

Mercedes Ruvituso

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
 Universidad Pedagógica de Buenos Aires

Giorgio Agamben y la destrucción de la estética**Resumen**

Este trabajo se propone hacer una relectura de la primer obra de Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), desde la perspectiva del concepto de imagen, con el fin de analizar en qué medida la cuestión de una “destrucción de la estética” implica un problema ontológico sobre la imagen que trasciende la esfera del arte para interrogar la propia relación del hombre con su pasado cultural. En este desplazamiento de la estética a la imagen, mostramos que Agamben plantea conceptos ontológicos que estarán en el centro de sus investigaciones futuras: potencia (*potenza*) y estado de excepción (*stato di eccezione*). El trabajo busca llevar a cabo este análisis sobre la imagen recuperando la importancia que tienen en la argumentación ciertos autores de referencia: Maurice Blanchot, Giovanni Urbani y Beda Allemann.

Palabras clave

Imagen – ontología de la obra de arte – posthistoria – potencia– estado de excepción

Giorgio Agamben and the destruction of aesthetics**Abstract**

This paper intends to reread the first work of Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), from the perspective of the concept of image, in order to analyze how the question of a "destruction of aesthetics" entails an ontological problem about the image that transcends the realm of art to question man's relationship with their cultural past. In this displacement from the aesthetic to the image, we show that Agamben poses the ontological concepts that will be the focus of future research: the potentiality (*potenza*) and the state of exception (*stato di eccezione*). This contribution will examine the concept of image stressing the importance of some author's references: Maurice Blanchot, Giovanni Urbani y Beda Allemann.

Keywords

Image – ontology of artwork –posthistory– potentiality – state of exception

Recibido: 13/09/2015. Aprobado: 22/12/2015.

INTRODUCCIÓN

El primer libro de Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), se propone indagar la dimensión estética de la obra de arte en la modernidad para finalizar con una reflexión que no solo interroga el lugar del arte en el presente, sino, más en general, el modo en que el hombre se relaciona con su propio pasado cultural.

En cuanto a sus autores de referencia, algunos comentadores se han concentrado de distinto modo en enfatizar la evidente perspectiva heideggeriana del vocabulario ontológico utilizado por Agamben. En efecto, todas las figuras de la dimensión metafísico-estética del arte – una experiencia de la obra de arte que desdobra espectadores y artistas, críticos, hombres de buen gusto, coleccionistas y genios creadores– apuntan a mostrar que el arte no es más la “medida esencial del habitar del hombre en la tierra”. Todas ellas develan que la crisis del arte en su incapacidad de alcanzar la dimensión concreta de la obra es, en realidad una “crisis de la poesía, de la *poíesis*”, del hacer productivo del hombre en su integridad (véase Agamben [1970] 1994: 89).¹ Y también es evidente e incluso declarada, la deuda con la pregunta de Heidegger en el “Postfacio” de su *Der Ursprung des Kunstwerkes*, a propósito del *dictum* hegeliano sobre el arte como algo perteneciente al pasado o la llamada “muerte del arte”.² A su vez, se ha

¹ En todos los casos, tanto para los textos de Agamben como para los comentadores, las referencias bibliográficas remiten a los textos en su lengua original, y para el presente trabajo incluimos una traducción propia al castellano.

² Para un análisis de las referencias a Heidegger, véanse: De la Durantaye, 2009: 38-

señalado que la cuestión de la estética es el primer motivo a partir del cual Agamben piensa una serie de problemas que luego aparecen de manera central en su obra en un extenso desarrollo: especialmente el problema del obrar del hombre y el concepto de “potencia”, la cuestión de la melancolía y la historia, pero también, el espacio de los museos y las colecciones.³

Como el propio autor sugirió, en cierto sentido podría decirse que *L'uomo senza contenuto* “ya contenía todos los motivos del libro sucesivo” y la continuidad es tal que en verdad sus libros podrían ser uno solo (Agamben 1985: 33). Ahora bien ¿en qué sentido la pregunta de su primer libro sobre el ingreso moderno del arte en la dimensión de la estética signa sus otras investigaciones?

Lo cierto es que la “estética” como problema no vuelve a ser objeto de una reflexión en las siguientes obras de Agamben⁴ y la necesidad de

40; Cavendish 2008; Watkin, 2010: 189-193; Fleisner, 2010.

³ Sobre el “dispositivo museo” en *L'uomo senza contenuto* y en *Profanazioni* (2005), véase Costa 2011. Sobre cómo se analizan aquí por primera vez los conceptos de *poiesis/praxis*, potencia/acto y el texto aristotélico sobre la potencia que quedará en el centro del pensamiento agambeniano sobre la “impotencia”, la “potencia de no” y la “inoperosidad”, véanse: Castro 2008: 20-26; De la Durantaye 2009: 51.

⁴ En efecto, podría decirse que la “estética” como cuestión reaparece en su obra recién en *Il Regno e la Gloria* (2007), el cuarto volumen en publicarse de la serie “Homo sacer”. Aquí, hacia el final –luego de la genealogía teológica de la economía y del Gobierno– Agamben plantea el problema de la relación entre la estética y la política, en relación a una nueva genealogía, esta vez de la noción de “gloria”. Con este concepto tomado de la teología, se propone iluminar cuál es el sentido político de lo que denomina “el aspecto visible o glorioso del poder”, es decir, las aclamaciones, las liturgias, los protocolos, los ceremoniales, y en general, todas los símbolos e insignias del poder. Sin embargo, es necesario notar que para Agamben, esta esfera de visibilidad y aclamación no se entiende desde una perspectiva estrictamente “estética” sino desde un punto de vista “performativo”, donde la cuestión es interrogar la función jurídica (y no simplemente “decorativa”) de la visibilidad del poder. Aspecto que se retoma luego en sus investigaciones sobre la “liturgia” en *Opus Dei* (2012). Por otro

una “destrucción de la estética” (Agamben [1970] 1994 : 16) que se anuncia en las primeras páginas para dar lugar a una reflexión sobre el obrar del hombre y la historia en las últimas, parece haberse cumplido.

Para responder entonces cómo sigue vigente la pregunta por la estética en la obra de Agamben –o mejor dicho, en qué sentido se continúa el proyecto de una “destrucción de la estética”– la hipótesis que guiará nuestro trabajo sostiene que el sentido ontológico de la estética que se delinea en su primer libro implica un concepto de imagen particular que a lo largo de sus obras se convierte en un verdadero “paradigma de la imagen”.⁵

Por un lado, como mostraremos, en *L'uomo senza contenuto* la ima-

lado, análoga a la crítica de la estética podría verse la cuestión del “espectáculo” (sobre este tema nos permitimos remitir a nuestro trabajo anterior: Ruvituso 2011) y *Quel che resta di Auschwitz* (1998) podría ser leído como un claro posicionamiento frente al problema de la “estetización” de Auschwitz y del testimonio (sobre este debate, véase Mesnard, Kahan, 2001; Bernstein, 2004). Sin embargo, como proponemos en este artículo, estas alusiones a la cuestión de la “estética”, así como las extensas reflexiones sobre el arte y la literatura deberían ser leídas desde la cuestión de la “imagen” como problema.

⁵ A un estudio del “paradigma de la imagen” a lo largo de la obra de Agamben, hemos dedicado la tesis doctoral (inédita) “La teoría de la imagen en la obra de Giorgio Agamben. Entre estética y política” (Universidad Nacional de San Martín/ Università del Salento, 2013). Este trabajo se concentrará sólo en lo que sería un primer esbozo del concepto de imagen. En cuanto a la noción de “paradigma”, recuperamos el sentido que el propio autor le da en sus reflexiones metodológicas, para indicar que la articulación de los diferentes sentidos del término imagen en su obra no responde a una elaboración deductiva a partir de premisas, es decir, a una “teoría de la imagen”. Por el contrario, en lo que llamamos el “paradigma de la imagen” de Agamben cada uno de los sentidos de la imagen funciona al modo de un “ejemplo”, no expone la “norma” de la imagen sino siempre una imagen singular e histórica; de este modo, el paradigma se desarrolla, se sofisticada y completa a medida que se incorpora a las investigaciones sobre el arte, el lenguaje, la política y la ontología de la potencia (sobre el concepto de “paradigma”, véase Agamben 2008).

gen se define en tres momentos claves de la argumentación. En primer lugar, la imagen que implica el desdoblamiento entre espectadores y artistas define a la obra en el espacio de la estética. En segundo lugar, en la interpretación de Agamben del arte contemporáneo el artista “sin contenido” solo posee una “imagen invertida” y una “imagen propia” del arte y ellas definen su identificación con el crítico. Por último, la crisis del arte en el punto extremo de su “destino metafísico” se convierte en una reflexión sobre la crisis del hacer humano frente a su propia “imagen del pasado”.

Por otro lado, nuestro análisis buscará reconstruir las referencias –no siempre del todo explícitas– a una serie de autores que no han sido tenidos en cuenta y cuya lectura de estas temáticas se vuelve decisiva en la argumentación de Agamben. En un primer momento, mostraremos cómo la experiencia de la obra que desdobra espectadores y artistas remite al problema del terror en la literatura y al concepto de imagen de Maurice Blanchot. En un segundo momento, cómo la identificación entre artistas y críticos que define el arte contemporáneo retoma las tesis de Giovanni Urbani –a quien está dedicado el libro– sobre el problema hegeliano de la muerte del arte y el problema kojéviano de la posthistoria. En tercer lugar, la reflexión sobre la “imagen del pasado” que remite a la cuestión benjamínea de la historia nos llevará, finalmente, a un concepto de historia de Beda Allemann en su lectura de Kafka que pondrá en el centro el concepto de “excepción”.

1. LA IMAGEN ESTÉTICA COMO EXPERIENCIA DEL ARTE

Los primeros capítulos de *L'uomo senza contenuto* (I a V) se proponen reconstruir la dimensión estética de la obra de arte en la modernidad. Agamben analiza cómo el surgimiento de la estética desdobra el “estatuto original” de la obra, a partir de la escisión entre artistas y

espectadores. A diferencia del artista que siente la obra como una realidad viviente, el espectador ve “un conjunto de elementos sin vida que sólo puede reflejarse en la *imagen* que la reenvía al juicio estético” (Agamben [1970] 1994: 23, la cursiva es nuestra).

La pregunta inicial de Agamben es: ¿de qué modo el arte que parece la ocupación más inocente de todas, puede volver a medir al hombre con el “Terror”? Es decir, con aquella experiencia unitaria y común del arte que Platón llamaba con la expresión *theîos phobós*, “terror divino” (Agamben [1970] 1994: 14), y que estaba a la base de su “condena” a los poetas como un elemento de peligro para la *pólis*. Esa experiencia del arte, lejos del desinterés del “goce estético” kantiano, en la modernidad, parece quedar reservada sólo a los artistas. En efecto, mientras el espectador parece tener una experiencia desinteresada del arte, para el artista el arte se vuelve una experiencia extrema y riesgosa que pone en juego su propia vida y su salud espiritual. No es por cierto el ideal de producir obras bellas ni de responder a una estética desinteresada lo que expresan por ejemplo Hölderlin, van Gogh, Baudelaire y, quizás de manera ejemplar, Rimbaud.

Para reconstruir cómo entiende Agamben el concepto de imagen implicado en la dualidad espectador/artista y la llamada “paradoja del Terror”, intentaremos recuperar una perspectiva blanchoteana de sus argumentos que no siempre es explícita. De hecho, Agamben analiza la figura del artista terrorista a partir del problema de los escritores terroristas y los retóricos que Jean Pauhlan plantea en *Fleurs de Tarbes. Ou la terreur dans les lettres* (1941) y que será retomada por Blanchot en diferentes escritos.⁶ Y aunque hace una única referencia

⁶ La cuestión del terror en Pauhlan y más en general el concepto de “terror” revive en Francia en la década de 1930 a propósito del “redescubrimiento” de Hegel, en particular debido a los cursos de Alexandre Kojève. En su versión antropológica de *La fenomenología del Espíritu* y con su idea de un “fin de la historia”, según Descombes,

explícita a Blanchot, para señalar cómo Rimbaud al dejar de escribir poesía quizás sea el ejemplo moderno más extremo de “escritor terrorista” (véase Agamben [1970] 1994: 22, 23), como veremos, las alusiones podrían extenderse en varios sentidos.

La experiencia estética del arte –la experiencia a la vez viviente y terrorífica del artista y la no viviente del espectador– parece análoga a la contraposición entre los terroristas y los retóricos. Mientras el escritor terrorista busca un lenguaje que no sea más que sentido, donde el signo se consuma para develar su pensamiento de manera absoluta, el retórico disuelve todo el significado en la forma, en la palabra, desconfiando de algún modo del pensamiento (Agamben [1970] 1994: 19).

El tipo perfecto del terrorista que muestra claramente la “paradoja del Terror” –afirma Agamben– es el pintor Frenhofer, el personaje de *La obra de arte desconocida* de Balzac. Frenhofer quiere hacer una obra que sea la realidad viviente de su pensamiento y pasa diez años anunciando su pintura sin mostrarla a ninguno, pero cuando finalmente la da a conocer, parecería que la tela no contiene nada, sólo una mezcla de colores confusos e indescifrables. Sin embargo, señala Agamben, si se mira bien el cuadro “todo sentido se ha disuelto, todo contenido ha desaparecido a excepción de la punta de un pie que se destaca del resto de la tela” (Agamben [1970] 1994: 21). En este punto, entonces, la obra del terrorista en la búsqueda de un significado absoluto cancela-

la todo significado para dejar sólo signos privados de sentido, es decir, se convierte finalmente en la obra del retórico. El evitar ser retórico lleva al terrorista nuevamente a la retórica, pero ya no es posible determinar si fue el sentido el que canceló el signo o el signo el que abolió el sentido, signo y sentido se siguen uno al otro en un continuo círculo vicioso: “Para salir del mundo evanescente de las formas, [el terrorista] no tiene otro medio que la forma misma; y cuanto más quiere cancelarla, tanto más debe concentrarse en ella para hacerla permeable al indecible que quiere expresar. Pero, en esta tentativa sólo se encuentra con signos que, si bien han pasado por el limbo del no-sentido, no son por ello menos extraños al sentido que él perseguía” (Agamben [1970] 1994: 20-21). El artista terrorista se desdobra en el retórico; y esto sucede, en el mismo momento en que el artista que no ha dudado ni un solo instante de su obra, comienza a verla con ojos de espectador.

Para Agamben, este desdoblamiento entre el terrorista y el retórico –y de manera análoga, entre el artista y el espectador– revela que la obra posee dos caras imposibles de recomponer. Pero no se trata sólo de dos puntos de vista, sino de una dualidad que determina simultáneamente a la obra y disuelve su integridad. Esto implica que el espacio de la estética no sólo determina la obra a partir de la *aísthesis* del espectador, sino a través del propio desdoblamiento entre espectador/artista. Una cara remite a la otra, la cara del artista es una realidad viviente, la cara del espectador, una imagen que refleja el juicio crítico (Agamben [1970] 1994: 23). Y aunque no lo desarrolla en profundidad, Agamben remite la dualidad entre imagen/realidad viviente a una concepción metafísica del lenguaje (véase Agamben [1970] 1994: 21-22) que, como veremos, parecería seguir la lectura de Blanchot de Jean Puhlan.

En “Le mystère dans les Lettres”, en efecto, Blanchot entiende la pa-

Kojève les inculca a sus lectores una concepción terrorista de la historia, y esto se vuelve un motivo importante en la filosofía del período, trasladado a la realidad de la literatura: en las novelas de Queneau de la época, en *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre. Blanchot escribe por esta época una respuesta a Sartre (*La littérature et le droit de mourir*) y luego en relación con *Les fleurs de Tarbes* (1941) de Puhlan, *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), “Le mystère dans les lettres” (en *La part du Feu*, 1949) y “La facilité de mourir” (1969) (véase Syrotinsky 1998: 83).

radoja del terror desde la perspectiva del lenguaje que parece estar a la base de la tesis de Agamben sobre el desdoblamiento de la obra. Según Blanchot *Les Fleurs de Tarbes* establecen una duplicidad del lenguaje: por un lado, un elemento material, sonido o imagen escrita o táctil que sería la “palabra”, por otro lado, un elemento inmaterial, pensamiento, significación o sentimiento. Los escritores retóricos son aquellos que reducen el elemento inmaterial al material, el pensamiento a la palabra; los terroristas, en cambio, los que buscan reducir la palabra para darle paso al pensamiento (véase Blanchot 1949: 50). Pauhlan muestra que todo texto puede ser apreciado desde esta duplicidad del lenguaje: para los terroristas las cosas y los sentimientos podrían aparecer en su pureza original, sin las palabras que las arrojan al lugar común, sin embargo el autor que desatiende los signos necesita hacer oraciones, necesita de palabras que por su novedad dejen de ser palabras. Por ello para Blanchot, si a fuerza de correcciones el autor llegara a formar palabras tan fieles a sus ideas que éstas desaparecen delante de ellas, entonces la cosa se haría visible para el escritor por la palabra en el momento en que desaparece y no existe más: “Las palabras son las que hacen aparecer la cosa al desaparecer” (Blanchot 1949: 52-55). Y desde el punto de vista del lector, por su parte, juzgar la escritura implica “la presencia de una imagen” que “revela un retardo, una ruptura de la armonía y como un corto-circuito del lenguaje” (Blanchot 1949: 55). Un “corto-circuito” que permite ver la presencia de la imagen-palabra como el resultado de un accidente.

Y así como para Agamben la imagen estética de la obra se mantiene en una paradójica dualidad entre el espectador y el artista, para Blanchot la paradoja propia de la palabra-imagen no es el acto de un autor ni de un lector, sino este corto-circuito constante que preexiste a los términos y cuya legalidad, lejos de reconciliarlos, es finalmente irreconciliable, como un “misterio” (véase Blanchot 1949: 57-59). Para

Blanchot, entonces, si la lectura y la escritura, el retórico y el terrorista dividen ilusoriamente la palabra-imagen y el pensamiento, esta misteriosa ruptura no es más que la condición de posibilidad del lenguaje, de la poesía, de la obra.⁷

Si bien no podremos detenernos en el desarrollo que el concepto de imagen tiene en Blanchot, señalamos por último que este espacio de “ruptura” que revela la imagen-palabra en obras posteriores se convertirá en un verdadero “pensamiento de la imagen”. Como señala Ropars-Wuilleumier, la singularidad de este pensamiento consiste en que es la propia imagen la que introduce la lógica del desdoblamiento entre la ausencia de sí misma y la mirada sobre sí misma, como una no visión inscrita en el corazón mismo de la visión (véase Ropars-Wuilleumier: 116-117). Por ello, el mecanismo doble de la imagen es la figura de una singular experiencia visual que al mismo tiempo descubre lo visible y propone la insuficiencia de lo visual (véase Ropars-Wuilleumier: 124).⁸

⁷ Por otra parte, esta especie de silencio entre la imagen y el sentido, aparece en la lectura que realiza Blanchot de “La obra de arte desconocida” de Balzac en *Faux Pas* (1943). Y Aunque Agamben no se refiera a ella, la cercanía entre ambos es evidente. Blanchot señala que la ruina de Frenhofer al descubrir su obra no es absoluta; porque si en principio las personas que miran la imagen no ven nada, luego ven aparecer un pie. Como refiere Roger Laport sobre este punto, esto evita finalmente que la obra esté incompleta y le impide al pintor decir delante de su tela vacía que no hay “nada”. Podría haber aquí, según Blanchot, una extrañeza de la palabra por la cual parece decir algo cuando en realidad no está diciendo nada. Pero en realidad es mucho más que eso, en la palabra hay una especie de silencio que habla, y que hace que esta “nada” sea imposible, que este vacío sea inaccesible: “siempre hay un nuevo paso, un movimiento incesante de algo que se escribe y se borra, se escribe nuevamente; un movimiento que hace imposible pararse más allá de la ausencia del libro” (Laport 1996: 28-29).

⁸ Al respecto, Ropars-Wuilleumier insiste en que Blanchot (a diferencia de la perspectiva de Merleau-Ponty) no piensa la imagen delante de la vista sino “en la vista”, en un desdoblamiento donde la propia experiencia visual descubre lo visible y la in-

Del mismo modo, para Agamben, la imagen estética de la obra define el desdoblamiento entre espectadores y artistas. Y no puede pensarse solo desde el punto de vista del espectador, como si existiese una dicotomía entre la imagen del espectador y la no-imagen del artista, porque es la propia lógica dual de la imagen la que define la obra de arte en un continuo desdoblamiento. Así pues, la lógica de la estética parece implicar al mismo tiempo a un artista que vive la obra y no puede verla, y a un espectador que ve su imagen y no puede vivirla.

2. LOS HOMBRES SIN CONTENIDO

Siguiendo las reflexiones de Agamben, veamos cómo la imagen supone una paradójica experiencia de la obra en relación a la vida y la muerte. Mientras el artista pone en juego su propia vida en la creación, la imagen del arte que posee el espectador aparece definida como un “conjunto de elementos sin vida”. Así, el mecanismo del juicio crítico se define de este modo:

[...] cuando nos encontramos frente a la obra de arte, nos comportamos inconscientemente como un estudiante de medicina que ha aprendido anatomía sólo sobre cadáveres y, delante de los órganos pulsantes del paciente, debe recordar el

suficiencia de la visibilidad. Por ello, no se trata de una experiencia estrictamente “estética” que vuelve visible lo invisible que habita en lo visible, sino de una experiencia que pertenece a lo visible mismo. Si subsiste entonces una referencia “estética” en Blanchot, “la *aisthesis* nos reenvía en primer lugar a lo insostenible de la idea de imagen”, una imagen que sería incapaz de sostener su propia presencia más que por la expansión del gesto donde ella se ausenta. Si se trata entonces de una estética, es porque ella implica la mirada, pero proponiendo la distancia del sujeto que mira en esa lógica des-figurante de la imagen (véase Ropars-Wuilleumier 1994: 124). Como veremos más adelante, esta lógica de la imagen —a la vez estética y no-estética— reaparece en las reflexiones finales de Agamben cuando intenta pensar el espacio de la estética en su positividad.

ejemplar anatómico muerto para poder orientarse. Cualquiera sea el metro del que se sirve el juicio crítico para medir la realidad de la obra —su estructura lingüística, el elemento histórico, la autenticidad de la *Erlebnis* en la que fue originada, etc.— finalmente éste no habrá hecho más que disponer en lugar de un cuerpo viviente un interminable esqueleto de elementos muertos. (Agamben [1970] 1994: 64-65)

En la modernidad el arte ya no parece suscitar una experiencia viviente sino sólo la ocasión de poner a prueba el juicio crítico para distinguir el arte verdadero del falso. De este modo, el arte se define de manera negativa, en un espacio de “muerte”, a través de lo que no es el arte. Al respecto, Agamben dedica el tercer capítulo a la figura del hombre de buen gusto que conoce el punto de perfección de la obra pero que es incapaz de producirla y, el cuarto capítulo, a los museos, como un espacio donde las obras se alejan de una experiencia común y viviente del arte.

Ahora bien, en el arte contemporáneo este mecanismo del juicio crítico parece llegar al extremo hasta dejar de funcionar, porque la distinción entre el arte y lo que no es arte pierde todo sentido. Esto implica que la duplicidad que definía la imagen del arte en un continuo reenviar del artista al espectador, queda completamente contenida en los mecanismos “reflejos” del juicio crítico. En el arte contemporáneo, entonces, la imagen sólo parecería reenviar a sí misma en una continua búsqueda por definir su propio espacio. Como mostraremos, estas reflexiones de Agamben se acercan nuevamente —aunque no siempre de manera explícita— a una perspectiva blanchoteana que retoma las tesis del crítico y restaurador Giovanni Urbani sobre el arte contemporáneo. Y estas referencias aparecen en relación a tres puntos de la argumentación.

En primer lugar, Agamben analiza el fenómeno del *ready-made*,

donde un objeto no artístico se introduce a la fuerza en la esfera del arte, obligando al juicio crítico a confrontarse consigo mismo. ¿Y qué sucede pues con la imagen del arte? ahora el juicio crítico se enfrenta con su “propia imagen invertida” (Agamben [1970] 1994: 75), es decir, el arte borra la distancia que lo separaba de la crítica y se vuelve pura reflexión crítica sobre el arte.

En segundo lugar, Agamben señala que hoy parece ocurrir un fenómeno otrora impensable por el cual incluso la naturaleza es considerada desde el punto de vista de la estética: “delante de un paisaje de repente se nos ocurre medirlo con su sombra, preguntándonos si éste es estéticamente bello” (Agamben [1970] 1994: 76). Aquello que se presentaba al juicio estético como algo extraño, ahora se vuelve algo familiar y natural (el mingitorio de Duchamp), mientras que la belleza natural que era una realidad familiar para nosotros parece volverse algo extraño: “el arte se volvió naturaleza y la naturaleza, arte” (Agamben [1970] 1994: 77).

En un tercer momento, Agamben reinterpreta el llamado problema hegeliano de la “muerte del arte” que Heidegger plantea en el famoso postfacio de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. ¿Cuál es el sentido enigmático de la afirmación de Hegel en *Vorlesungen über die Ästhetik*: “en cuanto a su destino supremo, el arte es y sigue siendo para nosotros un pasado”? (Agamben [1970] 1994: 80). A diferencia de lo que se ha interpretado con frecuencia, señala Agamben, Hegel en ningún momento habla de una “muerte” del arte sino de un “arte que va más allá de sí mismo”. Y esto no significa entonces ni una superación, ni la muerte del arte, sino que el arte se encuentra en una constante “imposibilidad de morir”.

Según Agamben, a esta “imposibilidad de morir” del arte se refiere Hegel cuando describe la vocación destructiva de la ironía romántica.

Los románticos llamaban “ironía” a esta facultad de la absoluta superioridad de la conciencia sobre todo contenido. El artista descubre que ya no se identifica con ningún contenido, toda materia le es indiferente y asume que sólo el principio creativo formal es la esencia de las cosas, entonces:

Iluminado, privado de contenido, doble en su principio, él vaga en la nada de la *terra aesthetica*, en un desierto de formas y de contenidos que le remiten continuamente *la propia imagen*, que evoca e inmediatamente abole en la tentativa imposible de fundar la propia certeza [...] su muerte es justamente no poder morir, no poder más tomar su medida en el origen esencial de la obra (Agamben [1970] 1994: 85, la cursiva es nuestra).

La desaparición de todo contenido propio del arte que coincide con la identificación radical del artista con el principio creativo formal, implica pues que el artista recorre una y otra vez la variedad de imágenes y contenidos que el arte produjo a lo largo de la historia, sin lograr identificarse con ninguno de ellos, ni alcanzar una nueva obra positiva (Agamben [1970] 1994: 86).

Sin embargo es interesante notar que la tesis sobre la imposibilidad de morir del arte no remite directamente a la lectura blanchoteana del problema sino a las tesis de Urbani.⁹ Precisamente en este punto, Agamben hace la única referencia explícita a Urbani, citando una frase de un artículo dedicado a Sergio Vacchi: “El tiempo del arte se ha parado pero sobre la hora que comprende todas las otras del cua-

⁹ Recordemos brevemente que Blanchot responde al debate iniciado por Kojève sobre la filosofía de Hegel y en *La littérature et le droit à la mort* (1948) en particular sostiene que el espacio de la literatura no es de muerte, ni de vida eterna, sino un espacio de incesante muerte, de una relación con la muerte que no es de posibilidad sino de “imposibilidad”.

drante, todas ellas en la duración de un instante infinitamente recurrente” (Agamben [1970] 1994: 86). Pero Agamben parece empezar aquí un diálogo con Urbani que se anunciaba en la dedicatoria y que podemos reconstruir a través de la reciente publicación de un libro que recopila sus ensayos sobre arte contemporáneo.¹⁰

Veamos primero la referencia al artículo dedicado a Vacchi, donde a través de su pintura Urbani describe la tarea del arte en la posthistoria. Los cuadros de Vacchi están hechos “de imágenes”, pero de imágenes que provienen de la pintura misma y no de los objetos. Son entonces imágenes irreales, extraídas de la historia como de una materia prima para los propios diseños. Pero si luego de siglos la historia no

¹⁰ El libro de ensayos de Giovanni Urbani (1926-1994), *Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, incluye un breve ensayo de Agamben sobre el autor. Este historiador y crítico de arte italiano –discípulo del teórico de la restauración Cesare Brandi (1906-1988) y director del Istituto centrale del restauro (de 1973 a 1983)– se hace célebre en Italia por su empeño en reformar las normas de tutela de los bienes culturales. Propone modelos innovadores no sólo en materia de restauración sino sobre todo de tutela programada y preventiva para la justa conservación de estos bienes. Como señala Travaglini, la reflexión de Urbani sobre la conservación y más en general sobre la experiencia del arte, se desarrolla a través de una continua confrontación con la filosofía de Heidegger que, en cuanto a la cuestión de la técnica, comienza a separarse, sustituyendo la visión escatológica de la historia del ser, por la idea de encontrar en la propia ciencia y técnica las condiciones para repensar un nuevo modelo de racionalidad moderna y de “restauración” (véase Travaglini, 2012). A su vez, en una monografía sobre su vida privada, se descubre a Urbani como un personaje notable de lo que recordando el film de Fellini se ha dado en llamar la “época de la *dolce vita*”: por su “capacidad profética”, el “cultísimo sarcasmo” en sus declaraciones y su fama de “dandy” (véase De Michele, 2011). Sobre la figura del *dandy* y el *snob*, Agamben reflexionará extensamente en *Stanze* (1977), y a propósito de Urbani, definirá el sentido de su concepción “arqueológica”: “Como todo verdadero esnobismo [...], el esnobismo de Giovanni era sobre todo una agudísima percepción del carácter histórico –y por ello también frívolo, es decir, friable y caduco– de todo fenómeno humano y, consecuentemente, también cierta intolerancia contra quien no sabe leer las firmas históricas del acaecer. [...] Y siempre he pensado que no era casual que un hombre dotado de tal particular esnobismo se ocupara de los signos que el tiempo deja sobre las cosas” (Agamben 2009a).

crece más, dice Urbani, la historia se vuelve “naturaleza” y el arte sólo se “refleja a sí mismo” sin introducir una nueva línea estética, sino creando obras en las que “el tiempo de la historia se ha detenido” (véase Urbani, 2012: 151-153). Las imágenes de Vacchi que provienen de la historia de la pintura son uno de los tantos modos posibles que tiene el arte de afrontar la propia imagen. Sin embargo, concluye Urbani, si el arte sigue siendo “actual” sólo lo es en la medida en que expresa “una pintura que se devora a sí misma hasta alcanzar su propio esqueleto, su propia verdad sin trascendencia, para volver absurda una manera de pensarla en sentido único” (Urbani 2012: 155).

Por otro parte, en “Il silenzio della critica”, Urbani se ocupa de la cuestión heideggeriana del fin de arte y describe cómo el arte contemporáneo sólo produce obras “canceladas” de antemano que, en realidad, se reducen a una mera reflexión crítica (Urbani 2012: 109). Y en el ensayo sobre Burri (1960), “Una questione elegante”, –al igual que Agamben– ejemplifica esta transformación del arte a través del *ready-made*. Duchamp no es un artista, su propósito no es inventar una nueva forma de arte –afirma Urbani– sino mostrar que toda nueva forma de arte es imposible e inútil, al menos hasta que se invente una nueva manera de posicionarse frente a lo real. Cuando Duchamp introduce en un museo un mingitorio (o cualquier objeto de uso), inventa “actos existenciales” que permiten transportar el acto de creación del ámbito del arte al de la realidad. Y en esta exposición, los objetos adquieren un nuevo significado: el “ser rehechos o hechos en el modo originario de la *poiesis*” (Urbani 2012: 218).

Como vemos, Agamben parece desarrollar punto por punto las tesis de Urbani sobre el arte contemporáneo: el arte reducido a reflexión crítica se encuentra en la imposibilidad de morir y su tarea posthistórica, sólo puede consistir en crear obras cuyo contenido no es más que la propia historia devenida “naturaleza”, es decir, detenida y ex-

puesta a sí misma como historia.¹¹ En los capítulos finales del libro, esto implicará (como para Urbani) una reflexión que va más allá del arte para pensar la tarea del hombre frente al pasado en el escenario del “fin de la historia”.¹² La crisis del arte en la época de la estética desarrollada en la primera parte, se revela pues como una crisis más general en la que está en juego el propio hacer del hombre. A su modo, Agamben repite aquí el desplazamiento heideggeriano del área del arte hacia el modo originario de la *poiésis*, es decir, el hacer del hombre en general o lo que los griegos entendían como el estatuto poiético del hombre (véase Urbani, 2012: 215). Y desde esta perspectiva, la necesidad de pensar “la estructura original de la obra de arte” más allá de la estética, apunta en realidad a una dimensión en la que está en juego la estructura misma del ser-en-el-mundo del hombre y su relación con la historia.

¹¹ Al problema de la relación entre la conservación de la naturaleza y el arte en particular (además del artículo sobre Vacchi), Urbani le dedica “Conservazione della natura e conservazione dell'uomo” (véase Urbani 2012: 239-242). Como refiere Bruno Zanardi, este escrito tiene una fuerte influencia del problema heideggeriano de la técnica y se aleja “de toda tendencia ideológica y demagógica ambientalista” (véase Urbani 2012: 37-38).

¹² Recientemente Agamben ha hecho notar que los escenarios posthistóricos de Urbani presentan no pocas similitudes con los de Kojève. Y él mismo se ha ocupado en varias ocasiones de la nota sobre el fin de la historia que Kojève agrega en la segunda edición de su *Introduction à la lecture de Hegel* (véase Castro 2008: 144-149). Pero en relación a la versión de la posthistoria que se ofrece en “Vacchi”, Agamben señala que en 1962 Urbani podía conocer la primera edición de Kojève (1947) pero no la nota que se adjunta en 1968. A pesar de ello, la cuestión del esnobismo y la inutilidad del arte presenta no pocas similitudes con el escenario posthistórico kojéviano. Recordemos que en esta nota el esnobismo japonés aparecía como una nueva posible figura del hombre posthistórico: “[...] todos los japoneses sin excepción actualmente viven en función de valores totalmente *formalizados*, es decir completamente vacíos de todo contenido ‘humano’ en el sentido de ‘histórico’. Así, al límite, todo japonés es en principio capaz de proceder, por puro esnobismo, a un *suicidio* perfectamente ‘gratuito’ (la clásica espada del samurai podría ser reemplazada por un avión o un torpedo) que no tiene nada que ver con el *riesgo* de la vida en la lucha en función de valores ‘históricos’ con contenido social o político” (Kojève 2003: 437).

La tarea de Urbani en su desesperada búsqueda por un nuevo modo de conservar el pasado, parece así interpelar al joven Agamben a finales de la década de 1960. Como decíamos, Agamben le dedica *L'uomo senza contenuto* (1970), pero quizás también el título se refiera a él en varios sentidos. “El hombre sin contenido” podría ser el propio Urbani en su legendario esnobismo que “sorprendía a todo el que lo conocía” (Urbani, 2012: 16), pero también sería el artista que en la época de la estética termina identificándose con el crítico (al igual que Urbani) (véase Agamben [1970] 1994, cap. VI). Finalmente, y en un nivel más general, “el hombre sin contenido” sería la figura de la consciencia histórica de nuestro tiempo que –tal como la describía Urbani– se encuentra frente a todas las imágenes de la cultura sin que ninguna de ellas se vuelva un nuevo contenido humano e histórico. En la interpretación de Agamben del arte contemporáneo aparece pues una “imagen invertida” y una “imagen propia” del arte, la primera se refiere a la imagen del arte que se reduce al juicio crítico más allá de todo contenido y la segunda, siguiendo el mismo movimiento reflexivo de la crítica, se refiere a las imágenes del pasado que el arte evoca sin proponer nuevos contenidos. En este punto, la imagen permite pues una nueva relación del arte como experiencia de vida y de muerte: por un lado, la imagen permite que el arte como “algo del pasado” no desaparezca definitivamente, por el otro, la nueva relación que establece con el arte ya no es más una nueva experiencia de vida.

3. DE LA IMAGEN DEL ARTE A LA IMAGEN DE LA HISTORIA

En un segundo momento de *L'uomo senza contenuto*, a partir del capítulo siete, Agamben intenta pensar cómo la crisis del arte en el punto extremo de su “destino metafísico” es también la crisis del hacer humano frente a su propia historia. Estos capítulos presentan una serie de motivos y conceptos en relación con el paradigma de la

imagen que hemos intentado reconstruir hasta aquí. Algunos parecen señalar el punto límite en el que todavía no logra superarse la dimensión estética: el concepto de “imagen del pasado”, la imagen del ángel de la historia benjaminiana y la imagen del ángel del arte del grabado de Albrecht Dürer *Melencolía I*. Otros parecen sugerir una posible vía para pensar la esencia del arte más allá de la estética como experiencia del tiempo histórico: el concepto de ritmo en Hölderlin y la “imagen paradójica de un estado de la historia” en Kafka. Ahora bien, hacia el final, se vuelve evidente que por ahora el libro sólo se ha aproximado a la recuperación de la propia historicidad del hombre y la superación de la estética, revelando su estructura y sus límites. Es decir, que el punto límite y la superación de la estética coinciden, no son dos realidades o espacios separados. Y estos motivos de la imagen profundizan la lógica paradójica que hemos intentado reconstruir hasta aquí, como “proyecto original” y “destrucción” de la estética.

El último capítulo, “El ángel melancólico”, retoma las reflexiones de Benjamin sobre el modo en que la época de la estética implica un cambio en el modo de transmitir y vivir el pasado. Para Agamben, Benjamin es quizás el primer intelectual europeo en darse cuenta con extrema lucidez de un cambio fundamental en la transmisibilidad de la cultura: por una parte, la imposibilidad de transmitir la tradición de forma viviente como criterios de acción y producción, como contraparte, la experiencia opresiva de la acumulación de un pasado que sólo sirve al goce estético.

Uno de los puntos centrales indaga en qué consiste lo que Agamben denomina el “valor de extrañación” en los motivos benjaminianos de la cita. La referencia aquí es sin duda el capítulo que Hannah Arendt le dedica a Benjamin en *Men in dark times* (1968). El “valor de extrañación”, en efecto, parece describir con ciertos matices la “función destructora” de la tradición que, según Arendt, provoca la cita al sacar de contexto y a la vez refrescar fragmentos del pasado. Este ambi-

guo movimiento de preservar y al mismo tiempo destruir el pasado aparece también en la figura del coleccionista. Las cosas no se coleccionan por su valor útil sino para “transformar los objetos” y darles un valor de “autenticidad” que destruye todo orden y clasificación: destruir el contexto en el que el objeto alguna vez estuvo vivo y limpiarlo de todo lo que se considera “típico” de él (véase Arendt, [1968]1983: 193-206).

En este contexto, la “imagen del pasado” (*Bild der Vergangenheit*) que aparece en *Über den Begriff der Geschichte* se define a través de la “extrañación”:

[...] la carga de verdad [de la cita] es función de la unicidad de su aparición extrañada de su contexto viviente en aquello que Benjamin, en una de las *Tesis sobre filosofía de la Historia*, define “una citation à l'ordre du jour” en el Día del Juicio Universal. El pasado se deja fijar sólo en la imagen que aparece una vez por todas en el instante de su extrañación, así como un recuerdo relumbra de repente en un instante de peligro (Agamben [1970] 1994 : 157-158).

Agamben se refiere aquí específicamente a las tesis III, V y VI de *Über den Begriff der Geschichte*. Y en la Tesis V, donde Benjamin escribe “el instante de su cognoscibilidad” (*Jetzt de Erkennbarkeit*) (Benjamin, GS I/2: 695), propone “el instante de su extrañación”.¹³

¹³ En este caso como en otros, este *détournement* de la cita parece justificarse en la propia referencia al método de Debord que, según Agamben, al igual que la cita en Benjamin permite hacer visible que ya no existe garantía alguna del lenguaje que una referencia pasada pueda confirmar (véase Agamben [1970] 1994 : 173, nota 3). Según el artículo de Debord y G. J. Wolman, “Mode d'emploi du détournement” (1956, de la época de *L'internationale lettriste*), éste surge como una ofensiva contra las “realizaciones geniales” consolidadas y su apropiación por las clases dominantes. Y en relación con la imagen, estos autores señalan que es precisamente la “estructura analógica de la imagen” la que permite desplazar elementos para darles una organización y

¿En qué consiste el valor de “extrañación” que define la destrucción de la cultura como una nueva relación con el pasado? Y ¿qué significa entonces en este contexto la idea de una imagen del pasado que aparece en el instante de su extrañación?

Por un lado, este modo de entender la imagen del pasado es análoga a la de la experiencia del arte en su imposibilidad de morir: no se trata de marcar la pérdida de la tradición y la cultura como una mera desaparición de sus distintas figuras, sino como un nuevo modo de relacionarse con ellas. Todas las figuras de la cultura se acumulan ante nuestros ojos en una especie de inmenso depósito cuyo valor se vuelve cada vez más “interesante” pero, también, cada vez más extraño. La cultura es “extraña” –como la obra de arte para el escritor retórico, para el crítico, para el visitante de un museo– en la medida en que ya no ofrece una experiencia viviente de su transmisión.

Por otro lado, esta imagen extrañada del pasado implica una “separación” (*scarto*) entre el acto de la transmisión y la cosa que se transmite

eficacia renovadas; no sólo se puede corregir una obra, sino también integrar diversos fragmentos de obras distintas en una nueva, e incluso cambiar su sentido. Se trata de “modificar de todas las maneras posibles lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas” (Debord 2006: 222). En *La Société du spectacle* (1967, L'internationale situationiste): “El *détournement* es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica falsificada siempre por el solo hecho de haberse convertido en cita; [...] El *détournement* es el lenguaje fluido de la anti-ideología. Aparece en la comunicación que sabe que no puede pretender detentar ninguna garantía en sí misma y de modo definitivo. Al nivel más alto, es el lenguaje que ninguna referencia antigua y supracrítica puede confirmar. Por el contrario, sólo su propia coherencia, en sí misma y con los hechos practicables puede confirmar el antiguo núcleo de verdad que transmite. El *détournement* no funda su causa sobre nada exterior a su propia verdad como crítica presente” (Debord 2006: 854). Si bien las alusiones a Debord y al situacionismo no son muchas en la obra de Agamben, es bastante recurrente el uso de métodos y motivos propios de su obra, el *détournement*, el concepto de espectáculo y la técnica compositiva de su obra cinematográfica.

(Agamben [1970] 1994: 162). Esa separación, señala Agamben, era imposible en un sistema mítico-tradicional, donde la cultura existía sólo en el acto viviente de su transmisión de modo que los objetos transmitían en todo momento el sistema de creencias y nociones que expresaban:

[...] entre lo viejo y lo nuevo ya no hay ninguna unión posible, sólo la acumulación infinita de lo viejo en una especie de archivo monstruoso o la extrañación que opera el mismo medio que debería servir a su transmisión [...]. Suspendido en el vacío entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el futuro, el hombre es arrojado en el tiempo como algo extraño que se le escapa sin cesar y que sin embargo todavía lo arrastra hacia adelante sin que pueda encontrar su propio punto de consistencia (Agamben [1970] 1994: 163).

La lógica de la imagen que como vimos atravesaba el pensamiento del arte, se desplaza así hacia la relación del hombre con la historia; y Agamben lo analiza a través de dos imágenes: el ángel de la historia y el ángel del arte. La primera retoma la descripción del ángel de la historia que Benjamin realiza a propósito del *Angelus Novus* de Klee: el ángel parece estar mirando el pasado como una especie de catástrofe que va acumulando los eventos como ruinas indescifrables, mientras una tempestad, que sería el progreso, lo arrastra hacia el futuro (véase Tesis IX, *Über den Begriff der Geschichte*). La segunda imagen es el célebre grabado de Dürer *Melencolia I* que para Agamben representaría el ángel del arte en la época de la estética: una criatura alada sentada en acto de meditar con el rostro absorto y junto a ella, abandonados, los utensilios de la vida activa (el grabado, también era analizado por Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* aunque de modo diverso).

La analogía entre ambas figuras permite mostrar cómo el arte en el espacio de la estética asume la tarea de resolver el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el futuro. El ángel del arte, a diferencia del de la historia que no puede detener su fuga hacia el futuro, está inmóvil, como si la tempestad del progreso estuviese detenida y algo hubiese interrumpido el *continuum* de la historia en una especie de “detención mesiánica” (Agamben [1970] 1994:165). El ángel del arte es esa “imagen extrañada” que recompone de manera extrema el pasado.

Sin embargo, si la estética viene a ocupar el rol que antes cumplía la tradición –recomponer el conflicto entre lo nuevo y lo viejo, el pasado y el futuro– la “redención” del pasado es sólo una recuperación negativa:

La redención que el ángel del arte le ofrece al pasado citándolo a comparecer fuera de su contexto real en el último día del Juicio estético no es entonces más que su muerte (o mejor, su imposibilidad de morir) en el museo de la esteticidad (Agamben [1970] 1994: 165).

Esta idea de una imagen extrañada del pasado en una especie de realidad intemporal es la figura extrema del destino del arte en el espacio de la estética. Sin embargo, aunque el arte asegure una supervivencia de la cultura sin contenidos y totalmente extraña a la vida, la “detención” o “vacío” que produce la imagen entre el pasado y el futuro, como habíamos señalado, contiene una ambigüedad, abre también la posibilidad de una nueva experiencia del arte y la historia.

Según el pasaje que se retome, Agamben remite este pensamiento límite de la positividad de la estética al mesianismo de Benjamin, como acabamos de mostrar, pero también –específicamente en el capí-

tulo IX– a una reflexión sobre el concepto de “ritmo” en Hölderlin de inspiración heideggeriana.¹⁴ Aunque no nos detendremos en ellas, es posible notar que ambas referencias le permiten pensar una “suspensión” del tiempo que, a la vez, sitúa al hombre de manera más “original” en el propio tiempo presente. Es decir, se trata de apuntar hacia una imagen del pasado donde el momento destructivo y el constructivo finalmente coinciden. Podría remitirse aquí al motivo hölderlineano del famoso poema “Patmos” que tanto había influenciado a la constelación de autores de la que parte Agamben: “donde hay peligro, allí también crece lo que salva” (Hölderlin SW 2: 172). Para Heidegger en la cuestión de la técnica y en “¿Para qué poetas?”; para Adorno, en *Dialektik der Aufklärung* y, a partir de éstos, para Hannah Arendt (véase De la Durantaye: 40-43), pero también para Urbani.¹⁵ Es interesante al respecto que en una entrevista, refiriéndose a las fuentes de este primer libro, el propio Agamben admita que su constelación de autores pretendía incluir el concepto benjaminiano de “destrucción” comparándolo con el modo en que lo utiliza Heidegger: “Siempre que se tiene una relación fuerte con un autor o con algo que amamos, yo creo que es necesario un antídoto. Y los au-

¹⁴ Agamben aclara en una nota que el lector atento descubrirá la temática heideggeriana del ritmo, especialmente en “Wozu Dichter?” de *Holzwege* (1950) y en la conferencia “Zeit und Sein” (1968). De la Durantaye agrega que habría otras dos posibles fuentes no nombradas del rol que aquí se le asigna al ritmo, por un lado, éste parece hacer eco de un breve ensayo de Heidegger, “¿Qué significa la palabra griega *ritmo*?” (Heidegger GA 13.226; véase De la Durantaye 2009: 399), por otro lado, podría estar en relación con el prefacio del *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Benjamin. El ritmo para Benjamin marca la idea de origen (*Ursprung*), no tiene entonces que ver con la existencia de lo fáctico, sino con una “doble intelección” que implica tanto una restauración, rehabilitación, como algo inconcluso e imperfecto: “El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria” (Benjamin GS II/1; Benjamin 2006: 243).

¹⁵ Sobre la frecuente citación de Urbani de los versos de “Patmos” y la influencia de la cuestión de la técnica en Urbani, véanse: Agamben 2000: 200; Travaglini 2012:9; Zannardi 2013: 33-35.

tores más interesantes son aquellos que contienen ya un antídoto contra sus propios venenos. [...] en cierto sentido [Heidegger y Benjamin] son lo opuesto, con esta experiencia curiosa: que muchas veces tocan los mismos problemas desde distancias remotas, y a veces el mismo término. Hay términos que el joven Benjamin usa que son los mismos del pensamiento tardío de Heidegger” (Agamben 2004).

Este es el propósito que guía el final de *L'uomo senza contenuto*, donde la parte destructiva y la constructiva de la investigación empiezan a coincidir hasta volverse indistinguibles. En este punto, la dualidad paradójica que define a la imagen se reconfigura: la imagen estética del pasado remite a un diagnóstico crítico de la modernidad y, al límite, permite pensar al mismo tiempo el aspecto destructivo y constructivo de la época de la estética. El “auténtico sentido del proyecto estético occidental” que prometía debelarse (Agamben [1970] 1994: 17), se hace visible finalmente a través del principio por el cual “sólo en la casa en llamas se vuelve visible por primera vez el problema arquitectónico fundamental” (Agamben [1970] 1994: 172). Este principio que, como ya se ha señalado, parecería recordar el que expresara Benjamin en su *Ursprung*,¹⁶ es en realidad una cita sin comillas de un estudio sobre el concepto de historia en Kafka de Beda Allemann (véase Allemann 1968: 80). La referencia es interesante en vistas a la obra posterior de Agamben, porque reenvía hacia la idea de un “estado de excepción” (*Standrecht*). En efecto, en las páginas finales, “la imagen kafkiana de un estado de la historia” permite pensar la condición histórica del hombre, suspendido entre el pasado y el futuro, como en un continuo “estado de excepción”, donde el origen y el fin

¹⁶ Según De la Durantaye, el libro termina con una imagen que Agamben “adapta silenciosamente de Benjamin. Al final del libro, [...] Benjamin afirma de la idea del *Trauerspiel* alemán: ‘En las ruinas de los grandes edificios la idea original habla con mayor precisión que en los edificios menores’ [...] Pero para Agamben, la casa no está en ruinas, sino en llamas” (De la Durantaye 2009: 51).

de la historia no se dejan conocer, pero por ello mismo, donde el hombre hace de este estado de suspensión su demora en el presente y el sentido de su acción (véase Agamben [1970] 1994: 168-174).¹⁷

Según Allemann, Kafka no sólo lleva a cabo una simple negación de la imagen tradicional de la historia, sino que transforma este “principio de retardo” en un proceder poético (Allemann 1968: 88). De modo análogo y agregando a esta lectura aquella observación que hiciera Benjamin por la cual Kafka sacrifica la verdad por la tarea misma de la transmisión, Agamben interpreta aquí el “principio de retardo” de Allemann como el procedimiento poético que consiste en transmitir ya no una verdad o contenido sino la propia transmisibilidad.¹⁸ Si bien

¹⁷ Agamben se refiere en particular a uno de los aforismos de Kafka de *Consideraciones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y la verdadera vía* que está a la base de la lectura de Allemann: “Sólo nuestro concepto del tiempo nos hace nombrar el Juicio Universal como el último juicio: en realidad se trata de un estado de asedio [*Standrecht*]” (Allemann 1968: 87; Agamben [1970] 1994: 169). Según Allemann, con este aforismo Kafka quiere expresar que “lo decisivo” sucede en todo momento, que aunque nada haya sucedido desde la caída, el hombre se ubica constantemente ante la decisión última. El *Standrecht* entonces planea sobre toda la historia de la humanidad y debe ser tomado aquí al pie de la letra, “por ello más que de una marcha de la historia se podría hablar en Kafka de un estado (*Stand*) de la historia. La existencia está situada en el instante perpetuo de la decisión como en su estado histórico” (Allemann 1968: 87).

¹⁸ La referencia es a una carta de Benjamin donde éste discute el problema de la pérdida de la transmisibilidad de la cultura y la pérdida de la tradición. Para Benjamin, Kafka es el primero en hacer frente a esta situación. Lejos de acomodarse a una verdad dada renunciando a su transmisibilidad, su “verdadero genio” consiste en llevar a cabo algo totalmente nuevo: “sacrificar la verdad por amor de la transmisibilidad” (Agamben [1970] 1994: 171). También Arendt hacía referencia a esta carta de Benjamin sobre Kafka. De modo análogo al procedimiento de la cita y la colección, en ella Benjamin señala cómo Kafka realiza cambios decisivos en las parábolas tradicionales, inventa nuevas en el estilo tradicional, e instaura una nueva relación con el pasado que posee la peculiar dualidad de “querer preservar y destruir al mismo tiempo” (Arendt 1968: 196).

Agamben no indaga en qué consiste este “principio de retardo” del concepto de *Standrecht*, en una nota señala que este concepto de Kafka podría compararse con el benjaminiano de tiempo-de-ahora (*Jetztzeit*), entendido como una “detención del acaecer”, y su exigencia de pensar un concepto de la historia que se corresponda con el hecho de que el estado de excepción es en realidad la regla (véase Agamben [1970] 1994: 174; Benjamin 2000: 433).

El problema de la tarea del arte en el escenario de la posthistoria se cierra pues de este modo: la imagen extrañada del pasado que el arte vuelve visible –en las figuras de la cita, el coleccionista, el *ready-made*– funciona como un ambiguo espacio de excepción, límite y vía de escape de su propia estructura.

4. EL PARADIGMA DE LA IMAGEN

Como ya ha sido señalado, el primer libro de Agamben parece finalizar con un “presagio” de temas y conceptos que se desarrollarán en sus investigaciones futuras: el problema del obrar del hombre (en los conceptos de potencia y acto), el tiempo de la historia y el estado de excepción. Aunque todavía sus argumentos parecen reconocerse fácilmente en sus principales autores de referencia, sobre todo Heidegger y Benjamin.¹⁹ Así pues, el joven Agamben comienza a elegir temas y autores, siguiendo una perspectiva que indagará el “plagio” y la “cita sin comillas” benjaminianas y el *détournement* debordiano. Buscando de algún modo “desactivar” esta calibrada metodología de

¹⁹ En este sentido, Castro afirmaría que de *L'uomo senza contenuto* “se podría decir lo mismo que del *Nacimiento de la tragedia*: en él todo es un presagio” (Castro 2008: 16) y De la Durantaye que “es una obra elegante, reveladora, precoz y en general profunda, pero no es influyente. Si bien puede aprenderse mucho de ella, los estudiantes de los temas que trata probablemente reconozcan sus principales argumentos en Nietzsche, Wind, Benjamin y Heidegger” (De la Durantaye 2009: 52).

pensamiento, nuestro trabajo ha querido recuperar algunas referencias poco exploradas de esta obra: trazando una lectura desde un concepto aparentemente marginal en el texto como el de imagen, e intentando reconstruir el diálogo apenas sugerido con autores como Blanchot, Kojève, Urbani y Allemann.

Como mostramos, el análisis sobre el surgimiento de la estética en la modernidad implica una ontología de la imagen que, al límite, permite pensar el espacio de la estética en su positividad. La aparente dicotomía entre la imagen del espectador y la no-imagen del artista define la lógica de desdoblamiento de la obra de arte en el espacio de la estética. Pero es la propia lógica dual de la imagen la que produce tal desdoblamiento, en la tensión entre la visibilidad de una imagen del espectador que no ofrece una experiencia viviente de la obra y la imposibilidad de tener una imagen del arte que agote la experiencia del artista. La imagen se define pues en una tensión bipolar entre la presencia de la imagen en un sentido estético que exhibe un contenido determinado y la desaparición de la imagen que ya no expone un contenido sino su propia medialidad. Y en esta tensión irreconciliable que rompe la unidad de la obra, el espacio de la estética se revela paradójicamente como su única condición de posibilidad, tal como el *désœuvrement* blanchoteano, es “el lugar de la indecisión más peligrosa”, el “exilio”, el “abismo” (véase Blanchot [1955] 1988: 316-321). La imagen señalaba así una vía hacia la ontología de la “inoperosidad” (*inoperosità*) que en obras posteriores comenzaría por traducir y a la vez reinterpretar el *désœuvrement* de Blanchot y Kojève, y continuaría en momentos decisivos de las investigaciones de Agamben.²⁰

²⁰ Sobre el problema de la potencia en Agamben, desde el concepto de “potencia-de-no” o “impotencia” (en “La potencia del pensiero” de 1987 y el trabajo dedicado a la figura de Bartleby de 1989) hasta el concepto de “inoperosidad” que en principio se presenta como la traducción del *désœuvrement* kojéviano (en *Homo sacer I*, 1995), luego desde la noción paulina de *katergein* (*Il tempo che resta*, 2000), en relación con

A su vez, la imagen del arte contemporáneo aparece como un mero movimiento reflexivo de la crítica que define una nueva relación con el arte, ni de vida ni de muerte, sino de una “imposibilidad de morir”. El artista identificado con el crítico se enfrenta a todo el pasado artístico y cita sus imágenes sin producir nuevos contenidos. Sin embargo, finalmente, esta exposición “extrañada” de la historia enfrenta al hombre por primera vez con un “estado de excepción” entre el pasado y el futuro, permitiéndole recuperar su propio espacio histórico presente. En este punto, la imagen límite del espacio de la estética abre la posibilidad de una nueva experiencia del arte y la historia.

Este trabajo se proponía responder ¿en qué medida a partir de *L'uomo senza contenuto*, la obra de Agamben está signada por el primer desafío de una “destrucción de la estética”? Aunque no podremos detenernos en todas sus derivas, es posible señalar que el desplazamiento de la cuestión de la estética a la imagen define un verdadero “paradigma de la imagen” en momentos claves de la investigación ontológica de Agamben. Señalamos al menos tres momentos que se corresponden con los tres sentidos de la imagen que hemos analizado.

En primer lugar, la tensión bipolar que define la imagen estética como experiencia del arte, entre la imagen propiamente dicha y la no-imagen, atraviesa toda la constelación de la imagen-fantasma en *Stanze* (1977), ahora, desde una perspectiva warburguiana: en las figuras del acidioso, el melancólico, el fetichista, en el amor por la imagen de la poesía trovadórico-stilnovista.²¹

Aristóteles y el averroísmo latino (“L'opera dell'uomo”, 2004) y como la “sustancia política de Occidente” (*Il Regno e la Gloria*, 2007), véanse Castro 2008, Cavalletti 2010.

²¹ Para un exhaustivo análisis de cómo este pensamiento de la imagen continua como una verdadera teoría de la literatura y el arte en la obra de Agamben, véase Antelo

En segundo lugar, la paradójica relación que establece la imagen como experiencia ni de vida ni de muerte sino de una “imposibilidad de morir”, se retoma en las investigaciones de Agamben sobre la biopolítica. Ella define la paradoja de la visibilidad/invisibilidad de las figuras de la “vida desnuda” en *Homo sacer I* (1995) y *Quel che resta di Auschwitz* (1998), es decir, el *homo sacer* y la figura del musulmán en los campos de exterminio. Por un lado, la vida desnuda, ni viva ni muerta, es una “vida expuesta a la muerte” de la que no puede haber imagen y, por el otro, el soberano que se coloca por fuera del orden jurídico al decidir sobre el estado de excepción, tiene la posibilidad de una imagen que le permite ejercer su poder de manera “digna”. De este modo, la bipolaridad del concepto de imagen que veíamos antes –entre la imagen propiamente dicha y la no-imagen– se vuelve en estos libros un verdadero “dispositivo político” que permite el funcionamiento de la excepción soberana.²²

Finalmente, en *Il tempo che resta* (2000) Agamben enfrenta dos imágenes del tiempo que vuelven sobre el problema final de *L'uomo senza contenuto*: al concepto de imagen-tiempo que nos convierte en “espectadores” impotentes del devenir de la historia, se le enfrenta la imagen mesiánica del tiempo, ese tiempo que Pablo de Tarso define como “el tiempo de ahora” (y Benjamin como *Jetztzeit*).

Recientemente, Agamben señala que el “aura de ejemplaridad” que ha ido adquiriendo Urbani en estos años no se debe sólo a su empeño público o a su biografía, tampoco a la “extraordinaria mente filosófica” que sus ensayos sobre el arte contemporáneo permiten descubrir, sino sobre todo a que “era un hombre decidido a mirar con gran lucidez el tiempo [...] que le había tocado vivir” (Urbani 2012: 11). Ur-

2004; 2008.

²² Sobre esta cuestión nos permitimos remitir a Ruvituso 2013.

bani era “intransigentemente” un hombre “contemporáneo”. Como diría Agamben en otro lugar, era alguien que quería ajustar cuentas con su época, tomar posición respecto del presente, pero no coincidiendo sino situándose en una especie de desconexión que lo volvía más capaz de percibir su tiempo; percibir entonces, no sus luces sino su oscuridad (Agamben 2009b: 20, 23). En los escritos metodológicos de Agamben esta especial relación con el pasado se define como una “arqueología”. Y en el caso de Urbani, como vimos, era una arqueología referida al arte entendido como “el pasado de la humanidad” que se encuentra en la “imposibilidad de morir”, pero más allá de la estética y la crítica de arte, era la pregunta “arqueológica” por el modo de la presencia del pasado en el mundo de hoy.²³

Como decíamos, alguna vez el autor dijo que su primer libro “ya contenía todos los motivos del libro sucesivo. En cierto sentido mis libros son en verdad uno, que, a su vez, es sólo una especie de prólogo a un libro nunca escrito e imposible de escribir” (Agamben 1985: 33). Este ha sido nuestro horizonte de lectura, mostrar cómo el ambicioso

²³ La concepción arqueológica de Urbani, afirma Agamben, a diferencia de un mero criterio metodológico (como en Foucault) por el cual una investigación sobre el pasado no es más que una interrogación teórica del presente, tiene un carácter ontológico: el pasado y el presente no sólo no son separables sino que “coinciden” según el ser y el lugar. La arqueología define así “aquél carácter de nuestra cultura por la cual ésta puede acceder a la propia verdad sólo a través de una confrontación con el pasado”, y esto significa tanto que la única vía de acceso al pasado es el presente, como que vivir el propio presente es saber vivir el propio pasado (véase Urbani, 2012: 13). Esta presentación de la obra de Urbani parecería pues continuar con la reciente puesta en valor de Agamben de otro autor “olvidado” o no asimilado de la cultura italiana, como fue Enzo Melandri con *La linea e il circolo* (2004). Tal como señalaba a Melandri y su idea de arqueología como una decisiva interpretación del concepto de Foucault, Urbani con su idea de una “arqueología del presente” se revela como un foucaulteano *avant la lettre*, o en todo caso, como otro testimonio de la discusión acerca del método arqueológico que tiene lugar en Italia paralelamente a la de Foucault (véase AA: XI-XII).

proyecto de “una destrucción de la estética” se desplaza hacia un verdadero pensamiento de la imagen en las futuras investigaciones de nuestro autor. Si intentamos plantear una pregunta arqueológica sobre el modo de la presencia del pasado en la actualidad, pero en relación con el propio devenir de un pensamiento, es sorprendente cómo el primer libro de Agamben puede ser, como era Urbani, “intransigentemente contemporáneo”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben**, Giorgio, “Il daimon di Giovanni” (2009a), en Zanardi, Bruno, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, (Milano: Skira), (2008: 199-202).
- Agamben**, Giorgio (2007), *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II.2*, (Vicenza: Neri Pozza).
- Agamben**, Giorgio (2004), “I luoghi della vita”, *RAI Radio Tre*, radio entrevista con Roberto Andreotti y Federico De Melis, 8 de febrero.
- Agamben**, Giorgio ([1970] 1994), *L'uomo senza contenuto*, (Macerata: Quodlibet).
- Agamben**, Giorgio (2009b), *Nudità* (Roma: Nottetempo).
- Agamben**, Giorgio (2012), *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II, 5*, (Torino: Bollati Boringhieri).
- Agamben**, Giorgio (2005), *Profanazioni*, (Roma: Nottetempo).
- Agamben**, Giorgio (2008), *Signatura rerum. Sul metodo*, (Torino: Bollati Boringhieri).
- Agamben**, Giorgio (1985), “Un'idea di Giorgio Agamben”, *Reporter*, entrevista a cargo de Adriano Sofri, noviembre 9-10: 32-33.
- Alleman**, Beda, “Kafka et l'histoire” (1968), en: AA.VV. *L'Endurance de la pensée. Pour saluer Jean Beaufret*, (Paris: Plon), (1968: 75-89).
- Antelo**, Raúl (2004), *Potências da imagem* (Chapécó: Argos Editora Universitária).
- Antelo**, Raúl, “Profanações” (2008), en Pucheu, Alberto, *Estâncias, Nove abraços no inapreensível. Filosofia e arte em Giorgio Agamben* (Rio de Janeiro: Faperj), (2008: 223-249).

- Arendt**, Hannah ([1968] 1983), *Men in dark times*, (San Diego: Harcourt Brace & Company).
- Benjamin**, Walter (1991), *Gesammelte Werke*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Band I/2, (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Benjamin**, Walter (1974), "Ursprung der deutschen Trauerspiels", en *Gesammelte Schriften*, vol. II, I, (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Bernstein**, J. M., (2004), "Bare Life, Bearing Witness: Auschwitz and the Pornography of Horror", *Parallax*, 10, 1: 2-16.
- Blanchot**, Maurice ([1949] 1984), *La part du feu*, (Paris: Gallimard).
- Blanchot**, Maurice ([1955] 1988), *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard).
- Castro**, Edgardo (2008), *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia* (Buenos Aires: UNSAM/Edita).
- Cavendish**, Sueli, "O homen sem conteúdo" (2008), en Pucheu, Alberto, *Estâncias, Nove abraços no inapreensível. Filosofia e arte em Giorgio Agamben* (Rio de Janeiro: Faperj), (2008: 7-43).
- Costa**, Flavia, "El dispositivo museo y el fin de la era estética" (2011), en Karmy Bolton, Rodrigo, *Políticas de la interrupción. Ensayos sobre Giorgio Agamben* (Santiago de Chile: Ediciones Escaparaté), (2011: 21-36)
- Debord**, Guy (2006), *Oeuvres* (Paris: Éditions Gallimard).
- De la Durantaye**, Leland (2009), *Giorgio Agamben: a critical introduction* (Stanford: Stanford University Press).
- Di Michele**, Stefano (2011), *Ritratto di un signore. La vita, gli amori e le delusioni di Giovanni Urbani* (Venezia: Marsilio).
- Fleisner**, Paula (2010), "Desinterés y terror. El destino nihilista de la estética occidental en *L'uomo senza contenuto*", *Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética*, 8, enero-junio. Disponible en: http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso_8_PaulaFleisner.pdf.
- Heidegger**, Martin, "Zeit und Sein" (1962), en AA.VV., *L'Endurance de la pensée. Pour saluer Jean Beaufret* (Paris: Plon), (1968: 12-71).
- Heidegger**, Martin (1994), *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann).
- Hölderlin**, Friedrich (1953), *Sämtliche Werke*. 6 Bände, Band 2, editado por Friedrich Beisner (Stuttgart: Cotta).
- Kojève**, Alexandre ([1968] 2003), *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard).
- Laporte**, Roger, "Maurice Blanchot Today" (1996), en Bailey Gill, Carolyn (ed.), *Maurice Blanchot. The demand of Writing* (New York: Routledge), (1996: 25-33).
- Mesnard**, Philippe; Kahan, Claudine (2001), *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz: témoignages, interprétations* (Paris: Kimé).
- Ropars-Wuilleumier**, Marie-Claire (1994), "Sur le désœuvrement: l'image dans l'écrire selon Blanchot", *Littérature*, 94: 113-124.
- Ruvituso**, Mercedes (2011), "La noción de espectáculo en la obra política de Giorgio Agamben", *Alcances. Revista de Filosofía*, II, 2, disponible en: <http://www.alcances.cl/ver-articulo.php?id=122>.
- Ruvituso**, Mercedes (2013), "La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben", *Diánoia*, LVIII, 71: 105-125.
- Syrotinski**, Michael (1998) "Noncoincidences: Blanchot reading Pausanias", *Yale French Studies*, 93: 81-98.
- Travaglini**, Graziella (2012), "Giovanni Urbani lettore di Heidegger: la salvaguardia dell'arte e l'ideale di una nuova scienza", *Isonomia. Rivista online di Filosofia*, 1-23.
- Urbani**, Giovanni (2012), *Per una archeologia del presente. Scritti sul arte contemporanea* (Milano: Skira).
- Watkin**, William (2010), *The literary Agamben. Adventures in logopoiesis* (London: Continuum).