

Modos de hacer / Modos de ver /
Modos de pensar
(Arte sin supersticiones)

*Ways of Doing/ Ways of Seeing/
Ways of Thinking
(Art without superstitions)*

Eduardo PELLEJERO

Universidade Federal de Rio Grande do Norte, Brasil
estetica.ufrn@gmail.com

Recibido: 05-04-2012

Aceptado: 01-10-2012

Resumen

La famosa tesis de Walter Benjamin acerca de la “reproductibilidad” de la obra de arte marcó el comienzo de una era en la que el arte parece haber conquistado una libertad de movimientos, una fluidez nunca antes conocida, rompiendo con su sobredeterminación por el ritual de los lugares sagrados y el culto de las imágenes. En adelante, las imágenes vienen a nuestro encuentro sin ofrecer lo que antes se buscaba en ellas, algo trascendente. Este artículo repasa las ideas de Benjamin y su relectura a cargo de John Berger, para exponer la crítica que de ambos autores hace Jacques Rancière y mostrar, finalmente, cómo los tres coinciden en abrir las puertas a la llegada de una *utopía estética*. El arte no nos enseña nada, no nos impone verdad alguna; el arte nos llama a aventurarnos en la selva de las cosas y de los signos, exige de nosotros que re-articulemos lo que vemos y lo que pensamos sobre lo que vemos, sin imágenes de un fin o un objetivo a alcanzar.

Palabras clave: obra de arte, imágenes, reproductibilidad, Benjamin, Berger, Rancière.

Abstract

Walter Benjamin's famous theses about the "reproducibility" of the artwork was the beginning of an era in which Art seems to have conquered a freedom of movement and a fluidity never before known, breaking with its dependence on the ritual of the places sacred and the worship of images. Thereafter, images come to meet us without offering what was once looked for at them, something transcendent. This article reviews the ideas of Benjamin and its reinterpretation by John Berger to expose how Jacques Rancière criticizes them and to show finally how these three philosophers are opening the door to the arrival of an *aesthetic utopia*. It consists on thinking that Art does not teach us anything, it does not impose any truth. It calls us to venture into the forest of things and signs, it requires us to re-articulate what we see and what we think about what we see, without any image of a purpose or a goal to achieve.

Keywords: artwork, reproducibility, images, Benjamin, Berger, Rancière.

¿Qué vale, de hecho, todo el patrimonio cultural si no existe la experiencia que nos une a él?

Walter Benjamin

Incluso si podemos llegar a poner en cuestión su pertinencia como categoría crítica, la modernidad marcó un momento de inflexión en las formas en que las obras de arte son producidas, vistas y pensadas. Tanto desde la perspectiva de los artistas como desde la de los apreciadores y la de los críticos, esa inflexión tenía el signo de la libertad y de la insubordinación en relación a los cánones que por siglos habían dictado los temas y las técnicas, las actitudes y las competencias para el arte. A partir de entonces se trataba de decidir si era el caso de modificar o derrumbar los criterios vigentes.

Con todo, y contra las mejores intenciones, los "criterios vigentes" se resistirían a dejar el campo de batalla pacíficamente, apelando a una religiosidad secular y difusa (y humana, demasiado humana); a través de la mistificación de las grandes obras del pasado, los regímenes históricos pretendían asegurar su estatuto trascendente.

Una comedia de Bernard Shaw –*César y Cleopatra* (1899)– y un comentario de Jorge Luis Borges sobre la obra de Shaw ilustran de una forma impar esa confrontación que proyecta sus efectos hasta nuestros días, dilacerándonos entre una tradición que consagra el arte como expresión trascendente del espíritu humano y una serie de movimientos que piensan el arte como forma privilegiada de articular el mundo.

En la comedia de Shaw, durante el fragor de la batalla, César es interrumpido por Theodotus –tutor de Ptolomeo, rey de Egipto– quien anuncia con “genuina emoción literaria” que el fuego se extendió por la costa y amenaza una de las siete maravillas del mundo: la biblioteca de Alejandría. Indiferente, César –él mismo un autor– desestima las alarmas de Theodotus, quien arrodillándose implora:

THEODOTUS: César: una vez en cada diez generaciones de hombres el mundo gana un libro inmortal.

CÉSAR: Si no alabó a la humanidad, el verdugo lo quemará.

THEODOTUS: Sin historia, la muerte te pondrá lado a lado con el más mezquino de los soldados.

CÉSAR: La muerte hará eso de todos modos. No pido una tumba mejor.

THEODOTUS: Lo que está ardiendo ahí es la memoria de la humanidad.

CÉSAR: Déjala arder. Es una memoria llena de infamias.

THEODOTUS: ¿Destruirás el pasado?

CÉSAR: Sí, y construiré el futuro con sus ruinas¹.

En «Del culto de los libros» (1951), Borges comenta: “el César histórico, en mi opinión, aprobaría o condenaría el dictamen que el autor le atribuye, pero no lo juzgaría, como nosotros, una broma sacrílega”².

El escepticismo de Borges en relación a la concepción historicista de la cultura atraviesa, de hecho, la totalidad de su obra y constituye una de las llaves de su poética. En «Pierre Menard, autor del Quijote» (1939), por ejemplo, la monumentalización de la literatura ya era denunciada como síntoma de decadencia e impedimento para el ejercicio efectivo del pensamiento. Borges escribía:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no un párrafo o un nombre – de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. El Quijote – me dijo Menard – fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo.³

“La inmortalidad en arte es una infamia”, decía Marinetti en 1914. Más próximo de nosotros, a los que, como Theodotus, hablan de la inmortalidad de las obras, Roberto Bolaño aconseja una bofetada bien dada. “No estoy hablando –dice Bolaño– de pegarles sino de darle una sola bofetada y después, probablemente, abrazarlos y confortarlos. (...) Cuando digo darles una bofetada estoy más bien pen-

¹ Shaw, G. B., *Caesar and Cleopatra*, segundo acto. Disponible en The eServer Drama Collection, http://drama.eserver.org/plays/modern/caesar_and_cleopatra.html, [fecha de consulta: 11/10/2011].

² Borges, J.L., *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 91.

³ Borges, J.L., *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 450.

sando en el carácter lenitivo de ciertas bofetadas, como aquellas que en el cine se les da a los histéricos para que reaccionen y dejen de gritar y salven sus vidas”⁴.

(¿Voy a decir que dar esa bofetada bien dada es una de las tareas más urgentes de la crítica y el objeto último de este ensayo en particular?)

El culto ritual del arte, como toda forma de culto, es índice inconfundible de embrutecimiento. La mistificación de obras de arte, la canonización de autores y, en última instancia, la proyección de un panteón con las figuras tutelares de la cultura son los síntomas más claros de esa abdicación⁵. En «La biblioteca de Babel», Borges escribía: “Conozco distritos en que los jóvenes se postran ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra”⁶.

Con todo, como dice John Berger, “casi todo lo que aprendemos o leemos sobre arte promueve en nosotros una actitud y una expectativa de esa índole”⁷. La era de las peregrinaciones no acabó. Las peregrinaciones contemporáneas a los principales museos de Europa (asimiladas al denominado “turismo cultural”) continúan reproduciendo aún hoy una actitud ante el arte cuyas bases están en causa al menos desde el siglo XIX. De la misma forma que en la Edad Media, multitudes de devotos de un culto secular emprenden viajes épicos rumbo a los templos de la civilización. “Como reliquias en un santuario sagrado”, las grandes obras del canon occidental se ofrecen a los visitantes como iconos del espíritu humano, envueltas “en un falso misterio, en una falsa religiosidad, generalmente unida al valor económico, pero siempre invocada en nombre de la cultura y de la civilización”⁸ —y hoy, más cínicamente que nunca, en nombre del *patrimonio de la humanidad*—. Como el creyente ante la imagen de la virgen, el devoto de esa teología del arte no necesita mirar para ver (tampoco tendrá tiempo, ni espacio, ni sosiego⁹) y puede entonces

⁴ Bolaño, R., *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 38.

⁵ El origen de esta interpretación de la cultura se encuentra en Nietzsche, para quien la historia de la cultura es concebida como historia de una ilusión, de una mistificación, de una falsa sublimación.

⁶ Borges 1989, *op. cit.* (nota 1), p. 91.

⁷ Berger, J., *Ways of seeing* [programa de televisión], prod. BBC [Londres], 1972, 9’.

⁸ *Ibidem*, 11’. Esta serie de episodios para la televisión británica producida por John Berger que citamos, de hecho, presenta una crítica a los discursos estéticos que tienden a inscribir el arte en un contexto de abstracciones vehiculadas en nombre de la cultura y tenía por objeto directo una serie anteriormente producida, también para la televisión británica, producida por Kenneth Clark, cuyo título directo era *Civilization* (BBC, 1969), representante de esa perspectiva clásica sobre el canon artístico y cultural de Occidente.

⁹ En un texto titulado «El fin del museo», Goodman se pregunta por qué una obra no funciona en un museo (*does not always work*), dejando al espectador indiferente. Eso puede obedecer al contexto desfavorable, o incluso hostil, en el cual se encuentra el visitante. Pero aquello que en general impide que la obra funcione, dice, es el poco tiempo que el visitante dedica a la obra. Cfr. Galard, J., «Una cuestión capital para la estética», en Danto, A. (et alia), *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 15.

cerrar los ojos (la cámara fotográfica hace eso por él¹⁰); sólo le resta negociar algunas reliquias falaces en la tienda de presentes, de la misma forma que un peregrino pudiente negociaba diez siglos atrás una astilla de la cruz, un fragmento del santo sudario o la calavera de San Juan Bautista a la improbable edad de seis años¹¹.

La analogía no es desproporcionada. En *El papagayo de Flaubert*, Julian Barnes cuenta que, cuando murió Stevenson, su ama escocesa comenzó a vender cabello que, según afirmaba, cortara de la cabeza del escritor cuarenta años antes; los fieles compraron una cantidad suficiente de cabello como para rellenar un sofá¹². Robert Louis Stevenson murió en 1894, en pleno auge de la modernidad artística. Ese comportamiento supersticioso nos desconcierta cuando es descrito con ironía, pero no nos es extraño. Es de nosotros que hablamos. En el fondo, buscamos en las imágenes del arte algo que no nos pueden ofrecer: algo trascendente, algo absoluto, algo inmortal.

¹⁰ Más tarde, de nuevo en su tierra, podrá compartir esa imagen, en nada diferente a las miles de imágenes idénticas o similares que circulan en la red, excepción hecha de conmemorar el momento del pasaje por el espacio de la consagración del arte: el museo.

¹¹ Con no poca ironía, en *Paradoxe sur le conservateur*, Jean Clair describe el mundo del arte moderno en términos de iglesia secular, “con sus templos cada vez más numerosos, con sus funcionarios y sus administradores, con su alto y bajo clero, con sus fieles y sus rituales, con sus fiestas fijas que son conmemoraciones de sus héroes y sus fiestas móviles que son las grandes ceremonias de sus bienales y de sus ferias, con sus grandes sacerdotes y sus instancias de legitimación”. Clair, J., *Paradoxe sur le conservateur*, París, Echoppe, 1988, pp- 39-40.

¹² Barnes se pregunta: “¿Cómo es que las reliquias nos ponen tan cachondos? ¿No tenemos la fe suficiente en las palabras? ¿Creemos que los restos de una vida contienen cierta verdad auxiliar?”. En *El hombre en el castillo*, Philip Dick narra la historia de una gran empresa dedicada a producir antigüedades; los compradores (japoneses) dicen ser capaces de experimentar la autenticidad de los objetos en causa. En el contexto de la cuestión del estatuto de la obra, Berger señala: “Por este dibujo de Leonardo los norteamericanos quisieron pagar dos millones y medio de libras. Ahora está colgado en una habitación como en una capilla, detrás de un vidrio a prueba de balas. Las luces se mantienen bajas para evitar que el dibujo se descolore. Pero ¿por qué es tan importante preservar y exponer este dibujo? Adquirió una especie de nueva magnificencia. Pero no por lo que muestra, no por el sentido de su imagen. Se tornó nuevamente misterioso por su valor en el mercado, y ese valor en el mercado depende de que sea auténtico. Y ahora está aquí como una reliquia en un santuario sagrado. (...) Esa pintura de Leonardo es diferente de cualquier otra en el mundo. No es una falsificación, es auténtica. Se voy a la National Gallery y miro esta pintura, de alguna forma debería poder sentir esa autenticidad. *La virgen de las rocas*, de Leonardo Da Vinci. Sólo por eso ya es bella”. Berger 1972, *op. cit.* (nota 6), 15’. Neil MacGregor, sucesor entre otros de Kenneth Clark en la dirección de la National Gallery, defiende que “el valor de un cuadro evidentemente no es puramente estético; es una reliquia cuya autenticidad justifica el sufrimiento del artista y nos permite compartirlo en su contacto. Esto nos devuelve a nuestro punto de partida, al deber que tiene el museo de autenticificar las reliquias, de hacer coexistir el trabajo científico, pedagógico, con el objetivo estético y social del cuadro”. MacGregor, «¿Es la obra maestra un valor seguro?», en Danto 2002, *op. cit.* (nota 8), p. 93.

Eso no significa que el arte ya no tenga valor para nosotros¹³. Significa, simplemente, que ese valor no es (no puede seguir siendo) un valor de culto, que ese valor no debe ser reducido a la cultura y a sus mistificaciones asociadas: el espíritu, la civilización, la humanidad. Más allá de las diversas formas de definir el cambio que tiene lugar en el régimen de identificación de las artes alrededor del siglo XIX, el rechazo de la mistificación es un principio común para poder pensar la efectividad de las artes y su relación con nuestra experiencia, con las imágenes que nos obsesionan, con las vidas que vivimos.

¹³ Como señala Berger, la crítica del valor de culto de la obra de arte en beneficio de la reproductibilidad de la imagen no implica negar todo el valor a las obras de arte ‘originales’ (incluso si su unicidad es puesta en causa por la reproductibilidad técnica). Berger dice: “No quiero sugerir que no exista nada que experimentar ante las obras de arte originales excepto cierto sentido de veneración porque sobrevivieron, porque son auténticas, porque son absurdamente caras. Es posible mucho más. Pero sólo si el arte es despojado del falso misterio y de la falsa religiosidad que lo rodea” (Berger 1972, op. cit. [nota 6], 11’). De hecho, “seguimos admirando esas obras, pero lo hacemos por razones distintas de las que valían en el pasado, pues la jerarquía correspondiente al canon de una época no ha resistido el paso del tiempo. La obra maestra, en la medida que posee el «aura» de lo original y de lo único está de tal modo anclada en la historia cultural de Europa que fuera de este marco de referencia pierde su sentido”. Belting, H., «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra», en Danto 2002, op. cit. (nota 8), p.47. Y, en última instancia, la propia noción de aura permite una lectura más allá del funcionamiento ritual de la obra de arte. Es lo que nos recuerda Paulo Domínech Oneto, quien – remitiéndose al ensayo de Benjamin «Sobre algunos motivos en Baudelaire» – señala que aquello que mejor caracteriza el funcionamiento del aura de las obras de arte en su régimen pos-aurático (si se nos permite la paradoja) es el hecho de que la obra de arte es en sí misma inagotable. Retomando una idea de Paul Valéry, Benjamin escribe: “Reconocemos la obra de arte por el hecho de que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún acto que nos sugiera puede agotarla o darle un fin. Podemos aspirar tanto como queramos una flor agradable al olfato: no llegaremos nunca a agotar ese perfume, cuyo gozo renueva la necesidad; y no hay recuerdo, pensamiento o acción que pueda anular su efecto o liberarnos completamente de su poder. Tal es el fin que persigue quien pretende crear una obra de arte’. Según esa definición, un cuadro reproducirá de un espectáculo aquello de lo cual el ojo no podrá saciarse jamás. Aquello mediante lo cual la obra de arte satisface el deseo que puede ser proyectado retrospectivamente sobre su origen serial algo que al mismo tiempo nutre en forma continua ese deseo”. Benjamin, W., *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Ediciones elaleph.com, disponible en <http://es.scribd.com/doc/60944813/Benjamin-Walter-Sobre-Algunos-Temas-de-Baudelaire>, 1999, p. 77. Hay en eso vestigios de la estética romántica, según la cual la obra de arte expresa lo indecible, siendo su interpretación infinita. Galard nos recuerda que Tzvetan Todorov, resumiendo las tesis esenciales de la doctrina romántica de Friedrich Schlegel, expresaba esa tesis del siguiente modo: “Lo que el arte expresa, las palabras del lenguaje cotidiano no puede traducirlo; y esta imposibilidad da origen a una infinidad de interpretaciones” (Todorov citado por Galard en Galard 2002, op. cit. [nota 8], p. 20). A partir del cambio descrito en el estatuto de la obra de arte, Neil MacGregor propone un cambio en la función del museo que va al encuentro de las utopías estéticas de Benjamin, Berger y Rancière: “el museo desempeña un papel capital. El museo debe presentar el cuadro, debe explicar más o menos su significado o sus significados posibles, debe animar al público a permanecer ante él, a preguntarse por el significado que podría tener ese cuadro en su vida y, de ser necesario, debe destruir todas esas concepciones preconcebidas de la obra maestra”. MacGregor 2002, op. cit. (nota 11), p. 85.

La ruptura o el cambio del que hablamos tiene lugar al nivel de la producción de las obras de arte, pero también, y muy especialmente, al nivel de la forma en que las contemplamos, las consumimos o las pensamos – no sólo las obras de arte que son producidas en este nuevo régimen, sino también las obras del pasado, porque hoy vemos esas obras “como nadie las vio antes”¹⁴–.

Según John Berger, que en esto retoma de forma libre las tesis de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, nuestro modo de ver el arte fue mudado radicalmente con la invención de la cámara¹⁵. En el pasado, las obras de arte eran parte integral del edificio para el que habían sido realizadas. Todo aquello que rodeaba las obras formaba parte de su significado, confirmaba y consolidaba su sentido, sobredeterminaba su interpretación. Las obras pertenecían a su lugar *propio*, marcaban un lugar con significado, el lugar de una manifestación de lo sagrado, un lugar de culto¹⁶.

La cámara arranca la obra de su sobredeterminación ritual arrancándola de su lugar propio, tornándola accesible en cualquier lugar y para cualquier propósito¹⁷. Con la cámara, las imágenes vienen a nuestro encuentro, y eso implica mucho más que ahorrarnos el cansancio de un viaje. Implica, muy especialmente, que el significado de una obra ya no reside en la singularidad de un objeto que sólo es posible ver en un lugar específico en un determinado momento. Su significado ya no se encuentra atado al lugar sagrado, no se encuentra sobredeterminado por el ritual o por el culto asociado. Tornando transmisible la obra de arte, reproduciendo su imagen, la cámara destruye la ilusión de un significado original y único y multiplica sus sentidos posibles, que ahora dependerán de la serie de los encuentros fortuitos entre las reproducciones y los espectadores¹⁸. Berger dice:

La *Venus y Marte* de Botticelli era antes una imagen única, que sólo podía ser vista en la habitación donde se encontraba. Ahora su imagen, o un detalle de ella, o la imagen de cualquier otra pintura reproducida pueden ser vistas en un millón de lugares al

¹⁴ Berger 1972, op. cit. (nota 6), 1’.

¹⁵ “La invención de la cámara cambió no sólo lo que vemos, sino también la forma en que lo vemos” (Berger 1972, op. cit. [nota 6], 2’).

¹⁶ Llevado al límite, como señalará Rancière, es quizá impropio hablar de arte en ese contexto (Rancière, J., *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2009, p. 28) porque las imágenes y los objetos en cuestión no poseen autonomía alguna; antes, forman parte de un ritual, de un culto, se encuentran inscriptas en un mundo en el cual las obras sólo son vistas y pensadas sobre un horizonte de valores religiosos.

¹⁷ Por medio de una reproducción, lo que es abalado “es la autoridad de la cosa. (...) las técnicas de reproducción desprenden el objeto producido del dominio de la tradición” (Benjamin citado por Rochlitz, R., *O desencantamento da arte*, São Paulo, Edusc, 2003, p. 213).

¹⁸ “Lo que es revolucionario, a los ojos de Benjamin, es el exoterismo de la cultura de masa: el hecho de que la tradición escapa a la transmisión autorizada. La humanidad se renueva, pero el precio de eso es el abandono de las tradiciones esotéricas” (Rochlitz 2003, op. cit. [nota 16], p. 214).

mismo tiempo. (...) Usted las ve en el contexto de su propia vida. No están rodeadas de marcos dorados, sino por la familiaridad de la habitación en la cual se encuentra usted y por la gente que lo rodea.¹⁹

En su nuevo régimen de visibilidad, lo importante es que, materialmente idénticas, las imágenes reproducidas están siempre asociadas a contextos, usos e inscripciones imprevisibles, dejando el sentido de las obras siempre en abierto.

Como dijimos, el discurso de John Berger es explícitamente deudor de las tesis de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Benjamin coloca en cuestión las tentativas neoclásicas de definir el arte en términos de validez estética eterna a partir de categorías como belleza, genio, inspiración, etc. Esas categorías, que Benjamin considera inaplicables al arte moderno, constituyen mistificaciones que pretenden abrir entre las obras y nosotros una distancia insuperable, remitiendo el arte a un régimen de producción, visibilidad y concepción que ya no se adecúa a nuestra experiencia estética. La distancia, el *pat-hos* de la distancia, el hecho de no sentirnos parte de lo que contemplamos es, de hecho, lo que define el aura²⁰.

Según Benjamin, las nuevas formas de reproductibilidad posibilitadas por la técnica implican cambios sin precedentes en el concepto de arte y en la forma en que las obras son producidas, vistas y pensadas, tornando obsoletas las categorías estéticas tradicionales. De forma general, el arte siempre fue reproducible, pero la reproducción mecánica (o –hoy– digital) representa algo nuevo, algo que implica un cambio cualitativo fundamental, que Benjamin equipara al que tuvo lugar en la prehistoria²¹.

Ese cambio cualitativo pasa fundamentalmente por la indeterminación del sentido de las obras, en la medida en que la obra de arte original deja de comportar cualquier tipo de autoridad, en primer lugar porque las reproducciones son independientes del original y, en segundo lugar, porque las copias pueden ser colocadas en situaciones que exceden el contexto de creación y exhibición del original²². En

¹⁹ Berger 1972, op. cit. (nota 6), 4'.

²⁰ Benjamin define el aura como una distancia insalvable por más cerca que nos encontremos del objeto del que emana. Más generalmente, el aura define la esencia y el funcionamiento de la obra de arte en el contexto de la legitimación de las formaciones tradicionales. En ese contexto, subordinada a un ritual, la obra aparece como objeto de veneración religiosa, ganando un sentido de cosa única, de autenticidad, un carácter agrado, un aura. Pero al mismo tiempo ese aura representa una forma de sobredeterminación del sentido de la obra por su contexto; el ritual impone un sentido a las obras – no dejando nada para el espectador, que se limita a prestar culto, a repetir los gestos rituales, en última instancia a cerrar los ojos ante la imagen consagrada.

²¹ Benjamin, W., «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica», en *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

²² Oneto, P. D., «A Critical Reading of Walter Benjamin's *The work of art in the age of mechanical reproduction*», (<http://www.gewebe.com.br/pdf/critical.pdf> [fecha de consulta: 20/09/2011], 2003, p. 4.

seguida, la reproductibilidad comprende una reducción de la distancia que el régimen aurático abría entre las obras y nosotros; el centro de la atención es desplazado de la obra en sí, en cuanto entidad privilegiada, para el punto de intersección entre la obra y el espectador. El valor de culto es sustituido, dice Benjamin, por un valor de exhibición, de forma tal que la obra pasa a implicar una especie de invitación al público para participar lúdica y críticamente de las obras, abriendo así una nueva época para el arte. Es ése el sentido de la provocativa afirmación de la superioridad de la publicidad sobre la crítica, que Benjamin hace alrededor de 1926: lo importante ya no es “lo que dicen las letras en neón rojo, sino el charco inflamado que las refleja sobre el asfalto”²³. En tanto que para la crítica tradicional la obra encierra el sentido en su ser, para Benjamin el arte se reporta al sentido por medio de su relación (siempre abierta) con el público.

Las tesis de Benjamin y de Berger sobre los cambios en el funcionamiento de las imágenes y de las obras no son hoy consensuales. La reserva crítica encuentra una figura privilegiada en el pensamiento de Jacques Rancière, quien denuncia un paralogismo en la deducción de lo *propio* de la pintura a partir de la teología del icono (Berger), así como en la asimilación del valor ritual de la imagen al valor de unicidad de la obra de arte (Benjamin). Para Rancière, la función icónica y el valor de culto de las imágenes pertenecen a un régimen que excluye la especificidad del arte y la unicidad de las obras en cuanto tales²⁴, y su confusión implica una ambigüedad de fondo, que hoy sostiene discursos de signos tan opuestos como los que celebran la des-mistificación moderna del arte y los que dotan a la obra y a su espacio de exposición de los valores sagrados de la representación de lo invisible²⁵.

No obstante, buscando restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate cuya importancia no es posible colocar en cuestión, Rancière intenta pensar claramente aquello que, bajo la noción de modernidad estética, es pensado de forma confusa. Tal es el sentido de sus análisis estéticos en términos de regímenes de identificación de las artes, esto es, en términos de tipos específicos de “vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros”²⁶.

²³ Benjamin citado por Rochlitz en Rochlitz 2003, *op. cit.* [nota 16], p. 161.

²⁴ “La retracción de uno es necesaria para la emergencia de otro. No se sigue que el segundo sea la forma transformada del primero” (Rancière 2009, *op. cit.* [nota 15], p. 29).

²⁵ Para Rancière también es dudoso que sea posible deducir las propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas; por el contrario, cree que el cambio asociado a la fotografía y al cine depende de un nuevo régimen de identificación de las artes que, al mismo tiempo, confiere visibilidad a las masas y permite que las artes mecánicas sean vistas como tales (Rancière 2009, *op. cit.* [nota 15], pp. 45-46). La revolución técnica viene después de la revolución estética, esencialmente ligada a la literatura del siglo XX.

²⁶ *Ibidem*, pp. 27-28.

A partir de esa perspectiva, Rancière distingue tres grandes regímenes de identificación: un régimen ético de las imágenes, un régimen poético de las artes y un régimen estético del arte. La división tripartita permite seguramente una mejor inteligencia de lo que se encuentra en juego en las diferentes configuraciones de la experiencia estética, pero el efecto crítico de su confrontación sigue siendo, a grandes trazos, el mismo. En el régimen ético de las imágenes el arte no es identificado en cuanto tal, no conoce autonomía, sino que se encuentra subordinado, sobre-determinado por la cuestión de las imágenes, que concierne al *ethos* de la colectividad (religiosa, por ejemplo), al derecho o prohibición de producir tales imágenes (de la divinidad, por ejemplo) y al estatuto y significado de las imágenes que son producidas (el icono, por ejemplo). En el régimen poético de las artes, el arte conquista cierta autonomía en relación al *ethos* de la colectividad, pero para ser inmediatamente asociado a una estricta clasificación de maneras de hacer que define la pertinencia de los temas, la adecuación de las formas, las competencias para apreciar, etc., en analogía con una visión jerárquica de la comunidad. Es sólo con el régimen estético de las artes que finalmente el arte es liberado de toda y cualquier subordinación, no sólo a valores éticos o religiosos, sino también a reglas poéticas y jerárquicas de temas, géneros y modos de hacer. El arte se abre así para una configuración de la experiencia estética que ya no presupone forma alguna de sobre-determinación, ofreciéndose a una experimentación no pautada por la distribución de los lugares para producir, ver o pensar las obras y las prácticas artísticas. En otras palabras, el nuevo régimen liga la obra de arte directamente al afuera²⁷.

En todo caso, sea por la descontextualización promovida por los medios técnicos de reproducción, sea por el cambio de régimen de identificación estética, el arte parece haber conquistado una libertad de movimientos, una fluidez nunca antes conocida, que rompe con su sobredeterminación por el ritual de los lugares sagrados y el culto de las imágenes, la distribución de las formas de hacer y de las competencias para apreciar. Las imágenes vienen a nuestro encuentro. Las artes dejaron de tener un lugar propio. Inscribiéndose en contextos siempre nuevos, las obras circulan sin control, ofreciéndose a la experiencia de no importa quien.

Ese proceso de desincorporación estética es un fenómeno ambivalente.

Por un lado, como señala John Berger, el sentido de las obras se presta a manipulación: “Las obras pueden ser usadas para fundar argumentos o puntos de vistos que pueden ser muy diferentes de su significado original”²⁸. El recorte de un detalle, el montaje de imágenes, la inducción de trayectos visuales, la musicalización y el comentario, son procedimientos comunes en ese sentido. Así, por ejemplo, una pintura religiosa “raramente laica” como el *Camino al calvario*, de Brueghel, puede ser presentada como un simple cuadro devoto a través del simple aislamiento de un

²⁷ Deleuze, G., *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, pp. 17-18.

²⁸ Berger 1972, *op. cit.* (nota 6), 14’.

detalle, o, por el mismo procedimiento, ser mostrada como un ejemplo de pintura paisajista, o en términos de la historia del vestido o de las costumbres sociales.

Por otro lado, la ambigüedad propia de la identificación de las artes en el nuevo régimen (régimen técnico de reproductibilidad o estética de las artes, poco importa aquí) coloca las obras a nuestra disposición, propiciando la conexión de nuestra experiencia del arte con otras experiencias (creativas, existenciales, sociales, políticas). Eso significa que las imágenes pueden ser usadas como palabras, que podemos hablar con ellas²⁹; significa que el arte constituye (o puede constituir) un lenguaje visual (pero también, según los casos, táctil, musical, poético, cinematográfico) del cual podemos valernos para describir, criticar o recrear nuestra experiencia.

El arte aparece para nosotros, a partir de entonces, como un reservorio de imágenes y obras, prácticas y conceptos, cuya extrapolación de los contextos particulares donde fueron elaborados y su introducción en otros contextos (variación) tienen por objeto ayudarnos en la resolución de nuestros problemas (re-conexión). Esa es la forma en que las vanguardias artísticas nos enseñaron a ver el arte, estableciendo una nueva forma de articulación entre la producción artística, la contemplación estética y la crítica de las obras de arte del pasado. Es así que Picasso ve a Velázquez, Bacon ve a Velázquez, Picabia ve a Cezanne, Duchamp ve a Leonardo, Duchamp ve a Duchamp. Perspectivismo creativo que niega la tradición tal como niega la originalidad. Trabajo de lo otro sobre lo otro. Sistema de diferencias sin identidad, que inclusive a partir de la repetición materialmente más exacta es capaz de articular un nuevo sentido (Menard).

El *collage* tal vez sea la práctica que mejor da cuenta de ese nuevo régimen, y en esa medida es igualmente abordada por Benjamin y Rancière. Pero Berger nos propone otros ejemplos no menos instigadores, comenzando por la práctica común de montar fotografías, reproducciones de obras de arte, dibujos y anotaciones sobre un cuadro de corcho. O desarrollando, de forma original, una forma de ensayo visual de cuya potencia crítica todavía no extraemos todas las consecuencias.

El arte es (puede ser) una especie de lenguaje. El actual régimen de las artes propicia una posibilidad así. Con todo, ni los medios técnicos de reproducción, ni la desincorporación estética, que subvierten todo el orden de la producción y de la apreciación, son suficientes para asegurar la des-mistificación del arte, que sistemáticamente vuelve a introducir una distancia insuperable entre nosotros y las obras. Como decía Benjamin en su ensayo de 1936, “el valor de culto no cede sin resistencia”³⁰ y los propios medios de reproducción son muchas veces colocados al servicio de la restauración de una cierta transcendencia del arte, produciendo sucedáneos del aura.

²⁹ *Ibidem*, 23’.

³⁰ Benjamin 1985, *op. cit.* (nota 20), p. 174.

Por ejemplo, la técnica nos permite acceder fácilmente a libros de arte con reproducciones de altísima calidad; pero algunas veces (demasiadas veces), aquello que las reproducciones tornan accesible, el texto que acompaña las reproducciones lo torna inaccesible, inhibiendo ese proceso de resignificación de las experiencias estéticas a partir de nuestra praxis vital. Entonces es como si la crítica intentase evitar que demos sentido a las obras en nuestros propios términos. “Lo que podría convertirse en parte de nuestro lenguaje –dice John Berger– es guardado y mantenido en el estrecho terreno del especialista en arte”³¹. Tratando las obras como si fuesen reliquias sagradas, la falsa mistificación que rodea el arte –hecha de un alambicado vocabulario técnico y de vagas generalizaciones sin sentido– enmascara las imágenes e instaura entre nosotros y las obras ese *pathos* de la distancia que caracteriza al arte en su régimen aurático.

Incluso disponiendo de los medios técnicos, de la libertad necesaria y de los conceptos asociados, relacionar aquello que vemos, oímos, leemos o tocamos con nuestra propia experiencia continúa estando en función de lo que quizá fuese posible denominar *utopía estética*. Utopía que, sin imágenes de un fin o un objetivo a alcanzar, da forma al deseo moderno de deshacer la distancia que tiende a instalarse entre escritor y lector, entre músico y oyente, etc.

Ya en 1936, esa utopía determinaba la función crítica que Benjamin asignaba al escritor; enseñar a los lectores a ser escritores, enseñar a los consumidores a ser productores (el modelo de ese arte es el teatro épico de Bertolt Brecht). El cambio que identifica en el régimen de producción del arte comienza para él por la prensa, y conduce un “vigoroso proceso de refundición (...) [que] no pasa apenas por las distinciones convencionales entre los géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, pero somete también a revisión la propia distinción entre autor y lector”³².

Es también esa misma utopía la que subyace al instigador pasaje que Roland Barthes propone entre el placer del texto y el deseo de escribir. Contra la mistificación del lenguaje literario, que pretende descifrar en la poesía un valor trascendente, eterno y universal, Barthes imagina una especie de utopía menor, en la cual los textos escritos con placer circularían fuera de cualquier instancia mercantil, sin necesidad de gran difusión, en pequeños grupos, entre amistades, constituyendo una verdadera circulación del deseo de escribir y del placer de leer, subvirtiendo el nefasto divorcio entre lectura y escritura³³.

En un sentido similar, Rancière dirá que “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores”³⁴. Según Rancière, de hecho, el trabajo

³¹ Berger 1972, *op. cit.* (nota 6), 24’.

³² Benjamin 1985, *op. cit.* (nota 20), p. 130.

³³ Barthes, R. et alia, *Escrever... Para quê? Para Quem?*, Lisboa, Edições 70, 1975, p. 34.

³⁴ Rancière, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 28.

poético de traducción es el principio de la emancipación, en la medida en que la emancipación pasa por la disolución de la frontera que separa aquellos que actúan de aquellos que miran, aquellos que crean y aquellos que contemplan, y asienta sobre el desconocimiento de la distancia embrutecedora que el especialista en arte tiende a transformar en abismo radical y que sólo el especialista puede salvar. La (re)instauración de esa distancia por la crítica —que ya señalaba Benjamin— responde para Rancière a la gran angustia de las élites del siglo XIX

ante la circulación de esas formas inéditas de experiencia vivida, capaces de dar a cualquiera que pasara por ahí, a cualquier visitante o lectora, los materiales susceptibles de contribuir a la reconfiguración del mundo vivido. (...) Evidentemente, ese espanto gana la forma de la solícita preocupación paternal por la pobre gente cuyos frágiles cerebros eran incapaces de dominar esa multiplicidad. En otras palabras, esa capacidad de reinventar las vidas fue transformada en incapacidad de juzgar las situaciones³⁵.

En ese contexto, la emancipación estética no pasa por la conquista del lugar del especialista³⁶, sino por la maduración, en nosotros, del arte de traducir nuestras aventuras intelectuales para el uso de los otros, y de *contra-traducir* las traducciones que los otros nos presentan a partir de las propias aventuras. El arte no nos ense-

³⁵ *Ibidem*, p. 50. El espanto y la restauración crítica del orden se refleja todavía hoy incluso en los propios comentaristas de Benjamin. En ese sentido, por ejemplo, Rainer Rochlitz, que sintomáticamente rechaza cualquier pertinencia y operatividad al concepto benjaminiano de aura “en razón de su precaria especificidad” (Rochlitz 2003, *op. cit.* [nota 16], p. 220), confiesa su temor ante “los horrores de un amateurismo generalizado” que la democratización benjaminiana podría propiciar: “con el aura, Benjamin elimina toda competencia artística particular, tal como rechaza cualquier competencia crítica específica. Ante el filme representando la realidad cotidiana — cuyos tropiezos estéticos son totalmente colocados entre paréntesis — se presupone que todo el mundo deba ser ‘especialista’ como en el caso del deporte”.

³⁶ La posición de Rancière, en este sentido, es inesperadamente próxima de la posición de Habermas, que en su conferencia sobre la modernidad como proyecto incompleto, decía: El arte burgués despertaba, al mismo tiempo, dos expectativas en su público. Por un lado, el lego que gozaba con el arte debía educarse hasta convertirse en un especialista. Por el otro, también debía comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y vincula sus experiencias estéticas a los problemas de su propia vida. Esta segunda modalidad, al parecer inocua, ha perdido sus implicaciones radicales porque mantuvo una relación confusa con las actitudes del experto y del profesional. (...) En la medida en que esa experiencia es utilizada para iluminar una situación de vida y se relaciona con sus problemas, entra en un juego de lenguaje que ya no es el del crítico. Así la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí” (Habermas, J., «Modernidad: un proyecto incompleto», en Casullo, N. [ed.], *El debate Modernidad Pos-modernidad*, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, p. 142). El ejemplo ofrecido por Habermas, por otra parte, *La estética de la resistencia*, de Peter Weiss, va al encuentro de los ejemplos tratados por Rancière a lo largo de su obra. Habermas comprende que, desde ese punto de vista, las tesis de Benjamin pueden permitir una lectura acorde a sus intenciones revolucionarias.

ña nada, no nos impone verdad alguna; el arte nos llama a aventurarnos en la selva de las cosas y de los signos, exige de nosotros que re-articulemos lo que vemos y lo que pensamos sobre lo que vemos, que ejerzamos el poder de asociar y disociar que nos es propio, colocando a prueba (verificando) la igualdad de las inteligencias.

Ser espectador no es la condición pasiva que deberíamos transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que conectan en cualquier momento aquello que ven con aquello que vieron y dijeron, hicieron y soñaron.³⁷

En *¿Qué es la literatura?* (1948), Sartre ya señalaba que la experiencia estética no tiene por correlato el placer, sino la alegría, esto es, un intenso sentimiento de nuestra libertad, de ese poder para agenciar y re-agenciar los signos y las cosas al cual apela la obra para devenir mundo³⁸.

Y, todavía en el espíritu de esa verdadera política del arte, en la página que cierra el *Pierre Menard*, Borges atribuía a este último las palabras que, según Rancière, dan forma a los presupuestos no razonables de toda estética de la emancipación:

Pensar, analizar, inventar (...) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.³⁹

Las bibliotecas no arden tan fácilmente como anhelaban las vanguardias. Los museos proliferan. Pero quizá nunca se trató de quemar los libros, ni de prescindir de las obras. Quizá sólo se trataba de entender que la historia no se encuentra cerra-

³⁷ Rancière 2010, *op. cit.* [nota 33], p. 23.

³⁸ “El reconocimiento de la libertad por sí misma es alegría (...). Como, por otro lado, el objeto estético es propiamente el mundo, en la medida en que es considerado a través de los imaginarios, la alegría estética acompaña la consciencia posicional de que el mundo es un valor, esto es, una tarea propuesta a la libertad humana. A eso llamaré modificación estética del proyecto humano, porque ordinariamente el mundo aparece como el horizonte de nuestra situación, como la distancia infinita que nos separa de nosotros mismos, como la totalidad sintética de lo dado, como el conjunto indiferenciado de los obstáculos y de las herramientas – pero jamás como una exigencia dirigida a nuestra libertad” (Sartre, J-P., *Que é a literatura?*, São Paulo, Atica, 2004, pp. 47-48). En última instancia, lo propio del arte (pero no hay propiedad alguna en el régimen de identificación de las artes que configura nuestra experiencia del arte) es funcionar y no simplemente existir, o sea, ejercer una actividad de tipo simbólico y tener implicaciones en la vida de los hombres: “Las obras no reflejan el mundo, ni se agregan a él, lo reorganizan. Es por eso que el arte no es una simple traza a descifrar, es un pensamiento obrante, la posibilidad para un fragmento del mundo de poner en movimiento el resto del mundo” (Morizot, J., *Sur le problème de Borges*, París, Kimé, 1999, p. 48).

³⁹ Borges 1989, *op. cit.* (nota 1), p. 450.

da, sino que es una tarea propuesta a nuestra libertad, que el mundo está esencialmente inacabado, y que está todo por ver, por pensar y por hacer.