

Johann Georg Hamann. *Memorabilia socrática/Nubes*, trad. de Miguel Alberti y Florencia Sannders. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2018, 315 páginas

La importancia de Johann Georg Hamann para la historia de la literatura alemana es inversamente proporcional al nivel de conocimiento y de difusión de sus textos. De hecho, aún hoy se lo ve como un autor hermético, de carácter místico, y, aunque siempre se comenta la influencia que tuvo en el *Sturm und Drang* y en el Romanticismo alemán, sus obras difícilmente encuentran editores y lectores. La edición por parte de la Universidad Nacional de General Sarmiento de dos de sus obras tempranas –*Memorabilia socrática* (1759) y *Nubes* (1761)–, traducidas brillantemente por Miguel Alberti (Universidad Nacional de La Plata) y Florencia Sannders (Universidad de Buenos Aires–Universidad Ludwig Maximilian, Múnich), es por lo tanto una enorme apuesta para derribar ese muro entre la fama nominal de Hamann y la escasa circulación de sus obras.

El volumen constituye un hito editorial por varios motivos. En primer lugar, por la novedad de las traducciones:

Memorabilia socrática –cuyo título original es *Sokratische Denkwürdigkeiten*, literalmente algo así como *Cosas socráticas dignas de ser pensadas*, cuenta con escasas traducciones al español, de circulación casi imposible en nuestro país; y *Nubes* jamás había sido traducida. En segundo lugar, porque el volumen incluye, además de estos dos textos mayores en formato bilingüe, una amplia introducción, un muy útil índice de nombres y de obras citadas y las dos primeras reseñas que aparecieron sobre *Memorabilia socrática* en el año 1760: una, publicada el 19 de junio por Moses Mendelssohn en la famosa *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, y la otra, publicada anónimamente el 25 de junio bajo el título “De cuestiones eruditas” en la revista *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*. La inclusión de estas reseñas resulta fundamental porque fueron el primer reconocimiento a la originalidad de la obra de Hamann. Por último, los textos

vienen acompañados de un enorme y exhaustivo aparato de notas que echan luz sobre la oscuridad de la prosa de Hamann, dilucidando sus referencias literarias y algunas formulaciones de gran complejidad. Para ello, los traductores recurrieron no solo a anteriores ediciones críticas de la obra (la de Blanke en alemán, por ejemplo), sino también a los textos originales a los que se refiere Hamann. En suma, un valioso trabajo de erudición.

Memorabilia socratica y su epílogo *Nubes* nacen como afrentas al pensamiento ilustrado, que Hamann simboliza mediante las figuras de los dos amigos a los que se dirige: Johann Christoph Berens y un joven y aún poco conocido Immanuel Kant. El origen de esta crítica se remite a la crisis espiritual que tuvo Hamann en Inglaterra, adonde había sido enviado con misiones comerciales por Berens. Desde ese momento su vida y el estilo de sus textos estuvieron signados por la religión y por la lectura de las Escrituras. Lo que fundamentalmente molestaba a Hamann de la razón ilustrada era su tendencia a la universalización, a la eliminación de las

particularidades que constituían lo más propio del individuo. Su obra es entonces una defensa del detalle, de las contradicciones e incoherencias de la vida. Este caos efervescente que para Hamann es la fuente de la belleza conforma, en un plano más espiritual, un orden armónico que escapa a la comprensión del hombre racional y que solo puede intuirse mediante la fe. Por todo esto, Hamann propone pensar la historia como una mitología, como “un libro sellado, un testimonio escondido, un acertijo que no se puede resolver sin arar con una novilla distinta de la de nuestra razón” (p. 55). Una idea muy parecida encontraremos también en los postulados del romanticismo de Jena: columna vertebral de la poesía, la mitología representaba un hermoso caos que mediante el amor devela su forma íntegra y armoniosa.

Para plantear estas ideas, Hamann se sirve de la figura de Sócrates, muy querida por los filósofos ilustrados. Esta apropiación es sin embargo tangencial y simbólica, ya que el Sócrates histórico y sus ideas no aparecen íntegramente –algunos críticos afirman que Ha-

mann todavía no había leído ni a Platón ni a Jenofonte–, sino que solo se iluminan de manera titilante, mediante chispazos que mezclan reflexiones, interpretaciones y acontecimientos de diversa índole. Se trata, como anuncia Hamann en una de sus dedicatorias, de escribir “sobre Sócrates de modo socrático” (p. 45). Lo que se logra es un sutil sistema de equivalencias entre la Atenas del siglo V y su propia época: los sofistas son una representación de los filósofos ilustrados, preocupados por hacer alarde de sus conocimientos, y Sócrates simboliza una sabiduría que hunde sus raíces en la fe cristiana, bastante marginada en los círculos filosóficos de mediados del siglo XVIII. A partir de este último punto es que empiezan a tejerse las relaciones que vinculan a Sócrates con Jesús, en algunos casos con fuertes paralelismos: hacia el final de *Memorabilia socratica*, en lo que podría leerse como una referencia a la resurrección de Cristo, el fantasma (*Gespenst*) de Sócrates se le aparece a un quionio llamado Quirsias, con quien entabla una conversación.

Luego de una dedicatoria al público –a quien presagia la total incompreensión del texto, definido como “pastelitos [que] no deben ser masticados sino tragados” (p. 43)– y de otra a sus amigos Kant y Berens, *Memorabilia socratica* se desarrolla en una introducción y tres partes. La primera se ocupa de la relación entre los oficios de los padres de Sócrates y su conocida mayéutica socrática, la segunda tiene como tema central la ignorancia de Sócrates y en la tercera la identificación entre Sócrates y Jesús se acentúa mediante diversas anécdotas y comentarios. El resultado es un texto complejo y original, que revisa irónicamente muchos de los presupuestos acerca del filósofo griego. La ignorancia de Sócrates, en este sentido, es el símbolo de una nueva forma de pensar que pone el sentimiento por encima de la razón y que además no alardea de una sapiencia enciclopédica. Se trata más bien del reconocimiento –y, por tanto, del respeto– de la única verdad posible, aquella que se encuentra más allá de la razón humana.

Nubes funciona como una suerte de paratexto de *Memo-*

rabilia socratica, ya que surge de una reseña destructora que había publicado en 1760 Christian Ziegra en su revista *Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*. Ziegra define el texto de Hamann, cuyo título hace referencia, por supuesto, a la obra de Aristófanes, como “puro delirio y disparate” e incluso utiliza la expresión “engendro antinatural de una cabeza perturbada” (p. 185). También muestra su preocupación por las capacidades de contagio de *Memorabilia socratica* y evoca el efecto que tuvieron las novelas de caballería sobre Don Quijote. En un inusitado experimento metalingüístico, Hamann reproduce de forma completa la reseña y la acompaña de vastas notas a pie de página donde, con el supuesto objetivo de elogiar a Ziegra, en realidad se burla de él. Estos juegos autoriales se despliegan con más intensidad en las partes siguientes de *Nubes* –que Hamann llama actos–, y el resultado final es una defensa del pensamiento irracional: “La *razón* es sagrada, justa y buena; por medio de ella, sin embargo, no llega nada más que *conocimiento de la ignorancia*” (p. 231).

cia sumamente pecadora” (p. 231).

A lo largo del tiempo, la crítica ha considerado a Hamann de diversas maneras, desde un ilustrado radical –que luchaba contra la *razón monárquica* impuesta– hasta el máximo exponente de la antiilustración. Esta diversidad de lecturas da cuenta de una figura compleja y única, cuyo pensamiento difícilmente pueda reducirse a relaciones más o menos conflictivas con la Ilustración. La propuesta de Hamann –original tanto en su contenido como en su forma– implica la categórica fundación de un nuevo sujeto, de una nueva visión filosófica y también de una nueva estética. Este legado será recogido por el *Sturm und Drang* y particularmente por Herder y por Goethe, quien reconoce haberse sentido cautivado y a la vez extrañado por el estilo sibilino de Hamann, incluso hasta el punto de planear un drama nunca concretado sobre Sócrates.

Por estos motivos y muchos más resulta celebratorio una edición en español de dos obras centrales de Hamann, donde ya se encuentran planteados sus principios filosóficos y metodológicos. Su lectura supone

además una aventura vivificante, la inmersión en una prosa lúdica y chispeante que los traductores, aún en el marco de misterio y hermetismo en el que se mueve Hamann, han

conseguido recrear con gran acierto.

Francisco Salaris Banegas
UNC

Alejandra Panozzo Zenere. *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR editora, 2018, 157 páginas

El libro a presentar trata de manera descriptiva un aspecto fundamental del museo: la comunicación según las diversas formas que asume, es decir, según cada modelo museístico. Cada variante se encontrará ineludiblemente atravesada por los condicionantes propios de los ámbitos económico, político, cultural y social. La autora recorre con gran solidez el entramado de características que los modelos museísticos han configurado a través del tiempo y, a su vez, que han contribuido a plasmar diversos acervos en la sociedad. Bajo estas consideraciones trata de fundamentar su interpretación de los museos como portadores de distintos dispositivos de disciplinamiento. Se notará prontamente, entonces, una impronta foucaultiana que se

extenderá a lo largo de toda la obra.

Es posible reconocer dos partes del libro, la primera concentrada entre los capítulos 1, 2 y 3, donde la autora elabora un recorrido global sobre la creación de los museos y cómo estos generaron las características que hoy los identifican. A partir de allí, indagará sobre los modos de comunicación propios del campo de lo museístico generados a través de diferentes dispositivos. El recorrido inicia con una definición de la museología como aquella que conoce las diferentes formas de administrar la cultura en determinadas sociedades; luego se extiende a un análisis de los distintos aspectos del museo que lo conforman como un dispositivo de comunicación. Partiendo de la concepción de

museo como entidad social (mirada propia de la museología crítica) se estudian sus diferentes momentos históricos: un momento inicial, donde el arte permaneció en manos de unos pocos, acotado a fines burgueses; luego, un momento en el cual el modelo posmoderno incorpora los espectáculos de masas, en los cuales predomina la atracción y, por consecuencia, queda anulada la elección del espectador. Estas últimas características darán lugar a la aparición del museo contemporáneo, en donde, siguiendo los lineamientos posmodernos, el “ver” y el “hacer” irán de la mano, dando un lugar predominante al campo de lo experimental.

Una vez abordadas las cuestiones históricas, se dará análisis a las implicancias de los museos. La autora introduce aquí la noción de *sistema* artístico y capitalista, planteando que el museo, como institución propia de un sistema, se encuentra ligado a su contexto y, por lo tanto, a las ideas dominantes de cada época que inciden sobre el arte. En relación a esta última temática (como también podrá encontrarse en el recorrido de toda la obra las

remisiones a diferentes autores), son citados Pierre Bourdieu y Jürgen Habermas, entre otros, para fundamentar las argumentaciones que han llevado a la autora a concluir que el museo representa un interés de la época, reflejado precisamente en sus *colecciones* y la manera de presentarlas. Bajo la asunción de que con el concepto de “industria cultural” se involucra la imposibilidad del carácter autónomo del arte, no es posible figurarse a la cultura por fuera de los patrones económicos, tal como lo respaldan distintos autores de la década del ‘80. Así pues, es el museo de la modernidad el que se replantea cómo legitimar el poder dominante.

Cabe señalar que, si bien el campo analizado corresponde al del modelo contemporáneo, es de gran ayuda contar con el recorrido histórico que realiza la autora, generando en el lector una visión global y clarificadora de la conformación de caracteres museísticos específicos.

Una vez delimitados los rasgos del museo contemporáneo, se presenta al terreno experiencial como su rasgo principal, en el cual el público es

también parte del arte. Como consecuencia de las políticas neoliberales de consumo, marca y marketing, el museo ha adoptado una postura propia de la mercancía estética, ofreciendo no solo arte sino también servicios. A través de imponentes arquitecturas, una variedad de exposiciones, tiendas, restaurantes, tecnología y grandes colecciones, se puede notar cómo se utilizan las estrategias comerciales propias de las empresas económicas triunfantes a nivel mundial.

En cuanto a la dimensión comunicativa, un aspecto que se fortalece en el siglo XX debido a las distintas estrategias de comunicación masiva, corresponde aclarar que en el caso de los museos debe considerarse sus diferentes elementos, es decir, no solo las colecciones sino todo aquello que constituye la institución. Se presenta aquí un aspecto primario para el tratado de la comunicación museal: el incremento de ciertos *dispositivos* propios, la institución no es un medio sino una configuración de medios que se conforma de manera activa en la comunicación. Estos dispositivos son: la exposición, las

publicaciones y las plataformas digitales.

En la segunda parte del libro, a partir de un esquema expositivo similar al de la parte anterior, la autora se centrará en la historia de los museos en Argentina (sus modos de comunicación, cómo recopilan y configuran características propias de los museos contemporáneos y cómo influye el contexto en sus acervos). En el ámbito local se ejemplifican e identifican ciertos rasgos de los modelos museísticos que se implementaron en nuestro país. El primer modelo fue marcado por la importación europea del modelo moderno neoclasicista, abocado a la demanda educativa para garantizar los intereses específicos de un sector. La centralidad de Buenos Aires aparece como un rasgo característico de los museos durante este periodo, fundamental para comprender el mecanismo de las instituciones del país ya que el arte, de esta manera, se encontraba delimitado y circunscripto a dicho escenario. Luego, con la crisis de post-guerra y los distintos gobiernos *de facto*, que despojaron de recursos a la cultura, el vitalismo del arte decayó. Un

resurgimiento tuvo lugar con la vuelta de la democracia, en donde se perfiló el modelo museístico contemporáneo. Sin embargo, una nueva crisis afectará el arte con la llegada de gestiones neoliberales en los '90, en donde los recortes presupuestarios y la inestabilidad económica, acrecentaron la decadencia cultural. A principios del siglo XXI, bajo la consigna de muestras de colecciones contemporáneas, nacen distintos museos en varias provincias argentinas, entre ellos el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Ambos, debido a límites edilicios, deciden crear anexos, que se transformaron luego en nuevas sedes museales contemporáneas llamadas: el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) y Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRo). En cuanto a las prácticas comunicacionales, se desarrolla el modo en que los dispositivos específicos (exposición, publicaciones y plata-

formas digitales) fueron apropiados por ambos museos.

Finalmente, la autora expone la noción de "mixtura", definida como la característica propia de los elementos en los modos de la comunicación, para referir y englobar todo lo comentado anteriormente. De aquí que concluya en que el sistema capitalista y artístico convergen en la arquitectura, el orden, el trabajo, la política, lo institucional, las relaciones y las prácticas comunicacionales. A través de distintos dispositivos es posible observar la pluralidad de espacios en los modelos comunicacionales, a saber: la conjunción de actitudes, la construcción de una identidad para el logro del reconocimiento social, las lógicas de trabajo implementadas referidas a un propósito común en donde convergen lo económico, el poder, el consumo, los intereses, las necesidades y la gestión.

Isabel Bonina

Instituto Superior Padre Elizalde