la anhelada confusión de lo real y el espectáculo, negando la heterogeneidad de ambos mundos, borrando con su “subjetivismo cómplice” no sólo la distancia sino también la distinción entre espectáculo y espectador. La imagen no se organiza como espectáculo sin hacerse objetiva al pasar por los bastidores. La ficción de la convertibilidad es el equivalente que permite el pasaje del peso al dólar, del espectáculo a la política, y de la política al espectáculo.

La imagen explícita, al igual que el travestismo, vela mostrando. Menem abre las puertas de la Quinta de Olivos, deja ingresar a las cámaras y revistas, obnubiladas por el reflejo de lo oficial. Es un viejo truco de la tecnología lumínica árabe. Las fuentes en la Alhambra, que anteceden a la habitación del sultán, enceguecen con su resplandor la vista del visitante. Hasta que la vista se acostumbra, es difícil advertir si quien está enfrente es el sultán o no, y se protege de este modo la vida del soberano.

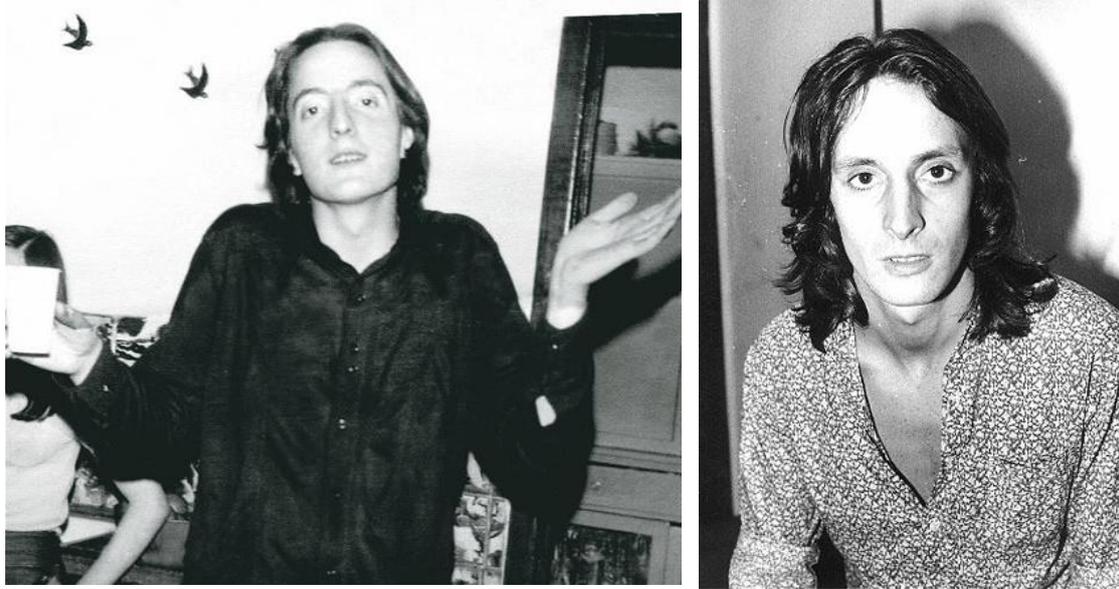
Quien observe los spots televisivos de la primera presidencia de Menem, puede advertir que, a diferencia de las anteriores imágenes de campaña, las del menemismo no utilizan imágenes de la puesta en escena de la política (actos públicos, movilizaciones) como era costumbre, sino que lo que aparece por primera vez en la historia de las imágenes de campaña son cosechadoras, un obrero en una fábrica, un hombre nadando. Las imágenes de las tradicionales escenas de la política son reemplazadas por individuos que representan tipos (la industria, el campo, las empresas). Como señala Schwarzböck, el menemismo muestra lo no político de la política, “aquello que lo hace afín a lo numérico, a la medición de voluntades cambiantes, y compatible con el clima de negocios” (2016: 94).

II. LA IMAGEN IMPLÍCITA



A diferencia de la imagen de De La Rúa que se aleja y huye por detrás y arriba de la Casa Rosada en un helicóptero, Néstor Kirchner ingresa a la imagen, por delante y hacia abajo. Se introduce a través de un corte frontal. Se arroja encima de quienes lo acompañan en el acto de asunción, y se corta la frente al chocar contra la cámara de un fotógrafo. Aparecerá así, con una venda arriba de la ceja izquierda, en todas las imágenes de asunción presidencial. A diferencia de la imagen explícita, donde el placer y el dolor se aparentan por igual -como sugiere Schwarzböck-, el cuerpo de Kirchner intenta salirse de la foto, romper su espectacularización, mostrar dentro de la imagen las marcas del afuera, chocar con la imagen o interponerla con el propio cuerpo. El primer gesto de ruptura es con el protocolo.

Uno de los pioneros del “stage diving”, salto desde el escenario, fue Peter Gabriel, fundador y cantante en la primera época del popular grupo inglés Genesis. Podemos pensar que el ideal de la imagen de Néstor era la del rockero (es notable su parecido con Nito Mestre), que se tira arriba de sus fans. Y que el rockero que llevaba dentro, se manifestaba solapadamente con el saco abierto y los mocasines protestando contra el protocolo. Los eventos de gobierno kirchnerista compartían la forma de los recitales.



Néstor Kirchner (Foto izquierda) y Nito Mestre (Foto derecha)

Este nuevo régimen de imágenes es uno, dentro del marco de una estética de lo explícito, que se separa del anterior introduciendo un fondo. La recomposición del marco y encuadre institucional que distingue vida pública y vida privada, junto con la revisión del relato histórico, permiten una perspectiva que separa la figura del fondo. Aquello que organiza y pone en foco las capas, es un relato, una *voz over* de esas imágenes que les da una dirección y sentido. El kirchnerismo realiza una reintroducción de la escena política en las imágenes de campaña. En sus imágenes gráficas y spot televisivos vuelven a aparecer montajes de actos políticos, y sobre todo, se repite el uso de la voz de Néstor y Cristina -discursos públicos- guiando el sentido a las imágenes.



A diferencia de la imagen explícita que era televisiva -privilegiaba el vivo y directo-, la imagen implícita es cinematográfica. Su protagonista y actor principal es el montajista. Dentro de la imagen, monta: sacar el cuadro de Videla es trabajar sobre la propia película. En ese sentido es interesante revisar los virajes que tuvo la realización de los documentales sobre Néstor Kirchner.

III. LA IMAGEN TRANSPARENTE

La imagen implícita es efecto y construcción de la imagen transparente, por ello esta última logra destituirlo. Lleva lo implícito a lo explícito con el discurso del sinceramiento y la transparencia. Su deber es mostrar que no hay nada detrás, es una operación *scanner*, y en el caso de que aparezca cierto fondo (los Panamá Papers), la imagen se corrige dando el ejemplo y transparentando. La imagen transparente opera revelando lo oculto, manteniéndose en la luminosidad pura de la transparencia. A diferencia de la imagen explícita y sus travestismos, ha aprendido que no debe mostrarse a sí misma, sino, como lo hacen las transparencias, dejando ver otra imagen. Invisibles como las cámaras de seguridad y los scanners de aeropuerto, que proveen imágenes que tienen un valor probatorio y de certeza.



Las imágenes de La Rosadita, donde se ven a individuos contando dinero, son el registro de cámaras de seguridad (tal como aparece en la imagen, el sujeto que registra es la Camera 11). Soberano es quien mira estas imágenes y nadie lo ve mirándolas. Lo oculto y secreto del kirchnerismo es una construcción de la imagen transparente, que al desenterrar y allanar lo implícito, lo vuelve explícito y condena a la visibilidad. Saca a luz el fondo que está construido con las reglas de la ficción de las películas de espionaje: un juez bajando de un helicóptero en el medio de la Patagonia con máquinas excavadoras, López llevando bolsos a un convento, una monja que se declara insana. Los noventa, imagen reprimida, retornan a través de figuras del propio kirchnerismo en Ferraris que salen de un galpón escondidas en una de las estancias de Lázaro Báez de extensiones provinciales.



La campaña de destitución de la imagen kirchnerista, que caracterizamos como implícita, se vuelve eficaz a partir de la muerte del fiscal Nisman. En el relato de los medios, el fiscal que llevaba una denuncia contra la presidenta, por su involucramiento en la causa Amia, fue asesinado por el gobierno. El muerto que le tiraron, Néstor temía esto desde el comienzo de su gobierno, interrumpe la tolerancia social con respecto a lo implícito. Habiendo logrado neutralizar las teorías conspirativas, con el cambio en los servicios de inteligencia -Cristina disuelve la SIDE-, el kirchnerismo cae en la trama de los servicios secretos.

La imagen transparente evita el montaje, allí donde descubre que hay montaje, lo denuncia y visibiliza. El montaje es sospechoso por sus posibilidades de censurar, aún cuando durante el menemismo se volvió explícito que el consumo puede bien encargarse de ello. Utiliza, el vivo y directo; no al cine, que se dirige al pasado. Como en la ética de las finanzas, la transparencia como valor implica que no quedan rastros de la operación, borra la historia. No casualmente el medio de comunicación preferido es el *snapchat*, donde no queda registro de las conversaciones, y evita el tercero capaz de mirarlas. Al igual que la televisión, no es otra cosa que sus contenidos, no es nada en sí.

Las imágenes de campaña de Macri trabajaron su circulación sobre todo en las redes sociales. Una serie de videos lo mostraban recorriendo el país, visitando la casa de particulares, como un turista, y al mismo tiempo, como una campaña de acción solidaria de una fundación. Otra campaña lo muestra llamando a empleados públicos en funciones sin darse a conocer, para controlar si están haciendo correctamente su tarea. Tiene la forma de la cámara oculta, que vuelve al espectador cómplice de un control estatal policial como si se tratase de una broma pesada.

Detrás de Macri, en sus espaldas en la imagen, el fondo no es la institución, sino el verde del paisaje. El verde del croma 4 de las publicidades y televisión, donde se puede agregar después el fondo que se quiera. Es un fondo sin historia, un fondo con historial del photoshop.



La imagen del perro Balcarce sentado en el sillón presidencial viene a romper directamente con las formas anteriores de representación. Se destituye y desinveste la institucionalidad. No hay fondo, sino el intento de restituir la apariencia y superficialidad, a través del humor. *Meter el perro*. Balcarce es un perro encontrado en la calle que lleva como nombre el del jefe militar y dos veces gobernador de la provincia de Buenos Aires Juan Ramón González de Balcarce. La investidura del sillón presidencial se desinveste con el perro y se inviste de una espontánea intimidad familiar o casera. Del mismo modo que, a diferencia de la imagen de Cristina, cuyo maquillaje implica un revestimiento institucional; Awada, como sugiere su apellido, se muestra con la apariencia de cara lavada o aguada, con un cuidado look espontáneo.



En la década del noventa, el conductor Tinelli introduce las cámaras ocultas en la televisión. La sociedad civil hace catarsis de la Dictadura. Así como fue cómplice, el silencio es la virtud del espía, ahora puede reírse del fantasma de ver sin ser visto. “Es una jodita de Videomatch”, o partido de video, en la década del video y el formato del clip, los noventa. Son cámaras ocultas, secuestradoras de imágenes, aptas para todo público.

La transparencia trabaja en la coincidencia entre la imagen pública y la privada. Que no haya diferencias o resto entre una y otra, certifica que no hay nada implícito, sino más bien una honestidad más allá de lo visual. En esta operación, lo público es limitado al dominio de la esfera privada. Su privatización asegura la inhibición de su carácter político. El Estado más que trabajar en la elaboración de una imagen institucional y constituir una estética oficial, observa las imágenes, las espía. La imagen privada comienza a volverse relevante al Estado porque es leída como pública. Los celulares y las redes sociales se convierten en los aparatos del Estado.

Macri fue secuestrado en agosto de 1991 por la llamada “banda de Comisarios”, integrada por varios miembros de la Policía Federal. Estuvo doce días en cautiverio, y la comunicación con su familia no la hacían los secuestradores, sino que él mismo era obligado a grabar mensajes a su padre. La demanda actual de Macri es la misma que la de los secuestradores: pide diálogo, cooperación. La subjetividad de Macri es una que está acostumbrada a ser custodiada, siempre con guardaespaldas. Es un cuerpo a la medida de las agencias de seguridad.

Si como afirmamos la imagen transparente desvanece su imagen en otra, ¿cómo es que opera? Sobre todo a través de las escuchas ilegales. Es mucho más importante, en la imagen transparente, el audio que la imagen. Y mucho más importante escuchar, que decir.⁴⁷ La fantasía de ser espía, no ser visto y escuchar todo, es entendible en alguien que vive con custodia permanente. La palabra ‘espía’ como sugiere la palabra alemana Spähen (“ver de lejos”), señala quizás el deseo de los hermanos Lumière en los comienzos del cine, capturar a quienes pasaban frente a la lente sin que éstos lo supieran. El género de espionaje hizo furor durante la Guerra fría, donde una cortina de hierro que no permitía ver, generaba espías de ambos lados. Los autores de las novelas de espionaje, como Ian Flemming -autor del personaje de James Bond-, habían sido espías.

FINAL

Si al género del terror lo demandan ciertos objetos que pueden ser vistos por quienes no pueden pensarlos -aquellos que la tía Lala en *La mujer sin cabeza* llama “espantos”-, pareciera que los objetos transparentes no pueden ser vistos por aquellos que pueden pensarlos. Si nuestra hipótesis de lectura es correcta, la transparencia es justamente la que aseguraría esa invisibilidad. Advertirla nos permite registrar sus operaciones y modos de dominar al resto de las imágenes, como también enmarcar las nuevas reglas de ficción a través de las cuales son imaginadas. Pareciera que, en esta época, a las reglas del género de terror le suceden las de espionaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Schwarzböck, Silvia, (2016), *Los Espantos*, Cuarenta Ríos, Buenos Aires.
Kant, Immanuel, (2011), *Crítica del Juicio*, Taurus, Madrid.
Deleuze, Gilles, (1987), *La imagen-tiempo*, Paidós, Madrid.

⁴⁷ Macri estuvo acusado por escuchas ilegales, cuando era jefe del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, porque habría sido quien impulsó, a través del ex jefe de la Policía Metropolitana Jorge Alberto «Fino» Palacios, la contratación del ex policía federal Ciro Gerardo James para realizar las escuchas ilegales que tuvieron como víctimas a su propio cuñado, Néstor Leonardo, y a Sergio Burstein.

APARIENCIA DE LIBERTAD: PRÁCTICAS DE GESTIÓN AUTÓNOMA Y SISTEMA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

ILZE PETRONI (UPC/UNC)
ilzepetroni@gmail.com

ABSTRACT

El presente trabajo se encuentra basado en la experiencia empírica y en la participación activa como agente del sistema de arte. Sin embargo, renuncia al anecdotario para presentar una serie de reflexiones o ensayar un conjunto de ideas acerca de la imposibilidad de la libertad de las gestiones autónomas de arte contemporáneo en relación con el microcosmos social específico del que participan, allende su colocación en las periferias o lindes del mismo. Pretende, de este modo, poner en cuestión los supuestos (más o menos compartidos, más o menos consensuados) de este tipo de gestiones de arte a la luz de la institución que lo modeliza y regula.

The present work is based on my empirical experience and active participation as an agent of the art system. However, it relinquishes the anecdote to present a series of reflections or, at most intends to propose a set of ideas about the impossibility of liberty of the contemporary art so-called autonomous (independent) initiatives in relation to the specific social microcosm in which they participate, beyond their placement in its peripheries or borders. Therefore, this paper seeks to call into question the assumptions (more or less shared, more or less consensual) of this type of art organizations in the light of the institution that shapes and regulates them.

1. DE LA CREENCIA QUE TODO SISTEMA DISPONE (Y NECESITA)

Las evidencias empíricas, así como las teóricas –en múltiples niveles y direcciones- vienen poniendo en cuestión (o a lo menos, develando) los fundamentos o componentes sacro-religiosos de lo artístico. Sin embargo, la esfera del arte o el arte en tanto sistema de relaciones, el arte comprendido como microcosmos social especificado, resiste a estos embates. Resiste con vigor y con una alta dosis de intransigencia. Hasta se podría llegar a afirmar que la relación entre el ejercicio crítico y el fortalecimiento de dicho sistema es directamente proporcional: mayor la tentativa de su desmontaje, mayor su consolidación.

El asunto, si bien no es lineal o matemático, es fácilmente observable en el devenir diacrónico. Basta con reconocer que desde las vanguardias históricas asistimos al proceso de incorporación constante (hacia dentro del fuero de la institucionalidad artística) de cualquier empeño de desestabilización, incluyendo las más furibundas proclamas que invocaron, lisa y llanamente, a su muerte.

De allí que no sea aventurado sostener que el crecimiento exponencial de los organismos reticulares que administran, controla y regula los flujos de intercambios (no sólo) simbólicos, junto con el uso del canon (instrumento metodológico probadamente eficaz) parapetan –integrando- a aquellos propósitos y, en ese mismo movimiento, vigorizan la (re)producción de su hegemonía.

Siendo esto así, se podría incluso afirmar que el arte no muere –ni morirá- porque no fue ni es posible derribar los cimientos de su institución. Es decir, no fue ni es posible aniquilar la *creencia* –que se presenta como supra-natural- de la existencia de una cosa que por ciertos atributos (sin importar cuáles sean éstos) pueda ser reconocida como fenómeno artístico. Dicho en otros términos: para edificar y mantener la arquitectura doctrinal de algo que convenimos en llamar *arte* es requisito ocultar impolutamente su carácter ideológico; es imprescindible enmascarar el conjunto de fundamentos, postulados y proposiciones que lo ha posibilitado y, por tanto, es condición obligada borrar todo trazo, huella o indicio del arte como *formación histórica* (en el sentido utilizado por Foucault).

Ahora bien, si la *institución arte* es la *creencia en el arte* es preciso reconocer que el proceso de institucionalización de dicha creencia es relativamente reciente y se encuentra directamente vinculado con el desarrollo del capitalismo. Cuando se habla de arte (y específicamente, cuando se habla de campo o sistema artístico) se habla de arte burgués (Bürger, 2000). Y si se habla de arte burgués (o arte que emerge como tal durante la expansión del capital como organizador del mundo) es preciso volver a recordar que una de las primeras operaciones (aunque ya no sólo en el mundo propiamente artístico) es aquella orientada a la fetichización de los objetos (de cualquier tipo). Lo que resulta al menos llamativo es que pese a que esto es sabido desde Marx y Engels (y merced también a los estudios y reflexiones posteriores)⁴⁸ no haya sido, ni sea todavía, posible desmontar este proceso en los hechos (y ya no sólo en la teoría).

Un señalamiento de esta índole –que hasta rozaría con la candidez o incluso la mera bobada- adquiere otro tipo de relieve cuando la atención se posa en un conjunto particular de prácticas vinculadas al orden de lo artístico, comprendido este último aquí como las instancias de producción, circulación y consumo de *cosas*

⁴⁸ En el amplio y variopinto arco desde Benjamin y Adorno hasta Debord y Baudrillard, por sólo mencionar algunos.

y *experiencias* identificadas como “de arte”. Prácticas (¿ejercicios?) que se aglutinan bajo una serie de denominaciones como las de *gestión autónoma, espacio independiente, experimental, alternativo* y/o *auto-gestionado* y que vendrían a (re)presentar otras modalidades de ejecución, puesta en visibilidad/publicidad⁴⁹ y uso de dichas *cosas y experiencias artísticas*, que diferirían radicalmente de las llevadas adelante por la institucionalidad oficial.

En la superficie, en el terreno epidérmico de la cuestión, este proceder particular en el (del) juego del arte suele ser ponderado (con mayor o menor ligereza) como zona de resistencia, como reducto de y para la heterodoxia estética, como refugio de (para) la libertad “creadora/creativa” (en su sentido más mundano o ramplón), espacio para el arte puro, verdadero, incontaminado. Pero –y aquí llegamos al nudo del asunto- lo que estas afirmaciones suelen encubrir, sea por acción u omisión, es que el multiforme y diverso conglomerado de gestiones autónomas participan –en principio y sin excepción- del *credo* y de la *teología* del arte. Su obrar, sin importar los matices o particularidades de cada caso dentro del rango, es sólo posible porque la potencia que las moviliza emerge justamente de y por la creencia (la fe) artística.

Es así que al participar de la ideología –erigida como *nomos* tácito y apodíctico- no pueden sino más que reduplicar las reglas de juego que posibilitan a dicho sistema en tanto tal. Y, no obstante, la existencia de espacios, grupos y colectivos auto-denominados *independientes* o *autónomos* se fundamenta en la afirmación que ellos mismos sostienen en el plano discursivo y en el nivel fáctico (aunque muchas veces estos planos entran en disonancia) a través del cual se ofrecen como opción a lo dominante/hegemónico en el arte, sea en términos de alternativa, oposición o lucha. Veamos ahora cómo y más allá de la posición que adopten los casos empíricos, la postura resulta, a la postre, una impostura.

2. DE LA FICCIÓN QUE SE DERIVA DE LA CREENCIA (O DE CÓMO EL ARTE OS HARÁ –EN APARIENCIA- LIBRES)

De todas las ficciones en torno al arte, la más poderosa y arraigada es aquella que declara que la práctica artística es la región (por antonomasia) para el ejercicio de la libertad. Lo que esta afirmación oculta, sin embargo, es que para que el arte haya conquistado la prerrogativa de (aparentemente) *hacer lo que se le dé la gana* y de este modo convertirse en un tipo muy particular de sacralidad fuera preciso (paradójicamente) que sus prácticas se desacralizaran.

⁴⁹ En el sentido de “hacer público”.

Puesto de otro modo, el proceso de emancipación de la tutela ideológica, el mecenazgo económico, la supervisión social y los encargos éticos y estéticos de la monarquía y la iglesia (en sus versiones católica y protestante) en relación con el arte no podría haber sucedido sin los grandes cambios en los procesos sociales y políticos que se cristalizaron durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX. La determinación histórica para el surgimiento de un campo autónomo del arte, como ya se adelantó, se la

*...puede relacionar primordialmente con los cambios inherentes a la producción capitalista de mercancías, con su especialización y reducción de los valores de uso a los valores de cambio. Hubo una especialización defensiva correspondiente de ciertas destrezas y propósitos que pasaron a designarse **las artes**⁵⁰ o las humanidades, en la que las formas del uso y la intención generales que no estaban determinadas por el intercambio inmediato podían al menos abstraerse conceptualmente (Williams, 2000:42).*

Esta abstracción conceptual tuvo efectos y consecuencias específicas en el desarrollo y consolidación del sistema artístico que aún continúan vigentes. A los fines de este trabajo serán atendidos brevemente dos de ellos: en primer lugar, dicha abstracción refuerza la posición del productor (artista) como *creador*, como una especie de demiurgo que se dota a sí mismo de capacidades, campos de ejercicio y parámetros propios de evaluación, lo que vendría a culminar en la construcción de un campo de conocimiento propio (el del arte) (Williams). Es decir, el desarrollo y la expansión del capitalismo habilitaron la ficción que permitió erigir al artista como sujeto deliberante e independizado de la mundanidad. La división o autodeterminación (falseadora) entre el artista y la sociedad, por tanto, es lo que configura (en la teoría) la separación y la autonomía del arte con respecto a la sociedad, la economía y la política.

Sin esta maniobra del orden de lo simbólico, pero con implicancias materiales, no sería posible argumentar que el arte tiene (por derecho propio) la libertad de enunciar sin reservas sobre cualquier cosa y de cualquier modo. De allí, también, que incluso –y con la implacable marcha de los años– se haya iniciado finalmente una fase de indeterminación del significado y del sentido del arte, ya que la des-definición (que habilita la ausencia de un consenso generalizado y aceptado sobre sus lindes) permite una maleabilidad cuasi-infinita de lo que es posible hacer (a)parecer y (re)conocer como artístico (o con alguna cualidad artística, sin importar cuál sea esta) ya que sólo alcanza con que algunos sujetos converjan en la

⁵⁰ Las negritas son del autor.

creencia de que algo lo es por el hecho de estar inserto (de múltiples modos) en la dinámica del sistema.

En segundo lugar (e íntimamente ligado con el punto anterior), la abstracción que señala Williams apuntala al mismo tiempo la ficción, resultado de la degeneración de la estética idealista kantiana y del romanticismo alemán, del *l'art pour l'art* que repudia cualquier tipo de degradación de la obra (y del artista) a partir de su vinculación con el dinero, el gusto burgués o utilidad extra-estética.⁵¹ De allí que sea el *desinterés* el componente organizador del sistema ya que, en definitiva, un arte que se piense a sí mismo como libre tiene que abstenerse de cualquier inclinación prosaica. Ni valor de uso, ni valor de cambio para tan elevada tarea.

Ambos puntos son los cimientos nodales que constituyen las reglas del juego artístico a través de los cuales las prácticas *litúrgicas* y los rituales alrededor y en nombre de esta pseudo-deidad se centran en sus objetos, resultados y resultantes del poder de transubstanciación del genio creador.

Este es el gran triunfo de la teología del arte. Triunfo que persiste porque, como ya se ha mencionado, ocluye toda particularidad socio-histórica de origen. Triunfo que, al ocultar el interés inmanente para presentarse como un espacio desinteresado, encubre la estructura de la división social del trabajo⁵², camufla la acumulación de capital y la especulación de valor (simbólico y financiero), enmascara la teleología y la razón instrumental, desfigura el fetichismo del objeto devenido en mercancía, solapa la homogeneización de los procedimientos, disfraza las relaciones asimétricas de fuerza y de poder. Entre otras cuestiones.

Todo esto permanece y sigue reproduciéndose, incluso en el ciclo más desmaterializado, des-objetualizado o pos-aurático del arte. La inversión de la lógica económica, la *economía anti-«económica»*, emboza el complejo plexo de intereses y disputas materiales y simbólicos particulares (que muchas veces son extra-artísticos) para que operen en el plano de una *colusión invisible* (Bourdieu, 1992). De esta suerte funciona el sistema. Confabulación muy eficiente porque se nutre del eslabonamiento de (y la creencia en) supuestos fariseos que son transmitidos y resguardados como verosímiles por el sector dominante (institucionalidad legitimante y legitimadora).⁵³

⁵¹ Sea servir a intereses políticos, religiosos, sociales, etc.

⁵² Referida a los roles y funciones especializados que adoptan los agentes participantes del campo: artista, curador, galerista, *merchant*, funcionario, crítico, historiador, gestor, coleccionista, etc.

⁵³ Como son los museos, galerías comerciales, salas de exhibición (*Kunsthalle*), bienales, fundaciones, premios, salones, casas de subastas, publicaciones (periódicas y no-periódicas) especializadas, etc.

Es en este escenario en el que asoman las gestiones autónomas. Despuntan como tentativas resultantes del descontento, desaprobación, condena o protesta sobre el *mundo artístico administrado*. Surgen, de este modo, como alternativa a lo oficial/tradicional/hegemónico de la esfera del arte. Son, puesto en otras palabras, el resultado de un malestar frente a la actuación para con el arte llevada adelante por el ámbito estatal (público) y el comercial/mercantil (privado) bajo el supuesto que estos últimos ignoran, inadvierten, no comprenden y/o no incluyen (en términos materiales y simbólicos) al conjunto de prácticas (y sus excedentes objetuales) que dichas gestiones entienden (por su parte y según sus parámetros) que cumplen con los requisitos de artisticidad necesarios como para merecer un espacio y un tiempo de visibilidad. O bien y en casos extremos surgen porque sus propias escenas localizadas no poseen la infraestructura mínima requerida para albergar a estas prácticas y productos porque lo dominante serían otros tipos de producción simbólica, más cercanos a lo moderno, lo cultural y/o folklórico.

En todo caso y en ambas circunstancias las gestiones autónomas vienen a ser el resultado de una reacción frente a un estado de cosas, producto de un diagnóstico (más o menos *sui generis*) del campo artístico-cultural en el que se encuentran inmersas y del que, a pesar de ello, pretenden participar. Responden así a algo que entienden como falta o vacío. Mejor dicho: enfrentan prácticamente –y con mayor o menor grado de autorreflexividad- al *status quo* del sistema de arte. Lo hacen con la ilusión de activar territorios de y para la libertad “creativa”. Enclaves para la libre puesta en práctica de las ideas, ámbitos sin constricciones para el despliegue de poéticas (sin importar qué entiendan por tales). Pero también, de salvaguarda de lo experimental, lo innovador, lo inusual y como un lugar de resistencia en el que lo importante es la calidad y densidad de las relaciones, de los vínculos establecidos entre “iguales” en tanto y en cuanto opera un sentido de comunidad de pertenencia que no participa de la lógica (o más bien, mecánica) del núcleo dominante del campo artístico. Todo esto es ilusión. Ficción postulada (a la manera borgiana) como realidad necesaria para la concreción de la tarea, pero no por ello menos ficción.

¿Por qué? Por varios motivos.

Primeramente porque, como buenas fieles creyentes del imaginario ideológico en torno al arte, comprenden (más no sea inconscientemente) que “...*el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista*” (Bourdieu, 2003:339).

Pretenden, de este modo, que sus esfuerzos estén orientados al rendimiento cultural. Esto es: creen y buscan hacer creer en la magia del arte y del artista. De allí

que las gestiones autónomas fetichicen sus propias acciones, además de los vínculos que establecen con su entorno (sea este aquel propiamente artístico o extra-artístico) de modo tal que “...*las relaciones entre cosas aparecen como relaciones entre personas, y las relaciones entre personas, como relaciones entre cosas, parafraseando el quid pro quo que analiza Marx*” (Espinosa Mijares, 2009:31).

Esto es más evidente cuando se piensa a la gestión autónoma como una instancia, un jalón, dirigido por la voluntad de construir *carrera*. Para ello una de las opciones es recurrir a un marco organizativo colectivo para viabilizar paulatina pero sostenidamente las trayectorias profesionales de (algunos de) sus miembros. Emplean a la práctica de gestión independiente como *medio* para la consecución de *fin*es personales orientados a su inserción legitimada en el seno dominante (o lo más próximo a él) y de tal forma buscan usar a la gestión para “...*hacerse un nombre y un lugar –bien colocado- en el juego del arte*” (Fraenza, 2014:12).

Objetualizar e instrumentalizar los vínculos, mitificar el espacio/tiempo de actuación, convertir sus prácticas y resultados en fetiches son consecuencias del deseo de pertenecer, de ser reconocidos y legitimados por los agentes e instituciones que detentan el poder de regular el flujo de “...*intercambios artísticos institucionalizados*” junto con la “...*distribución de los beneficios de la significación*” (Fraenza & Perié, 2016:6).

Entonces, el aspecto que estas gestiones tienen que enfrentar es el de saber articular una actitud desinteresada (en el beneficio que se desea obtener) con una inversión táctica (en el corto plazo) para poder construir dicha trayectoria, acumular capitales y obtener un reconocimiento social del y en el campo (a mediano o largo plazo). De allí que el principio de existencia subjetiva (*existencia para sí*) no se encuentre auto-legislado (no sea autónomo, ni libre) porque admiten con mayor o menor autoconsciencia un *a priori* a la práctica de gestión. Esto redundaría en que haya mucho de *heteronomía* en las gestiones autónomas de arte. No sólo por reproducir el credo del arte, sino que también (y en los hechos) porque se encuentran condenadas a operar en términos prescriptivos, a la manera en que se conduce la oficialidad (sea pública o privada). Podrán utilizar otros criterios para realizar la maniobra, podrán construir y ensayar líneas editoriales, pero lo harán siempre apelando al binomio *inclusión/exclusión* (material y simbólico) ya que no pueden escapar de *la lógica de especulación interesada de valor*, lógica que, en definitiva, constituye y dinamiza el funcionamiento del sistema artístico.

La falta de libertad está dada (como se ha mencionado) por el hecho de participar de la *illusio* y porque, además, esta participación está mediada por el repertorio de las formas institucionalizadas. O lo que es lo mismo: recurren al inventario conocido y reconocido socialmente como si fueran facsímiles o sucedáneos de lo hegemónico o bien como si fueran algo con apariencia de nuevo pero que en el fondo y también en la superficie se encuentra aludiendo al ceremonial

fijado ideológica e históricamente, incluso si estas operaciones estuvieran estimuladas por propósitos paródicos, satíricos o burlescos. De modo tácito o manifiesto terminan por respetar (subordinándose) las fórmulas validadas y consolidadas para la mostración de lo artístico (aquello que ellas consideran como tal).

En segundo lugar, es probable que llenen un vacío que ni el Estado ni el mercado financiero pretenden llenar. Sin embargo, esto también es en gran medida ilusorio, es parte del simulacro de libertad. Tanto el sector público (a través de la ejecución de sus políticas culturales) y, en menor medida, el sector privado del arte, financian la aparente disidencia a partir del entramado de becas, subsidios, premios, fondos concursables y a partir de la absorción/cooptación, hacia el mercado de transacciones de bienes y servicios simbólicos, de algunas de las prácticas u objetos supuestamente disruptivos o heterodoxos. De este modo la porción dominante del sistema moldea (ajustando) el deseo y el accionar de las gestiones al monetarizar la relación. Monetarización que, a todas luces, redobla su posición de subordinación (¿sometimiento ya?) y enfatiza su colocación en las periferias del sistema (incluso hasta quedar confinadas al extramuros).

Cabría preguntarse si este panorama no encierra en sí mismo la posibilidad de un momento utópico. Un instante, por más breve que sea, de no enajenación. Resulta delicado siquiera intentar imaginarlo porque si bien se podría argüir que estos grupos independientes se hallan, al mismo tiempo, enfocados a afectar el contexto inmediato y lo comunitario desarrollando modelos de economía afectiva, apropiándose y resignificando empíricamente el espacio público, estableciendo lazos colaborativos o cooperativos, fomentando el trabajo en red para coordinar acciones y capacidades y que, en suma, esto vendría a constituir una gama de procedimientos para el ejercicio de la micro-política; pero no es posible desconocer que por muy encomiable que todo esto sea, su actuación está orientada hacia el sistema de arte y, por tanto, todos los esfuerzos se encuentran estrictamente calculados. Sus agentes pretenden hacer cumplir para sí (a través de otros) la promesa del arte, que ya no será de felicidad pero sí – probablemente- de prestigio y éxito.

El tono de lo expuesto puede ser apocalíptico. Y tiene toda la intención de serlo porque es preciso correr el velo, quitar la máscara y sentar posición. Las gestiones autónomas adoptan la postura de la impostura porque (al participar del *envite* del juego propuesto por el sistema de arte) su accionar redundante en mero signo modulador del capitalismo avanzado al quedar confinadas a ser un engranaje más de la maquinaria de producción y consumo de arte. Maquinaria que, por lo demás, devora todo dejando tras su paso el sinsabor del páramo. Por ello, tal vez, no haya nada más esclavizante que el dogma del feligrés, dogma que porta el oropel de la aparente libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, J. (2005). *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia*Rivera, Córdoba-Buenos Aires.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona.
- Espinosa Mijares, Ó.; Castro Merrifield, F. & Barrios, J.L. (2009). *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, Las Lecturas de Sileno, México.
- Foucault, M. (1972). *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid.
- Fraenza, F. (2014). "Efectos ideológicos y de conocimiento, en un arte sin materia y pleno de relaciones". Recuperado de https://issuu.com/mariana_mallada/docs/exota.
- Fraenza, F. & Perié, A. (2016). "La sangre del mártir y la tinta del sabio". Recuperado de <http://www.comunidadoffline.com.ar/revista-no1/>.
- Fraenza, F.; De la Torre, M. A., & Perié, A. (2009): *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio y, sobre todo, en regiones periféricas del mundo*, Brujas, Córdoba.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*, Planeta-Agostini, Buenos Aires.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y Literatura*, Península/Biblos, Barcelona.
- _____ (2000). *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires.

LA IMAGEN ESPECULATIVA (ACERCA DE LA FUNCIÓN DE LA IMAGINACIÓN PRODUCTIVA EN HÖLDERLIN Y HEGEL)

GONZALO SANTIAGO RODRIGUEZ (UNCUYO)
gonzarodri@hotmail.com

ABSTRACT

El siguiente trabajo intenta determinar la función de la imaginación productiva en la filosofía de Hegel y Hölderlin, especialmente durante el denominado “periodo de Frankfurt”. A partir de un análisis de los ensayos filosóficos de Hölderlin y de la poesía de Hegel, buscamos determinar cómo la imaginación transforma la experiencia de la reflexión desde la psicología individual del recuerdo hacia la experiencia universal del espíritu. Las figuras de Hegel y Hölderlin se convierten en la guía para entender la dinámica de proyección y reflexión implícitas en el pensamiento de Fichte, particularmente en el centro de su Doctrina de la Ciencia. Las figuras de la imaginación no son solo la representación del conocimiento sino además la creación de un yo absoluto que produce todo, esta creencia religiosa y estética será la base fundamental del idealismo absoluto.

The following work intends to determinate the function of productive imagination in Hegel and Hölderlin’s philosophy, especially in the so called “Frankfurt Period”. From an analysis of Hölderlin’s philosophical essays and Hegel’s poetry, we look to determinate how imagination transforms the experience of reflection from the individual psychology of remembrance to the universal experience of spirit. The figures of Hegel and Hölderlin become the guide to understand the reflection and projection’s dynamics implicit in Fichte’s thinking, particularly in the center of his *Theory of Science*. The figures of imagination are not there only the representation of knowledge but the creation of an absolute “I” that produces everything, this esthetic and religious believe will be the fundamental base of absolute idealism.

Como si el poeta hubiese sido un adelantado de nuestros tiempos la imagen de Hölderlin que nos ha legado la posteridad parece ser la de la eterna juventud. La única representación que hemos recibido, la de Hiemer que se encuentra en el *Schiller National Museum*, es la expresión de su época de estudiante en el *Stift* de Tubinga. “No nos queda ningún retrato de su madurez, casi como si el hado no

quisiera mostrarnos más que un Hölderlin en plena flor, como si no quisiera darnos más que la faz brillante del joven poeta y no la del hombre que nunca fue realmente.” (Zweig, 1997, p.35)

“Gracia y donosura” (citado por Zweig, 1997, p.35) escribe Schiller cuando habla del joven con cabello ensortijado y rasgos delicados. Similar al retrato del joven Mozart parece más un músico que un poeta. El hado de Hölderlin es nunca haber sido viejo, aun cuando los años marcaron su rostro, su locura hizo retroceder aún más su carácter hasta la inocencia de la niñez. Podríamos decir que la juventud de Hölderlin fue su edad más madura porque su ancianidad fue en realidad una nueva infancia. Cabría preguntarse que vería Scardanelli⁵⁴ al mirarse en un espejo, quizás otra señorita a quien hacer una reverencia, quizás esquivaría la mirada, la bajaría reproduciendo parsimonias y saludos exagerados, se iría caminando, susurrando palabras inaudibles.

Muy por el contrario, si quisiéramos pensar en una imagen de Hegel, esta imagen es la imagen de un hombre mayor con rostro adusto y mirada severa, ojos penetrantes que intimidan hasta al más estudioso. Es difícil convencernos de que alguna vez fue joven, y es que, aun cuando los especialistas quieran mostrarnos que existió un joven Hegel, lo cierto es que sus propios compañeros de Seminario lo apodaron “el viejo”; veían en su carácter caviloso y taciturno, no la melancolía de la ensoñación que poseía el rostro de su compañero de cuarto, sino la paciencia estoica de la reflexión esforzada. También su obra parece haber nacido vieja, a diferencia de Schelling cuyos sistemas eran siempre novedosos y distintos, la obra publicada de Hegel parece haber sido ya creada dentro del sistema maduro, incorporada dentro de un todo acabado del que no es posible nunca escapar. Quien piense que Hegel se contradice simplemente es porque no lo entiende, y no lo entiende porque aún no ha madurado para hacerlo.

Algo sabemos del tiempo en que Hegel y Hölderlin fueron jóvenes, sobretodo conocemos la visión de uno y otro a través de sus propios recuerdos. Y como la vejez es el tiempo del recuerdo, Hegel recordaba más a Hölderlin de lo que lo hacía Scardanelli. Dieter Henrich nos dice: “En ocasiones especiales la memoria adormecida de Hegel podía muy bien despertarse con admirable lucidez, Era capaz entonces de hablar de tal manera sobre su pasado con Hölderlin, que quienes habían convivido con ellos se sentían trasladados a aquellos tiempos casi como más tarde Proust describiría el retornar más lúcido del tiempo perdido.”(Henrich, 1987, p.11)

Pero no es necesario acudir a Proust para poder comprender cómo se le aparecía a Hegel la imagen de Hölderlin, mucho más elocuentes son los propios

⁵⁴ Scardanelli fue la imagen que había creado Hölderlin sobre sí mismo en su etapa de locura.

documentos epistolares en donde siempre este recuerdo se encuentra presente: “Tu imagen sobresale ante mí” (Hegel, 1978, p.213) le escribe Hegel a Hölderlin en su famosa carta, a la vez poema, de 1795 conocida con el nombre de *Eleusis*. La imagen de Hölderlin parece transformar al filósofo en un poeta, como si al verse reflejado en su amigo dejara de ser quien es para convertirse en alguien más. Del mismo modo, la imagen de Hegel parece inspirar a Hölderlin a la filosofía; antes de llegar a Jena y luego de un análisis preliminar de la obra de Fichte le escribe a su amigo: “...tal vez elija tu imagen y tu amistad como hilo de los pensamientos que me conduzcan al mundo externo sensible...” (Hölderlin, 1990, p.233). Pero si la imagen de Hegel es el hilo conductor que dirige la reflexión filosófica del poeta, no parece ser del todo casual que el filósofo escriba *Eleusis* como una respuesta a esta reflexión. Ya en Frankfurt Hegel plasmará estas ideas en el denominado *Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán* (Hegel, 1978, pp.217 y ss.) cuyas líneas generales parecen haber sido elaboradas en estrecha colaboración con *Hölderlin* (Hölderlin, 1976, pp 27 y ss.) y ello de tal modo que durante largo tiempo se le atribuyó al poeta su autoría. Así el proyecto conjunto de los amigos que planteaba que “la filosofía del espíritu es una filosofía estética” (Hegel, 1978, p.220) y que “la poesía es la maestra de la humanidad” (Hegel, 1978, p.220) se encuentra fundado en la convicción de que la estética debía tener la función de reconciliar, por medio de una determinada experiencia artística y religiosa, todas las escisiones presentadas por la filosofía trascendental de la época, sobre todo a partir de una reflexión acerca del papel de la facultad de la imaginación. “Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos!” (Hegel, 1978, p.220; Hölderlin, 1976, p.28).

Pues bien, la imaginación, como facultad sintética, había sido liberada por la filosofía fichteana de las limitaciones del entendimiento propuesto por el pensamiento de Kant⁵⁵. En el centro de su *Fundamento de la Doctrina de la Ciencia*, específicamente en la síntesis E del cuarto párrafo Fichte le había otorgado un importante papel. Es la facultad “sin la que no puede explicarse nada en el espíritu humano, y sobre la que debería fundarse fácilmente el mecanismo completo del espíritu.” (Fichte, 2005. p.138). Es una facultad sintética que une el sujeto y el objeto, tiene la función de un oscilar entre las diversas acciones contrapuestas mediante las cuales lo real y lo ideal se unen y, finalmente, es una facultad productora de tiempo (Fichte, 2005, p.142)⁵⁶.

Aquí se enseña, pues, que toda realidad –entiéndase: para nosotros, pues no se debe entender de otro modo en un sistema de filosofía trascendental– sólo es producida por

⁵⁵ Una síntesis aclaratoria sobre la función de la imaginación puede encontrarse en (Cañas Quirós, 1998)

⁵⁶Violetta Weibel (Waibel, 2010; Weibel, 2000) encuentra que la síntesis D del párrafo 4 de la *Fundamentación* posee una estructura similar al texto de Hölderlin *Sobre el modo de Proceder del Espíritu Poético*.

la imaginación. (...). Ahora bien, la verdad tiene que oponerse a toda ilusión, toda ilusión debe poder ser evitada. Pero, si queda demostrado, como deberá demostrarse en el presente sistema, que es en esta acción de la imaginación donde se funda la posibilidad de nuestra conciencia, de nuestra vida, de nuestro ser para nosotros, es decir, de nuestro ser como yo, entonces esta acción no puede quedar suprimida, si no debemos hacer abstracción del yo, lo cual es contradictorio, pues es imposible que el sujeto de la abstracción haga abstracción de sí mismo. Por tanto, la imaginación no engaña con ilusiones, sino que da la verdad y la única verdad posible. Admitir que engaña con ilusiones es fundamentar un escepticismo que enseña a dudar de su propio ser (Fichte, 2005, p.149)

En la *Fundamentación* existe entonces una primera aproximación dialéctica a la imaginación, y no solo porque ella reúne los términos opuestos mutuamente determinados como lo subjetivo y lo objetivo, sino porque además distiende o ensancha (*ausdehnen*) los límites dispuestos (Fichte, 1845,p.208, 2005,p.136). La imaginación no sólo choca contra la realidad, sino que la produce, ya que por un lado fija un límite y por otro lo sobrepasa, por un lado busca poner lo infinito en lo finito, pero luego parece proyectarlo fuera. Esto no sólo quiere decir que la imaginación puede oponer dos miembros contrapuestos y sintetizarlos, sino que además produce los elementos que contrapone, es por ello que se trata de una actividad fundamentalmente productora. Para Fichte la imaginación oscila entre el yo y el no-yo ampliando, en una dinámica de acción y reacción, los límites entre lo posible y lo real. Esta función productora parece extenderse fuera de la filosofía teórica, y en la filosofía práctica se proyecta hacia “la idea simplemente indeterminada de la unidad suprema” (Fichte, 2005, p.142) que resulta inalcanzable. Ahora bien, tanto Hölderlin como Hegel no parecen quedar satisfechos con la solución práctica del idealismo crítico fichteano, y buscan encontrar en el arte y la religión un posible acceso a esta unidad suprema y absoluta. “(...) Intento desarrollar la idea de un progreso infinito de la filosofía, intento demostrar que la exigencia inevitable que hay que plantearle a cada sistema, la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto – Yo o como quiera denominar – es posible estéticamente en la intuición intelectual”(Hölderlin, 1990, p.263).

La convicción de un camino estético a lo absoluto, en términos fichteanos, a “un Yo”, parece guiar la posibilidad de comprender a *Eleusis* como un modo de acceso, mediante la poesía y el arte, a la síntesis mentada. No es casual entonces que el poema describa no sólo el proceso complejo de las diversas operaciones psicológicas que intervienen en el recuerdo y la imaginación sino que además conlleve una negación expresa de la posibilidad de representar mediante el pensamiento y el lenguaje dicha unidad. Veámoslo:

*En torno a mí, dentro de mí la calma habita -los atareados
con su incansable ansia duermen, proporcionándome la libertad*

*y el ocio--, gracias a ti, libertadora mía,
¡oh noche! Con un blanco cendal de neblina
cubre la luna la frontera incierta
de las lomas lejanas; amablemente me llama
la clara franja de aquel lago;
se aleja el recuerdo del tumulto monótono del día,
como si hubiera años de distancia entre él y el ahora.
Y tu imagen, querido, se presenta ante mí; tu imagen
y el placer de los días que han huido,
aunque pronto los borra la dulce espera de volver a vernos ...” (Hegel, 1978, p.213)*

La imagen de Hölderlin no se le presenta a Hegel por medio de la sensación, sino por medio del recuerdo (*Erinnerung*), no se trata entonces simplemente de un retrato, sino de una apropiación o internalización por medio de la cual la imagen deja de ser externa para convertirse en parte de la reflexión del filósofo. Es la imagen de Hölderlin para Hegel una imagen apropiada, internalizada pero luego nuevamente puesta en frente en el espacio abierto por la imaginación. En esta posición de la imagen que presenta *Eleusis* se encuentra el germen de una oposición especulativa en la figura del amigo que se aparece frente al filósofo. Porque no es tan solo Hölderlin quien se presenta, sino Hegel mismo, su pasado, “los días que han huido”, y esto de un modo tan vívido que dentro del recinto de la imaginación ahora Hegel se encuentra enfrentado a su amigo recordándose a sí mismo:

*Y tu imagen, querido, sobresale ante mí; tu imagen
Y el placer de los días que han huido, aunque pronto los borra
La dulce espera de volver a vernos...
Se me presenta la escena del abrazo,
Anhelado, fogoso; más tarde las preguntas, el interrogatorio
Más profundo, recíproco (*wechselseitigen*)
Tras cuanto en actitud, expresión y carácter
El tiempo haya cambiado en el amigo ... y el placer
de la certeza de hallar más firme, más madura aún la lealtad de la vieja alianza
(Hegel, 1978, p.213)*

La imaginación abre el espacio para un interrogatorio mutuo, una acción recíproca entre uno y otro. La imagen del amigo parece transformarse “en cuanto actitud, expresión y carácter”, y ese cambio, que es un cambio temporal, se manifiesta en la figura del amigo. Existe entonces ese amigo que se presenta como un yo del pasado y también este otro que se superpone como un yo del futuro. Pero la comprensión de este yo que recuerda, que es Hegel y, al mismo tiempo, es Hölderlin recordado y proyectado en un hipotético encuentro futuro, implica un

oscilar entre uno y otro extremo de la relación en una dinámica análoga a la de la reflexión y la proyección. Cuando la imagen del amigo le es devuelta a Hegel este la proyecta hacia el futuro donde nuevamente es devuelta para luego ser proyectada hacia afuera del recuerdo. Es importante comprender que en la acción de proyectar el espacio y el tiempo parecen tensarse con más fuerza por el reflejo de Hölderlin, como si en este diálogo mutuo la reflexión de la imagen disparara proyecciones cada vez más lejanas hasta salirse fuera de los límites que la contienen. Cuando Hegel recuerda la vieja alianza parece ser expulsado de modo repentino fuera de sus propios recuerdos

*...pero pronto un suspiro lanza su desacuerdo
y con él huye el sueño de dulces fantasías.
Mi vista hacia la eterna bóveda celestial se alza,
hacia vosotros, ¡astros radiantes de la noche!,
y el olvido de todo, deseos y esperanzas,
de vuestra eternidad fluye y desciende...*

(Hegel, 1978, p.213).

De repente la realidad se presenta al yo como una visión de lo sublime en las bóvedas celestes y los astros radiantes de la noche, esta visión parece detener por un instante el movimiento causando lo que Fichte llama “ una detención de la reciprocación en el tiempo”(Fichte, 2005, p.142) frente a lo sublime, y el olvido de todo parece contraponerse al proceso del recuerdo mismo, como si al olvidar la función de la inteligencia pareciera verse afectada por la contemplación de los astros. El olvido constituye un proceso de supresión de la propiedad del yo, que de repente se encuentra profundamente despojados de sí mismo, y sin embargo el yo afirma el no-yo posteriormente como propio. Y este proceso, tachado en el borrador original, muestra un doble movimiento de contraposición entre apropiación o recuerdo y extrañamiento u olvido:

*El sentir se diluye en la contemplación;
lo que llamaba mío ya no existe;
hundo mi yo en lo inconmensurable,
soy en ello, todo soy, soy sólo ello*

(Hegel, 1978, p. 213).

El yo finito va en busca de lo inconmensurable traspasando sus propios límites, perdiendo por un instante su limitación y finitud, pero al ponerse a sí mismo como infinito se vuelve impropio, se “diluye”, se niega a sí mismo, pero también se afirma en el plano de lo infinito, se “hunde” en lo inconmensurable para ser también allí aquello que no es. El yo se afirma como no-yo. Negación del yo y luego afirmación del no-yo como propio del yo.

Regresa el pensamiento, al que le extraña

*y asusta el infinito, y en su asombro no capta
esta visión en su profundidad.
La fantasía acerca a los sentidos lo eterno
y lo enlaza con formas*

(Hegel, 1978, p.214).

En el acto de apropiación que se le presenta a Hegel de lo infinito la inteligencia no encuentra la posibilidad de captar por sí misma aquello que por definición es inconmensurable, sino que parece regresar a los límites impuestos por la propia finitud. No es la inteligencia quien puede captar lo eterno, o al menos, no la inteligencia por sí misma, sino la imaginación productiva o fantasía, pero aun así no del todo. Esta función de la fantasía permita unir, enlazar, lo eterno con formas sensibles. Con ello Hegel parece negar toda posibilidad teórica al nexo, y parece otorgar a la imaginación la función de sintetizar o reunificar lo eterno con lo sensible. Inmediatamente después el poema expresamente niega la posibilidad de manifestar con palabras la revelación de Eleusis, esta permanece ajena al lenguaje.

*Aunque lo inanimado y el moho les contentan
a los eternos muertos! ..., ¡los muy sobrios! ..., en balde ...,
no hay señal de tus fiestas ni huella de tu imagen.
Era para tu hijo tan abundante en altas enseñanzas tu culto,
tan sagrada la hondura del sentimiento inexpressable,
que no creyó dignos de ellos secos signos*

(Hegel, 1978, p.214).

Aunque quisiéramos no podríamos reproducir en la imaginación las figuras de los misterios eleusinos, no existe ninguna posibilidad de que estos sean representados por el lenguaje ni la inteligencia, y sin embargo la poesía parece contradecir lo que afirma expresando lo inexpressable. Pues bien, *Eleusis* es justamente la experiencia de lo innumerable, es el recuerdo borrado, imposible de representar. *Eleusis* no puede ser experimentada directamente por los sentidos, sino sólo figurada en las intenciones de palabras inaudibles, negada por los signos que intentan representarla. Y es que al despojar a la imaginación de su función reproductiva Hegel parece encontrar en esta representación negada la posibilidad de exteriorizar, más allá de sí mismo, la necesidad de una unión futura. La actividad productiva de la imaginación será entonces un modo de acceder a la síntesis que si bien no puede alcanzarse de modo teórico, si puede hacerlo de modo estético. Es así que la imagen no es ya el resultado de una actividad del conocimiento, sino antes bien, de una actividad propia de lo absoluto que busca crear en la sensibilidad aquella unidad que no puede producir en la inteligencia o, más bien, aquello que la inteligencia no puede producir por sí misma. Lo absoluto no es la inteligencia, o, al

menos, no sólo la inteligencia, sino que lo absoluto se manifiesta o aparece, y esa actividad productiva, autopoietica, es la poesía.

En todos sus ensayos de Frankfurt Hölderlin y Hegel intentarán interpretar una solución al problema con la idea de lo mítico como síntesis entre lo poético y lo histórico⁵⁷. Porque en definitiva si lo absoluto puede manifestarse, la experiencia de esta manifestación puede darse en el tiempo o como tiempo. Ahora bien, la experiencia de la conciencia que en Eleusis parece huir de repente se hace posible en la fantasía. Y es así que las figuras y las formas del recuerdo y la imaginación parecen traspasar los límites del yo finito, trasladarse al plano de la historia, del tiempo, de la comunidad. Que este proceso de manifestación de las figuras no pertenezca ya tan solo a la conciencia sino a la comunidad de conciencias, que estas figuras se vuelvan históricas, que aparezcan y se sucedan en el tiempo, que surjan y se desvanezcan plantea ya el norte entonces del idealismo en su conjunto. Que el modo en que las figuras se producen para la conciencia, el modo en que la experiencia de la conciencia se realiza, el carácter y mecanismo de estas diversas manifestaciones no sean ya tan sólo manifestaciones de un individuo sino del espíritu universal marca entonces su meta. Y es que no es sólo que la facultad de una conciencia proyecta, por así decirlo, “fuera de sí”, sus propias facultades, sino que las propias facultades son manifestaciones del espíritu mismo que no puede más que formarse en la conciencia y como conciencia. La imagen del amigo es la imagen del espíritu de modo abstracto, esto es, la manifestación del espíritu, que ahora debe ser recordado ya no como Hölderlin, ya no como Hegel, sino como la superación de las diversas figuras en el camino hacia lo absoluto. Lo absoluto es, en definitiva, aquello que produce la imagen, puesta esta imagen no es producida por el yo ni por el no-yo, sino por aquello que se muestra como síntesis, el movimiento de las imágenes, la unidad de lo diverso que se produce en sus manifestaciones. De este modo las figuras de la conciencia forman la conciencia, y la conciencia es sólo una figura del espíritu (Hegel, 2010). Y deberemos decirlo ya: las imágenes del Hölderlin no le pertenecieron nunca a Hegel, tampoco a su pensamiento, porque no son las representaciones propias de un individuo, sino que son las formas del espíritu, sus fenómenos. Frente a dicha manifestación el yo se hunde en lo inconmensurable siéndolo todo y no siendo nada, asumiendo así la negatividad y su superación. Y aunque el misterio eleusino parece vedado para el sofista o para el curioso, no lo está de hecho para el filósofo, porque el filósofo no busca por curiosidad sino por amor el saber, y he aquí que el amor implica ya el acto creativo puro de producir en las ruinas de *Eleusis* la vida del espíritu, aunque Hegel sólo pueda intuir estéticamente aquello que el concepto podrá luego producir, y Eleusis es el

⁵⁷ En Hegel sobre todo en el borrador de una nueva introducción de *La positividad de la Cristiana* (Hegel, 1978, pp.233-239) y en los *Esbozos sobre Religión y Amor* (Hegel, 1978, pp.239-247), en Hölderlin sobretudo en su ensayo *Sobre Religión* (Hölderlin, 1976, pp.90-96)

resultado también de lo que luego será el saber absoluto. En última instancia *Eleusis* es la manifestación del espíritu y, por lo tanto, también su poesía. En el espejo del espíritu, que es el todo de la realidad, las figuras brotan una tras otra, y en todas y cada una de ellas, el espíritu se dice a sí mismo “yo soy esa imagen”.

BIBLIOGRAFÍA

- Cañas Quirós, R. (1998). La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, (90), 591-600.
- Fichte, J. G. (1845). *Sämliche Werke. Erster Band*. (J.H. Fichte, Ed.). Berlin: Veit und Comp.
- Fichte, J. G. (2005). *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia 1794*. (J. Cruz Cruz, Ed.). Pamplona.
- Hegel, G. W. F. (1978). *Escritos de Juventud*. (J. M. Ripalda, Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. W. F. (2010). *Fenomenología del Espíritu*. (Felix Duque, Ed.). Madrid: Abada.
- Henrich, D. (1987). *Hegel en su Contexto*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Hölderlin, F. (1976). *Ensayos*. Madrid: Peralta Ediciones.
- Hölderlin, F. (1990). *Correspondencia Completa*. Madrid: Hiperión.
- Waibel, V. (2010). Wechselbestimmung. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena. *Fichte-Studien*, 12(12), 44-69.
- Weibel, V. (2000). *Hölderlin und Fichte*. Paderborn; München; Wien; Zürich; Ferdinand Schöningh.
- Zweig, S. (1997). *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Buenos Aires: Leviatán.

INDÚSTRIA CULTURAL, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO CONTRA BARBÁRIE: UMA LEITURA CRÍTICA DO FILME 'NA IDADE DA INOCÊNCIA.

XAVIER, ELISANGELA BRUM CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS)
elisbrumx@gmail.com

RODRIGUES, LUCIANA AZEVEDO (UFLA)
lunazevedo@gmail.com

AGÊNCIA DE FOMENTO: FAPEMIG⁵⁸

ABSTRACT

This work is part of a dissertation project about childhood in the cinema and its results in an educational perspective against barbarism, which has been developed with an extension Project in interface with the research of the Post-graduation program in Education from Federal University of Lavras – MG. The project seeks to analyze critically the images of childhood present in two films, "Small change" (1976), from the French director F. Truffaut and "Minions" (2015) by Pierre Coffin and Kyle Baldação. By tracking the cycle of movies, Truffaut and Education, the workseek to question if the movie images would be contributing to the weakening of childhood, for the return of the child mind as miniature adult, for the loss of opportunity to experience situations that provide the development of sensitivity, creativity, playfulness, freedom of expression and a critical eye. For this communication there will be a screening of the film "Small change" in which are highlighted filmic sequences for better understanding of the subject. The development of this analysis is supported by the thought of Adorno and Horkheimer, and the reflections about Mimesis made by J. Marie from Benjamin and Adorno.

INTRODUÇÃO

A infância é um período muito curto da vida e onde acontecem inúmeros aprendizados que contribuirão para a formação dos indivíduos. A escola contribui com este processo de desenvolvimento e tem um compromisso com a formação integral da criança, que inclui o desenvolvimento em diversas áreas, tais como: física, psicológica, intelectual e social e conforme diz Adorno "... a educação que tem

⁵⁸Este trabalho resulta de estudos feitos no interior do projeto APQ 03284-14 "O cinema com uma experiência inovadora da formação cultural Docente II" apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

por objetivo evitar a repetição precisa se concentrar na primeira infância” (2010a, p.121-122).

A escola é um espaço onde pode-se observar que as crianças vivenciam situações em que insistem em fazer valer suas preferências pelos produtos daquilo que Adorno e Horkheimer chamaram de indústria cultural, e neste sentido os professores, parecem continuar sem condições de trabalhar junto às crianças produções culturais e artísticas que, apesar de serem também apropriadas pela indústria cultural devido às suas formas imanentes, seguem desconhecidas por não se tornarem um sucesso de massa ou de bilheteria.

Este trabalho é parte de um projeto de dissertação sobre a infância no cinema e suas ressonâncias em uma perspectiva educacional contrária a barbárie, que está sendo desenvolvido junto ao projeto de extensão “O cinema como uma experiência inovadora da formação cultural docente II” onde se objetiva conhecer filmes que tenham desenvolvido estéticas distintas das usualmente exibidas pelos cinemas comerciais e que foram chamados ironicamente pela vanguarda cinematográfica do século XX de cinema de qualidade. A participação no referido projeto de extensão tem possibilitado o estudo do cinema novo de François Truffaut, especialmente quanto ao modo de ver a infância presente em seus filmes, através das discussões que ocorrem posteriormente as exibições e que também são gravadas em imagem e som.

Dentro deste projeto, em interface com a pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Lavras, o trabalho de dissertação busca analisar criticamente as imagens da infância presentes em dois filmes, o primeiro “Na idade da inocência” (1976), do cineasta francês F. Truffaut, o segundo “Minions” (2015) de Pierre Coffin e Kyle Balda. Tal análise toma como categoria chave o conceito de indústria cultural e seu objetivo geral é problematizar as vivências de infância mobilizadas por estes filmes e reconhecer como elas dialogam com uma perspectiva educacional crítica e, ao mesmo tempo estética.

Ao acompanhar o ciclo de filmes Truffaut e a Educação, este trabalho busca problematizar se as imagens cinematográficas estariam contribuindo para o enfraquecimento da infância, para o retorno da ideia de criança como adultos em miniatura, para a perda da oportunidade de vivenciar situações que proporcionem o desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade, da ludicidade, da liberdade de expressão e de um olhar crítico.

Para esta comunicação será realizada uma análise do filme “Na idade da inocência” na qual são destacadas algumas sequências fílmicas para a melhor reflexão do tema. O desenvolvimento desta análise é apoiado no pensamento de Adorno e Horkheimer, e, nas reflexões sobre Mímesis feitas por J. Marie a partir de Benjamin e Adorno. Diante das sequências selecionadas são realizados os seguintes questionamentos: a sequência fílmica permite ao espectador reconhecer ou

esquecer que se tratam de imagens produzidas? Como isso ocorre? Que comportamentos miméticos as sequências fílmicas instigam no espectador? Como as crianças são nelas retratadas? Como são suas relações com os adultos? Como as sequências interrompem ou não um desencadeamento lógico? As sequências trabalham com esquemas perceptivos fixos? Que esquemas perceptivos e comportamentos as sequências mobilizam nas pessoas? Com estes questionamentos o trabalho busca se aproximar do filme que aborda à infância através da reunião de pequenos episódios e que oferece a oportunidade de refletir sobre esta fase da vida das crianças mostrando as suas especificidades em relação às situações vividas. Essa reunião de pequenos episódios poderia ser uma forma de criticar o modo mercantil de tratar o universo da infância? Eis uma questão que esta fase da dissertação nos leva a elaborar.

O FILME DE TRUFFAUT

Para Adorno, “desbarbarizar tornou-se a questão mais urgente da educação hoje em dia” (2010b, p.155) e para o autor isso precisa ser feito desde a Educação Infantil, pois embora a ***civilização encontre-se no mais avançado desenvolvimento tecnológico, as pessoas precisam repensar a construção deste processo, pois ao mesmo tempo que são capazes de construir tantas coisas com a sua inteligência, também são capazes de destruir uns aos outros como se fossem inimigos e ainda vão se conformando com algumas condições que também são consideradas barbáries, mas que vão sendo aceitas passivamente. A escola precisa trabalhar numa perspectiva educacional que seja contra a barbárie, as crianças precisam se desenvolver também no aspecto do esclarecimento e da autorreflexão crítica e isso pode ser ensinado pelos professores, pois conforme diz Adorno*** “... a tentativa de superar a barbárie é decisiva para a sobrevivência da humanidade (2010b, p.156). Considerando o cinema como um recurso fundamental na formação dos professores e conseqüentemente das crianças, a ideia de trabalhar com este filme permite a apresentação de uma obra que foge aos padrões ditados pela indústria cultural e que por esta mesma razão se torna pouco conhecida do público, mas que permite inúmeras oportunidades de aprendizado. Ao apontar para as reações das crianças diante daquilo que assistem, Truffaut contribui com o que Gagnebin (1993) diz quando afirma que Benjamin acreditava numa história da capacidade mimética, pois as semelhanças já existentes no mundo não podem ser entendidas em si mesmas, mas precisam ser descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de formas diversas nas diferentes épocas.

O filme não utiliza muitos recursos da tecnologia digital (dada às condições do cinema novo francês - Nouvelle Vague) e propõe uma nova estética de cinema que vai na contramão do processo de embrutecimento da sensibilidade que produz violência como algo naturalizado. “Na idade da inocência” apresenta um enredo com e sobre crianças durante o verão de 1976 que é mostrado a partir de esquetes que vão acontecendo de forma simultânea, sem formar única história, mas que ao

mesmo tempo conseguem se relacionar entre si a partir do tema abordado que é a infância - um dos temas mais presentes na obra de Truffaut. O filme, cuja trilha musical é de Maurice Jaubert, apresenta muitas cenas mostrando crianças de idades diversas na pequena cidade francesa de Thiers e suas relações com os adultos e entre si. As roupas usadas pelos personagens são simples, do dia-a-dia e sugerem que o filme tenha sido gravado num único dia. Em relação ao enquadramento, elas estão sempre em evidência, a câmera as focaliza de uma forma aproximada e geralmente na horizontal, de um ângulo que está no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada, assim é possível percebê-las de uma maneira diferente e especial. No final de cada esquete, quase sempre são mostradas cenas em close-up que duram alguns segundos. A câmera mostra crianças brincando rodeadas de outras crianças, apresentando inúmeras possibilidades de brincarem com seus pares e mesmo quando são mostradas nas cenas de forma coletiva, é possível perceber que a subjetividade não é anulada e nem sacrificada em prol do todo. Elas têm semelhanças, mas são apresentadas como indivíduos com necessidades específicas. Mesmo apresentando várias histórias paralelas, os movimentos de câmera nas cenas permitem a compreensão e a reflexão do que está sendo mostrado. A câmera mostra a criança vendo o mundo de uma perspectiva que os adultos já não conseguem mais enxergar, mostra formas diferentes de vivenciar situações que eles pensam só poder ser vividas na infância e com isso leva o espectador a parar para refletir não somente neste período tão importante da vida, mas em tudo que ficou para trás, esquecido e que não se faz mais presente na vida adulta em que rapidamente esquecemos de quem fomos, principalmente por causa da "... mímesis perversa que reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual teve que passar para se adaptar ao mundo real..." (GAGNEBIN, 1993, p. 73).

Desta forma, na narrativa de Truffaut vê-se predominar uma tendência a retratar a infância não mostrando apenas a criança exposta às duras realidades da vida como a pobreza, a desestrutura familiar, a ausência paterna ou materna, os maus tratos e outras, mas que, mesmo exposta à estas realidades, não é apática, ou seja, reage a elas pois está inserida na cultura. Como diz Benjamin "Pois se a criança não é nenhum Robinson Crusoe, assim também as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem" (2009, p. 94). A criança também é um sujeito histórico dentro da sociedade, ela não vive alienada ao que se passa ao redor. Ela está imersa na cultura e através das oportunidades que lhe são oferecidas, pode se apropriar dos elementos e produzir cultura. No filme é possível perceber as especificidades da infância e ver que as crianças não são adultos em miniaturas, mas pessoas que estão vivendo um momento único em suas vidas, sendo capazes de aprender de forma autônoma com base em suas experiências, proporcionando aos educadores uma nova visão de trabalho com essa faixa etária.

O conceito de mimesis em Benjamin indica “...um papel positivo, muito instigante... que desista da visão da totalidade, mas que, no entanto, continue crítico e perturbador” (GAGNEBIN, 1993, p. 79). Benjamin distingue dois momentos da atividade mimética: o reconhecer e o produzir semelhanças os quais caracterizam as brincadeiras infantis. Adorno, em sua Teoria Estética, considera que a capacidade mimética se refugiou na arte, já Benjamin acredita que ela se refugiou na linguagem e na escrita.

A representação da infância exposta por Truffaut mostra, que a infância nem sempre é vivenciada da forma como deveria, pois muitas crianças não têm acesso ao mínimo necessário para lhes garantir os direitos básicos e estão inseridas em situações difíceis desde muito cedo, mas mesmo não apresentando uma infância fantasiosa com falsas representações o diretor é capaz de dar visibilidade e mostrar com muita propriedade situações em que elas têm oportunidade de desenvolver a sensibilidade, a criatividade, a ludicidade e a liberdade de expressão. A seguir são destacadas algumas sequências fílmicas que possibilitam a compreensão das vivências de infância numa perspectiva estética mobilizadas por este filme:

A primeira cena mostra a mãe chegando ao prédio com Gregory que é ainda bem pequeno (aproximadamente 2 anos), mas o elevador está com defeito, então precisa subir os nove andares pela escada. A mãe pede ajuda e dá o pão para o bebê levar, ele começa a se divertir com o pão fazendo dele uma bengala para o auxiliar na subida e assim vai arrastando o pão no chão se divertindo e dando novo significado para esse “objeto” que ele tem em mãos à sua disposição. Ao passar pelo andar do apartamento do Prof. Richet e sua esposa Lydie, vê a porta aberta e vai entrando sem esperar ser convidado, sem formalidades, até porque já tinha conhecido o apartamento no dia anterior. Enquanto as mulheres estão conversando, ele começa a brincar com o que se encontra disponível: produtos de supermercados encontrados numa bolsa. A partir daí ele se diverte com todos os produtos, dando novos significados para cada um deles; usa-os não de forma convencional, mas como se fossem brinquedos. Quando a mãe resolve ver o que ele está fazendo a câmera se detém alguns segundos no rosto dele que demonstra uma grande satisfação em fazer o que é considerado “travessura” pelos adultos. Na cena as imagens não respondem ao esperado, não apenas em relação às atitudes da mãe com o bebê, mas na conversa com a vizinha e na forma como o pão é utilizado.

A representação da infância de Gregory mostra como as crianças não condicionam o divertimento ao brinquedo, afinal para se divertir ela não precisa necessariamente deles, mas de usar a sua criatividade. As situações do cotidiano são pensadas pela criança de uma forma diferente, bem mais simples e original do que fazem os adultos. A cena mostra que a imagem da criança não se reduz a ferramentas que transmite uma mensagem, mas é uma recordação de algo. São momentos que proporcionam o reconhecimento e a produção de semelhanças: a mãe se distrai na

conversa com a vizinha enquanto seu bebê se encanta e se diverte com a materialidade dos objetos que estão ao alcance de suas mãos.

Outra cena marcante do filme é quando o professor Richet chega na sala de aula, no dia posterior ao nascimento do seu filho e solicita a participação dos alunos dizendo que vão dar aula juntos. Começa dizendo que vão praticar as habilidades orais e o primeiro a ser chamado é Richard Golfier que é indagado sobre o que fez no domingo, mas o professor percebe que ele demonstra pouco interesse em responder-lhe sobre esse assunto. Richard então pergunta: “Posso falar de marcas de motocicletas?”. O professor responde que sim e a partir daí o menino começa a relatar que existem muitas marcas diferentes e começa a citar inúmeras delas, demonstrando ter grande conhecimento do assunto que visivelmente é do seu interesse. A conversa só termina porque a aula é interrompida por duas pessoas que vieram conversar com o professor.

Com essa representação da infância de Richard é possível perceber que em muitas situações, escolares ou não, a liberdade de expressão é negada à criança. Ela geralmente é indagada a partir do interesse dos adultos e não sob a ótica dos seus interesses e assim ela é tolhida de manifestar suas ideias e seus pensamentos sobre determinados assuntos que são considerados menos relevantes. Jean Marie Gagnebin a partir de Benjamin e Adorno acena “para uma teoria “positiva” da mimesis” (1993, p.71) mostrando que a aprendizagem infantil ocorre por meio da capacidade mimética. Desde o nascimento a criança vai obtendo novas conquistas em situações em que ela olha, aprende e re/produz semelhanças e assim vai construindo sua própria identidade. Entretanto é preciso ressaltar que, segundo a autora,

Benjamin tenta pensar a semelhança independentemente de uma comparação entre elementos iguais, como uma relação analógica que garanta a autonomia da figuração simbólica. A atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se reduz a uma imitação. (GAGNEBIN, 1993, p..80)

Desta forma ele não compreende que a imagem de algo é a sua cópia, ele não a entende como identidade. Para Benjamin apud Gagnebin (1993) as crianças aprendem a falar movimentando todo o corpo através das brincadeiras e das representações e assim vão explorando os seus sons, nisto se diferem dos adultos pois os caminhos que elas percorrem até conseguir alcançar o objetivo não são previsíveis, não por serem ingênuas, mas por considerarem o aspecto material da linguagem. Assim, as situações de aprendizagem em diferentes contextos, principalmente o educacional, são extremamente importantes pois oportunizam o desenvolvimento estético e dão condições da criança ter acesso a inúmeras possibilidades, gerando uma constante transformação da realidade aprendida, é como se o comportamento mimético fosse um exercício permanente capaz de

promover dentre outras coisas, a criatividade e a liberdade de expressão dando oportunidade de perceber as coisas de outras formas.

Truffaut coloca a câmera para capturar a criança de corpo inteiro, brincando, reconhecendo e produzindo semelhanças. O filme não sugere uma adaptação da criança ao mundo adulto, pelo contrário apresenta inúmeras situações em que a criança é vista como criança e não como um adulto em miniatura. A partir das sequências fílmicas destacadas é possível perceber que o roteiro elaborado por Truffaut dialoga com uma perspectiva educacional crítica e, ao mesmo tempo estética, pois mostra a partir de cenas do cotidiano que as experiências estéticas são possíveis às crianças e a infância é um tempo propício para isso. Mesmo se apresentando com uma reunião de pequenos episódios, a dinâmica da exposição das cenas oportuniza tempo para que o espectador reflita sobre elas e esqueçam que são imagens produzidas, mas tendem a reconhecer as diversas situações mostradas nas cenas relacionando-as com suas vidas. Atualmente, as formas de brincar e de se expressar estão muito direcionadas e condicionadas, a imaginação está sendo tolhida porque as situações estão sendo postas de uma forma em que ela mais observa do que participa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tempo que é dispensado ao assistir este filme permite a oportunidade do adulto repensar a visão de criança que possui, de buscar resgatar o que foi perdido na vida adulta e nas razões pelas quais deixou de utilizar as características estéticas no seu dia a dia. O filme oferece também a oportunidade dos professores pensarem sobre a forma como Truffaut retrata a infância e como isto acontece em outros filmes infantis que são consagrados e vastamente divulgados em virtude do sucesso de bilheteria que obtêm.

Esta fase da dissertação permite considerar que as representações da infância apresentadas por Truffaut neste filme mostram claramente a liberdade de sentidos que é dada aos seus personagens infantis e as formas como as crianças reagem esteticamente às inúmeras situações do cotidiano. Ele reitera o esforço de não apresentar a infância como uma unidade, com reações coerentes, previsíveis e sistemáticas, mas concreta, corporal, não repetitiva. A experiência não é apresentada de forma pronta, os sentidos, as emoções e os desejos não são retratados de forma administrada. O autor consegue transitar pela linha tênue entre o real e o fantasioso apresentando a infância com seus problemas e limitações em relação aos adultos, mas em contrapartida não é indiferente e não deixa de apresentar inúmeras possibilidades de superar estas condições de uma maneira muito peculiar ratificando a possibilidade da infância e da educação serem contrárias a barbárie. O cineasta tem uma característica particular e especial de incomodar o espectador e nesta obra não é diferente: transmite uma mensagem, a

partir das imagens, que perturba o modo como nos relacionamos com o mundo, criticando o modo mercantil de tratar o universo da infância, em que as coisas são apresentadas dentro de categorias fixas e rígidas. As imagens da infância expostas por Truffaut ganham ainda mais força ao promover uma oportunidade favorável para a percepção sobre a necessidade de vivenciarmos o mundo mimeticamente.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (2010a). “Educação após Auschwitz”. In. Adorno, T. *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora Paz e Terra, p.118-138.

_____. (2010b). “Educação contra a barbárie”. In. Adorno, T. W. *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora Paz e Terra, p.155-168.

Benjamin, W. (2009). *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34 (2ª edição).

Gagnebin, J. M. (1993). “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, em 1990. *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/771/632> > Acesso em: 16 mai. 2016.

Na idade da inocência. Direção: François Truffaut. 1976.

HANS-GEORG GADAMER: LA CRÍTICA DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA.

ERIKA WHITNEY (UNC)
erikawhitney@gmail.com

ABSTRACT

El surgimiento de la estética como disciplina filosófica estuvo marcado por el descrédito que, por aquel entonces, supuso pensar una disciplina de lo sensible. La estética como lógica de la sensibilidad buscó, sin embargo, desmarcarse de toda lógica discursiva científica, pero al hacerlo se enfrentó a otro problema: ¿cómo puede una disciplina como ésta relacionarse con la verdad? Para comprender la reflexión de Gadamer sobre el arte es preciso, ante todo, atender al diagnóstico crítico que hace de la conciencia estética. Este trabajo tiene como objetivo sintetizar la crítica gadameriana del esteticismo. Expondré, en primer lugar, las ideas que llevaron a pensar la estética como ámbito autónomo y, en segundo lugar, las ideas principales sobre las que se fundó tal autonomía.

The emergence of aesthetics as a philosophical discipline was marked by the discredit that, at that time, supposed to think a discipline of the sensitive. The aesthetics as logic of the sensitivity, however, sought to separate itself from all logic discursive scientific, but in doing it faced another problem: how can a discipline such as be related with the truth? To understand Gadamer's reflection on art, it is necessary, first of all, pay attention to the critical diagnosis that he makes of aesthetic consciousness. This work aims to synthesise the gadamerian's critical of aestheticism. I will first present the ideas that led to think aesthetics as area autonomous and, in second place, the main ideas on which such autonomy was founded.

I. LA SUBJETIVIZACIÓN DE LA ESTÉTICA.

Kant se propuso en la *Crítica del Juicio* (1790), ante la imposibilidad de encontrar objetividad en la diversidad empírica del gusto humano, fundamentar la pretensión de validez universal del gusto en el sujeto. Tal justificación redujo, a los ojos de Gadamer, el concepto de gusto a principio subjetivo y le quitó a aquel todo *significado cognitivo*, en la medida en que el énfasis en el ámbito trascendental dejó de lado la determinación de contenido del gusto desde el sentimiento moral comunitario. Sobre esto dice Gadamer:

Frente a los intentos de salvaguardar un relativo valor cognoscitivo en la cognitio sensitiva, como un grado previo a la cognitio rationalis, la fundamentación kantiana del juicio de gusto a priori renunció por completo, como es sabido, a que haya algún conocimiento del objeto cuando se dice de él que es bello. Antes bien, un enunciado semejante atañe sólo a la relación del objeto con nuestras facultades cognoscitivas en general (Gadamer, 1996: 63).

Kant entiende el gusto como resultado del libre juego de las facultades del conocimiento (sensibilidad-entendimiento). Por eso, en el juicio estético no se conoce nada del objeto que se juzga, sólo se afirma la correspondencia *a priori* de un sentimiento de placer en el sujeto. Lo bello a diferencia de la ciencia no se aprende, se contempla. De este modo, la perspectiva kantiana desvinculó las nociones de gusto y *sensus communis*.

El concepto de gusto devino en una abstracción metodológica mediada por la distinción entre naturaleza y arte (Gadamer, 1977: 78). La razón de ello es que Kant destacó la importancia de la belleza natural con el objetivo metodológico de confirmar que tal belleza no proviene de un enjuiciamiento de la perfección del objeto. Para Kant, “la belleza natural resulta superior a la belleza artística por dos motivos: por un lado, muestra la pureza de los juicios de gusto y por otro es adecuada para sugerir una orientación de la naturaleza hacia nosotros” (Karczmarzyk, 2007: 146). Y lo bello en el arte sigue el mismo sendero porque el genio es él mismo naturaleza creadora. Por lo tanto, lo bello en la naturaleza y en el arte tiene, ahora, gracias a la fundamentación trascendental del gusto, un mismo y único principio subjetivo.

Para Gadamer, semejante fundamentación delata la primacía de un modelo epistemológico que se pregunta por la validez objetiva del gusto, por contraposición a la validez objetiva del conocimiento. El filósofo de Marburgo entiende que Kant, al proclamar la objetividad de lo bello, bajo el supuesto dogmático de que el conocimiento teórico sólo es posible en las ciencias naturales, abrió las puertas de la estética al subjetivismo moderno (Argullol, 2012: 18). No obstante, reconoce que éste conserva todavía el privilegio del gusto por sobre el genio, ya que éste último sólo tiene una tarea de complementación de la capacidad juicio estético (1977: 89).

Pero también aquí la capacidad de juzgar perdió su significado, ya que se advirtió su dificultad: que no puede enseñarse. Es decir, en la medida que no hay un principio que diga cómo debe aplicarse o que demuestre cómo subsumir algo individual bajo una regla general, sólo debe ejercerse una y otra vez (1977: 61-2). La filosofía ilustrada alemana vio en esta imposibilidad de enseñanza un aspecto negativo y no la consideró entre las capacidades superiores, sino que la rebajó a una capacidad inferior de conocimiento. Esto hizo que se apartara la capacidad de juzgar

del sentido originario de *sensus communis* (de la tradición romana) y se siguiera el curso de la interpretación de la tradición escolástica, la cual sostiene que lo que se conoce a través de la capacidad de juicio es lo individual-sensible⁵⁹ (1977: 62).

De este modo, el sentido comunitario quedó subordinado al ámbito de lo sensible y la capacidad de juicio al juicio estético del gusto. Esta desvalorización terminó por separar del concepto de gusto la antigua concepción moral de este, que guardaba referencia a cierto *modo de conocer*. Si bien se trataba de un conocimiento que no podía ser independiente de situaciones concretas, el discernimiento que el gusto proporcionaba estaba relacionado con su carácter decisivo, es decir, con la pretensión del gusto en ser buen gusto y adoptar, ante toda inclinación, una perspectiva general que exhiba el punto de vista de los otros (2007: 81).

El análisis de la justificación trascendental del *gusto*, que Gadamer expone en *Verdad y Método* tiene como objetivo mostrar cómo la estética, siguiendo las pretensiones científicas de la época, se fundó como ámbito autónomo frente al ámbito del conocimiento teórico y práctico. De acuerdo con esta consideración, la subjetivización de la estética⁶⁰ preparó el camino para cimentar el abismo infranqueable entre el arte (contemplación) y la realidad (conocimiento). Las consecuencias de esta subjetivización fundaron no sólo la autonomía de la conciencia estética, sino también la autonomía de la conciencia histórica y orientó a la hermenéutica hacia una hermenéutica de la reconstrucción. Por esta razón, Gadamer sostiene que la filosofía trascendental de Kant⁶¹ alentó a la autorreflexión de las ciencias del espíritu a apoyarse en la teoría del método en la medida en que

⁵⁹ Este giro estético del concepto tiene que ver con lo que más tarde Kant denominará “capacidad de juicio reflexiva”. Dice Gadamer (1977) al respecto: “[...] lo decisivo no es aquí la aplicación de una generalidad sino la congruencia interna. Es evidente que en este punto nos encontramos ya ante lo que más tarde Kant denominará “capacidad de juicio reflexiva”, y que él entenderá como enjuiciamiento según el punto de vista de la finalidad tanto real como formal. No está dado ningún concepto: lo individual es juzgado “inmanentemente”. A esto Kant le llamará enjuiciamiento estético, e igual que Baumgarten había denominado al *judicium sensitivum ‘gustus’* (62-63). La distinción es entre juicio determinante, en el cual se subsume lo individual bajo lo general y juicio reflexivo, el cual reconoce en lo individual el general bajo el que debe subsumirse.

⁶⁰ La idea es que la autonomía de la estética tiene su precedente en Kant a partir de la distinción entre belleza libre y belleza adherente. Si bien Gadamer considera que esta distinción, que en la *Crítica del Juicio* aparece como secundaria, es un “síntoma fatal”, no cree haya sido intención de Kant fundar un ámbito autónomo del arte. Grondin (2003) dice: “Parece que el conocimiento y el saber fiable se dieran en las ciencias experimentales metódicas, cuyos fundamentos había asegurado Kant con su crítica. Claro que Kant, de hecho, se interesó relativamente poco por los “métodos” de las ciencias experimentales. Pero la condena de la metafísica “dogmática” y la referencia a Newton bastaron para hacer de Kant un positivista partidario de las estrictas ciencias naturales” (54).

⁶¹ Según Grondin la filosofía de Kant originalmente no tenía que ver con la tradición humanista. Y agrega: “La pregunta de Kant tiene, en principio, un sentido favorable hacia la metafísica. Quiere ayudarla a que llegue a ser finalmente una ciencia rigurosa [...] Pero Kant emplea en todo ello un tono duro y orgulloso, que hace que sus intenciones positivas queden algo en el trasfondo: desde el tribunal de su crítica, parece condenada toda posibilidad de apelación. Kant despierta, además, la impresión de que asienta como fundamento la concepción newtoniana de la ciencia cuando indaga acerca de la posibilidad de la metafísica como ciencia” (Grondin, 2003: 53).

desacreditó todo tipo de conocimiento teórico que no fuese el de la ciencia natural (1977: 74).

II. LA AUTONOMÍA DEL ARTE.

La estética posterior dio a entender algo diferente de lo propuesto por Kant. Según Gadamer, la fundamentación *a priori* del gusto obtuvo un nuevo significado al tergiversarse el horizonte de la preocupación kantiana.

El gusto, tal como Kant lo entendía, no asumía el relativismo al que este concepto estaba expuesto. Esto significó un problema para la estética romántica que, para determinar la perfección en el arte, tuvo que establecer un criterio supra-histórico que permitiera dar cuenta de las mudables preferencias del gusto a través de la historia. Esta búsqueda de un criterio posibilitó la defensa de la idea de *un* gusto como parámetro, válido universalmente. De este modo, pasó a primer plano el concepto de genio, que adquirió mayor predominio al permitir contemplar la creación bella a través del tiempo y juzgar esa perfección en la historia.

Sin embargo, esta preocupación pronto dejó de tener resonancia y una reacción contra el idealismo especulativo planteó “la vuelta a Kant” (1977: 94). Esta vuelta posibilitó, según Gadamer, una radicalización del subjetivismo estético, ya que el neokantismo siguió privilegiando los conceptos idealistas de arte y de genio, mientras que la preocupación central del filósofo de Königsberg, es decir, el problema de la belleza natural y concepto de gusto, permanecieron en segundo plano.

La primacía del concepto de genio por sobre el concepto de gusto se vio favorecida por dos motivos: por la noción de vivencia (*Erlebnis*)⁶² y por la oposición entre los conceptos de símbolo y de alegoría. En primer lugar, la ponderación del concepto de vivencia (Grondin, 2003: 62) no sólo posibilitó que la obra de arte fuese entendida como “expresión” de una vivencia, sino que dio por sentado que toda experiencia estética consistiría en la posterior reproducción de dicha vivencia. En segundo lugar, la oposición lógica⁶³ entre el concepto de símbolo y de alegoría

⁶² La noción de vivencia -cuyos precedentes de sentido tienen que ver con una crítica a la ilustración- puede referirse tanto a lo vivido por el sujeto como al contenido de eso que se ha vivido. Ambas acepciones son correctas, pero tienen matices diferentes. El interés epistemológico de Dilthey y Husserl en esta noción se debe a que consideraron la vivencia como la base (dato último al que podemos acceder) a partir de la cual erigir todo el conocimiento objetivo. En cambio, los críticos de la psicología sustancialista, Natorp, Bergson, Simmel y las filosofías de la vida, según Gadamer, pensaron de un modo más amplio esta noción al poner de relieve su referencia interna a la vida. Tiene que ver, en última instancia, con esta ambivalencia propia del concepto de vivencia el que se asocia la estructura de la vivencia al modo de ser de lo estético en general (1977: 107).

⁶³ Gadamer reprocha a los filólogos el no haberse percatado que esta oposición es resultado de las interpretaciones filosóficas de los últimos tiempos. Si bien nada tenía que ver en un principio, las tendencias del significado lingüístico del XVIII contrapusieron el concepto de símbolo (coincidencia de lo sensible y lo insensible) con el de alegoría (referencia significativa de lo sensible a lo insensible). Estas interpretaciones, bajo la lupa del concepto de genio y la subjetivación de la estética, tenían que convertirse en una oposición de valores. Pero esta oposición conceptual entre símbolo y alegoría pierde sentido cuando se reconoce su relación con la

favoreció la interpretación simbólica, según la cual, lo que caracteriza a la obra de arte -creada por el genio- es que su significado se manifiesta en ella por sí misma. Es decir, la obra de arte no se refiere a otra cosa más que a sí misma. Es autorreferencial. Mientras que la depreciación de la alegoría⁶⁴ fue resultado del deseo de liberar al arte del racionalismo y de destacar el concepto de genio. Una imbricación entre estas ideas consagró la estética como ámbito autónomo.

Desde la perspectiva hermenéutica aquí propuesta, tal autonomía trajo como resultado los siguientes inconvenientes. En primer lugar, se profundizó el abismo entre arte y realidad al quedar el concepto de arte determinado por la oposición entre realidad y apariencia. Por ello, ya no fue posible una relación de complementación y enriquecimiento de la realidad desde el arte. El arte se convirtió en un punto de vista propio y el comportarse estéticamente en un momento de la conciencia culta. El arte quedó condenado a la mera apariencia (fantasía, mundo de ensueños), favoreciendo el predominio de la ciencia natural como la única ciencia capaz de decir algo verdadero acerca del mundo.

En segundo lugar, el concepto de genio llegó a ser considerado un concepto de valor universal que posibilitó, al mismo tiempo, una filosofía del arte y que la estética se convierta en una exigencia moral. Es decir, el neokantismo invirtió la idea de una educación *a través del arte* por una formación *para el arte* (1977: 121-2). La preparación que suponía el arte para la verdadera moral y política fue sustituida por la formación de un “estado estético”, es decir, de un estado ideal que, escindido de la realidad, garantizase a la sociedad el disfrute y deleite del arte.

En tercer lugar, la formación de la conciencia estética se contrapuso a la formación del gusto cultivada por el humanismo. A diferencia de la antigua determinación social del gusto, la formación estética se caracterizó por no dejar valer ningún baremo de contenido y por disolver toda unidad de pertenencia entre una obra de arte y su mundo. La conciencia estética saltó los límites de todo gusto determinante y determinado, y representa, en este sentido, un grado cero de determinación. Esto refleja, para Gadamer, el momento dogmático que encubre esta estética, en la medida en que tal propósito es ilusorio (1977: 120).

estética del genio. Gadamer asegura que la razón teórica que llevó a la estética del siglo XIX a fundamentarse en la libre actividad simbolizadora del ánimo no es tan inocente como parece y hay en ella una pervivencia de una tradición mítico-alegórica (1977: 119-120).

⁶⁴ Lo que hace interesante a la alegoría, según Gadamer, es que no es una experiencia estética sino una experiencia de la realidad. La alegoría reposa sobre tradiciones muy firmes y posee un significado determinado que no se opone a la comprensión racional en conceptos. Tanto el concepto como la alegoría están vinculados en la dogmática con la racionalización de lo mítico. En el momento que el arte se apartó de todo vínculo con lo dogmático, a la alegoría se la miró con desconfianza. Esto se ve claramente en la teoría del arte de Goethe, cuya valoración positiva de lo simbólico en detrimento de lo alegórico convierte, en el siglo XIX, a la vivencia en concepto dominante y baremo de todo arte (*Cfr.* 1977: 118).

Por otro lado, la conciencia estética separó los momentos no estéticos de la obra, es decir, el contexto original, los objetivos, la función, el significado del contenido, de los momentos que sí determinan y constituyen a la obra “en sí”. Este modo de proceder Gadamer lo llamó “distinción estética” (1977: 125) porque distingue la intención estética de todo lo extra-estético de la obra. Según esta teoría, comprender la calidad estética de una obra significa comprender cuál fue su “intención estética” y para lograrlo sólo basta con remitirse a la vivencia de su creador. El arte devino, así, en objeto de la vivencia.

Por último, la conciencia estética pretendió reunir en ella todo lo que consideraba con valor artístico (1977: 126). Si bien las antiguas obras arquitectónicas y la conservación de lo antiguo proporcionan al presente algo del pasado, no hay en esta formación de la conciencia estética una integración de los tiempos⁶⁵, porque la simultaneidad que plantea encuentra su fundamento en la relatividad del gusto, relatividad de la cual ella es consiente y a partir de la cual se otorga a sí misma una existencia exterior y superior desde la cual juzgar. De esta forma, “la estética del genio sustituye [...] a la estética del gusto en cuanto éste y el sentido común actúan como nivelaciones que impiden valorar propiamente las creaciones geniales” (Lorca, 2005: 5)

En resumidas cuentas, el problema de esta estética es que reduce toda experiencia artística. La obra de arte pierde su lugar en el mundo al no estar determinada más que por una inspiración genial⁶⁶. La fundamentación de la estética en la vivencia del artista, la cual es susceptible de ser revivida, destruye no sólo la unidad de la obra (al disgregarla en múltiples vivencias) sino también la identidad del sujeto (tanto del artista como del intérprete). Al concebirse de este modo el arte no sólo queda condenando a la irracionalidad, sino que, a partir de entonces, como sostiene Grondin, se erigen lugares especiales para su deleite y “cuanto más prospera el arte en esos lugares, tanto más cuidadosamente se deslinda éste del resto del mundo urbano real” (2003: 65). Con la radicalización de la postura kantiana la conciencia estética sella, pues, el certificado de nacimiento autónomo del arte, lo que significa que la obra de arte debe entenderse a sí misma de manera puramente subjetiva.

⁶⁵ El verdadero proceso de formación estética, la elevación hacia la generalidad, aparece en esta conciencia disgregado de sí mismo. En esta formación hay una escisión en lo inmediato que no se integra en lo general ya que queda sujeto a la reproducción de una vivencia. Sin embargo, para Gadamer, una interpretación opuesta, como la de Paul Valéry, comete los mismos errores. Porque con el fin de oponerse a la producción inconsciente del genio transfiere al intérprete todos los poderes que antes poseía aquel. La obra queda a merced del receptor para que este interprete como mejor le parezca, no hay un baremo de adecuación y, por lo tanto, la obra termina por perder también aquí su pretensión de verdad.

⁶⁶ Véase Gadamer, H.G. (1967). “Arte e imitación” en *Estética y hermenéutica* (1996). Allí Gadamer hace un análisis de los presupuestos de la conciencia estética.

Si se quiere hacer justicia a la verdad del arte será indispensable, pues, superar estos planteamientos. Lo que no significa negarlos ni olvidarlos. Por el contrario, Gadamer en el apartado dedicado a la ontología de la obra de arte propone “tomar el concepto de experiencia de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia” (1977: 139). La pregunta por la verdad del arte tiene una importancia central en el pensamiento gadameriano en tanto replantea la cuestión de la verdad también a la totalidad de las ciencias del espíritu. En otros términos: es el punto de partida para la recuperación de toda una variedad de dimensiones de la racionalidad que habían sido privadas de sus propias pretensiones de verdad al no ajustarse a los parámetros epistemológicos provistos por la ciencia de la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA.

- Argullol, R. (2012). “El arte después de la muerte del arte”. En: Gadamer, H.-G. *La actualidad de lo bello*. Paidós: Barcelona. Pp. 9-23.
- Gadamer, H.-G. (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito). Sígueme Salamanca: España.
- _____. (1996). “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética”. En: *Estética y Hermenéutica*. Tecnos: Madrid. Pp. 97-110
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Herder: Barcelona.
- Karczmarczyk, P. (2007). *Gadamer: Aplicación y Comprensión*. La Plata. Recuperado de: <http://wwmemoria.fache.unlp.edu.ar/libros/pm/17.pdf>.
- Lorca, O. (2005). “Arte, juego y fiesta en Gadamer”. En: *A Parte Rei*. N° 41. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca41.pdf>.