

Ricardo Ibarlucía
(Universidad Nacional de San Martín, CIF)

¿Para qué necesitamos las obras maestras?

Resumen

Este artículo desarrolla algunas reflexiones sobre el estatuto de las llamadas “obras maestras”. Su propósito no es brindar una definición de ellas, ni elaborar criterios evaluativos destinados a establecer ninguna suerte de canon. Su objetivo más bien es analizar su funcionamiento, su *modus operandi*, su operatividad. El primer tramo de la exposición está dedicada a clarificar su concepto; luego, a través de algunos ejemplos, se ocupa de caracterizar el trato que mantenemos con ellas y modo en que ellas participan en la configuración de nuestras vidas, creando el mundo de significaciones en el que nos movemos cotidianamente. Por último, somete a consideración un par de observaciones sobre los instrumentos de “activación” de las obras maestras con los que contamos y la tarea que le cabe a la estética filosófica en ello.

Palabras clave

Obra maestra– *Pathosformeln*– Función cultural– Implementación– Operatividad

What do we need masterpieces for?

Abstract

This paper works on some reflections about the status of the so-called "masterpieces". Its purpose is neither to offer a definition of them nor to elaborate evaluating criteria meant to establish some kind of canon. Its goal is rather to analyze the way they function, their *modus operandi*, their operational capacity. The first part of the exposition is addressed to clarify the concept; then, using some examples, it portrays the deal we have with them and the way in which they take part in the configuration of our lives, creating the world of meanings where we move everyday. Lastly, it takes into account a couple of observations about the instruments for the “activation”

of master pieces we have and the task concerning aesthetic philosophy regarding this matter.

Key words

Masterpiece – *Pathosformeln* – cultural Function– Implementation– Operativity–

Hace alrededor de un año, en la amplia retrospectiva de Robert Doisneau que se presentó en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, se exhibieron algunos de los famosos retratos de los espectadores de *La Gioconda* que el fotógrafo francés tomó en el Louvre en 1947 (fig. 1). Estas fotografías, realizadas cuando por fin el museo volvió a abrir completamente sus puertas al público después de la Segunda Guerra Mundial, registran las diversas actitudes que puede despertar el encuentro con una obra maestra. Detrás de la sogá que delimita los espacios, una mujer con el brazo en jarra lanza una mirada inquisidora. A su lado, un hombre de traje claro, con la cabeza adelantada, levanta las cejas, perplejo. Detrás de él, se recorta un espectador que parece fijar la vista en un detalle. Un chico le habla al padre, tapándose la boca, quizá por respeto al silencio de la sala. Una adolescente rubia y una anciana con sombrero observan delante de sí algo que evidentemente se encuentra lejos y es más pequeño de lo que se esperaba.

Desde la Revolución Francesa, cuando el Louvre fue transformado en museo público, la pintura de Leonardo ha sido depositaria de las renovadas miradas de los visitantes. Millones y millones de hombres y mujeres han peregrinado a París desde los más lejanos rincones del mundo sólo para verla. Se han publicado innumerables textos inspirados en ella, desde los ensayos de Théophile Gautier y Walter Pater –acaso las más bellas ensoñaciones de la crítica– hasta las novelas *El*

código Da Vinci de Dan Brown y *Valfierno* de Martín Caparrós, que recrea las circunstancias de su robo en 1911. Artistas como Marcel Duchamp y Andy Warhol se han ocupado de parodiarla hasta convertirla en ícono pop. Se han filmado películas y series de televisión sobre su historia, se han fabricado toneladas de postales, afiches publicitarios, agendas, remeras, juegos de té y llaveros con la efigie de *La Gioconda*, y su nombre ha servido para bautizar restaurantes, hoteles, bares, perfumerías y hasta una marca de dulces.

Uno puede desembarazarse fácilmente de este problema diciendo que *La Gioconda* es un clisé, un lugar común de la cultura de masas, un objeto de consumo, cuya notoriedad nada tiene que ver con el mundo del arte, ni con las evaluaciones superiores que están en el corazón de la experiencia estética, y que concierne a otra categoría de cosas, como la industria cultural, el *kitsch* o el turismo. Mucho más arduo es, sin duda, tratar de comprender por qué un cuadro, que ha sido pintado según los criterios de una época dada, puede suscitar respeto y revelarse como una fuente de fascinación varios siglos después, más allá de las transformaciones que el gusto ha conocido, de las tendencias artísticas y de los juicios subjetivos ¿Cuál es la razón que permite que ciertas obras de arte se destaquen del resto con un poder de evocación que no sólo perdura, sino que se actualiza de una generación a otra, de una época a otra?

Esta pregunta quizás sea uno de los mayores desafíos a los cuales la estética y la filosofía del arte deben enfrentarse. Las obras maestras, aun cuando no tengamos conocimiento de ellas, urden la trama en la que se despliega nuestra vida imaginaria mucho más de lo que creemos. Unas veces nos ofrecen un espejo, otras veces una lámpara, según la metáfora de William B. Yeats. ¿No dudamos como Hamlet, sentimos celos como Oteló, nos enamoramos como Romeo y Julieta? ¿No nos figuramos el infierno con los ojos de El Bosco, de Brueghel,

de Dante, Milton o Blake? ¿No nos volvemos hacia Edipo para explicar los traumas de infancia? ¿No vemos la bruma de Londres, como sugiriera Oscar Wilde, desde que los impresionistas la volvieron visible? ¿Nuestro oído musical no se encuentra condicionado por la escala temperada de Bach?

A continuación, me propongo desarrollar algunas reflexiones sobre el estatuto de las llamadas “obras maestras”. No pretendo ofrecer una definición clasificatoria de ellas, ni elaborar criterios evaluativos destinados a establecer ninguna suerte de canon. Mi intención, más modestamente, es analizar su funcionamiento, su *modus operandi*, su operatividad. El tramo inicial de mi exposición estará dedicado a clarificar su concepto; luego, a través de algunos ejemplos, intentaré caracterizar el trato que mantenemos con ellas y el modo en que participan en la configuración de nuestras vidas, creando el mundo de significaciones en el que nos movemos cotidianamente. Por último, someteré a consideración un par de observaciones sobre los instrumentos de “activación” de las obras maestras con los que contamos y la tarea que le cabe a la estética filosófica en ello.

I

El concepto de “obra maestra” (*masterpiece*, *chef-d’oeuvre*, *Meistertuck*, *capolavoro*) es una adquisición moderna, ligada al desarrollo de la conciencia artística en las sociedades occidentales, la secularización de las prácticas artísticas y la autonomización de la esfera estética. Como ha mostrado Walter Kahn,¹ la expresión tiene su origen en la tradición artesanal, más precisamente en el régimen medieval de las corporaciones, que exigía a todo aprendiz, para que le fuera acordado el estatuto de maestro, producir una obra que demostrara su excelencia.

¹ Walter Kahn, *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 3-5.

cia en la práctica del oficio. La producción de una “obra maestra” formaba parte de una prueba de experticia, en la que un jurado de artesanos decidía, sobre la base de criterios establecidos, si el candidato podía ser admitido como miembro del gremio y adquirir, en consecuencia, el derecho de abrir un taller, vender sus productos en la ciudad y formar a su vez aprendices. En distintas regiones de Europa, este examen de competencia, que habilitaba al ejercicio de una profesión, podía también responder a finalidades económicas como organizar el comercio, regular la oferta y la demanda o proteger la industria local de objetos manufacturados.

Con los siglos, el concepto de obra maestra se desplazó del campo de las “artes mecánicas” al de las “artes liberales”, de las corporaciones de artes y oficios al sistema de las bellas artes, no sin sufrir una mutación semántica. Tanto la noción de obra maestra como la de maestría se modificaron gradualmente, dejando de invocar una práctica basada en reglas tradicionales, que se transmiten a través de generaciones. En tiempos de Leon Battista Alberti y Leonardo, “maestra” ya no es la pieza elaborada manualmente por un artesano, sino la “creación” de un “artista”, cuyo saber se funda en principios físicos y matemáticos, como las leyes de la perspectiva. Hacia el siglo XVI, por obra maestra se entiende una “obra capital”, una pieza excepcional y ejemplar, dotada de propiedades distintivas, que constituye un modelo de imitación. Como observa Martina Hansmann, el término expresa, por un lado, “una obra realizada de manera autónoma” y, por otro, “la emancipación de una perfección artística, posible en cada fase de la creación y sustraída a todo control exterior”.²

En el siglo XVII, con la aparición de las academias de pintura y escul-

² Martina Hansmann, “La preuve de l'excellence: les antédents italiens du morceu de réception”, en Hans Belting, Arthr Danto *et alli*, *Qué-est ce qu'un chef-d'oeuvre*, París, Gallimard/NRF, 2000, pp. 192-193.

tura, la obra maestra participa fundamentalmente de un canon, es decir, de un *corpus* de obras paradigmáticas, también llamadas “clásicas”, destinadas a realizar la belleza como valor cultural y legitimar a la vez los criterios artísticos instituidos. Una nueva transformación se produce durante la segunda mitad del siglo XVIII. La obra maestra, como creación original que se sitúa más allá de las normas, tiene su origen en el *Sturm und Drang*. Con Goethe, Herder y el surgimiento del romanticismo alemán, la idea de maestría cede lugar a la de genio, “talento natural que da la regla al arte”, según la formulación kantiana,³ que ahora se concibe como una facultad de acceso al absoluto. La obra maestra, desde este momento, es fuente de una revelación; expresa un “conocimiento extático”, como lo llama Jean-Marie Schaeffer,⁴ que proporciona una intuición de esencias metafísicas, esencialmente superior las formas cognitivas prosaicas, entre las que se cuentan no sólo los saberes técnicos del sistema artesanal, sino también las disciplinas científicas.

Al mismo tiempo, la obra maestra, que antiguamente había comunicado un contenido religioso, ahora se autolegitima encarnando por sí misma el ideal del arte. Como sugiere Hans Belting, aquí es donde debemos situar el nacimiento del “mito de la obra maestra”.⁵ Del romanticismo al esteticismo, de Gautier y Balzac con su novela *La obra maestra desconocida*, a Pater y su glorificación del arte del Renacimiento, la utopía de la obra maestra como manifestación del absoluto, producto de una perfección artística inigualable, elevada a la inmortalidad, no dejará de subrayarse hasta proporcionar el

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. Von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, § 46.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, NRF/Essais, 1992, pp. 15-16.

⁵ Hans Belting, “L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'oeuvre”, en H. Belting, A. Danto *et alli*, *op. cit.*, pp. 47-65.

fundamento hermenéutico de una nueva religión del arte –de un “servicio profano de la belleza”, según la expresión de Walter Benjamin–⁶ cuyo templo moderno es el museo.

En sus penetrantes ensayos sobre el tema, tanto Belting como Arthur Danto⁷ han mostrado el estrecho lazo que existe entre este concepto romántico de obra maestra y la cultura del museo. De todos modos, pienso que sus respectivos análisis históricos de este proceso tienden a sobreestimar el papel jugado por la crítica de arte, en detrimento de los movimientos del gusto. La refutación más lúcida de esta creencia en el poder omnipotente de la teoría y la erudición en la consagración de las obras maestras, a mi modo de ver, la ofrece Frank Kermode a propósito de Sandro Boticelli.

“Boticelli –explica Kermode– no se volvió canónico a través del esfuerzo académico sino por casualidad, o más bien por medio de la opinión”⁸. Cuando *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*, emergiendo de la oscuridad de siglos, fueron expuestos en 1815 en la Galería de los Oficios de Florencia, despertaron el interés de los visitantes y, poco a poco, no sólo estos cuadros empezaron ser admirados, sino también los frescos sobre las paredes laterales de la Capilla Sixtina, que habían pasado inadvertidos al lado de las pinturas de Miguel Ángel (fig. 2). El interés en Boticelli se desarrolló más rápidamente que el estudio de sus obras, mucho antes de que Ruskin, Pater, Herbert Horne y Aby Warburg las hicieran su objeto de estudio. El

público de los museos y del incipiente mercado de reproducciones demandaba un arte anterior al Renacimiento y Boticelli lo proporcionó, abriendo camino a los pintores prerrafaelitas y al “movimiento estético” de fin de siglo, que transformó la melancólica belleza de sus mujeres en moda. La *Nachleben* de Boticelli fue resultado de una nueva “forma de atención”, sostiene Kermode: “El entusiasmo contó más que la investigación, la opinión más que el conocimiento”⁹.

II

El ejemplo de Boticelli me permite introducir dos reflexiones complementarias entre sí. En primer lugar, pienso que una obra maestra puede entenderse en parte a la luz de lo que Warburg caracterizó, sin definir jamás, como una *Pathosformel*, una “fórmula de *pathos*” o “empática”.¹⁰

Elaborada para examinar, en principio, la pervivencia de las formas plásticas antiguas en el arte del Renacimiento, la noción hunde sus raíces en la teoría estética de la *Einfühlung*¹¹ y ha recibido diversas interpretaciones. Según Ernst Cassirer, colega y amigo de Warburg, las *Pathosformeln* serían “determinadas formas características de expresión para ciertas situaciones típicas, constantemente reiteradas”, en las cuales se encierran “ciertas emociones y estados de ánimo, ciertos conflictos y soluciones”, que están “grabadas de manera indeleble en la memoria de la humanidad” occidental y que reaparecen a lo largo

⁶ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, <Zweite Fassung> y “Dritte Fassung”, en *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991-1993, VII, 1, p. 356 y I,2, p. 481 respectivamente.

⁷ Cf. Arthur Danto, “L’idée de chef-d’oeuvre dans l’art contemporain”, en H. Belting, A. Danto *et alli*, *op. cit.*, pp. 137-154.

⁸ Frank Kermode, *Forms of Attention: Botticelli and Hamlet*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1985, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ Warburg emplea por primera vez el término en “Dürer und die italienische Antike”, actualmente en *Werke*, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, unter Mitarbeit von Susanne Hetzer, Herbert Kopp-Obertebrink und Christina Oberstebrink, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010, p. 177.

¹¹ Cf. A. Warburg, “Sandro Boticellis ‘Geburt der Venus’ und ‘Frühling’”, en *Werke*, *op. cit.*, pp. 39-40.

de su historia.¹² Más adelante, Ernst Gombrich ha sostenido que una *Pathosformel* podría concebirse como “un depósito de experiencia emotiva que deriva de conductas religiosas primitivas.”¹³ De acuerdo con Carlo Ginzburg, las *Pathosformeln* serían “huellas permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana”.¹⁴ Kurt W. Forster, por su parte, las asocia a “posturas y gestos extraídos del repertorio de la Antigüedad, que los siglos posteriores utilizaron para representar específicas condiciones de acción y de excitación psicológicas”.¹⁵ Roberto Calasso define el concepto como “una marca de la memoria, de la presencia fantasmal de lo que vuelve a emerger.”¹⁶

Una interpretación altamente productiva, en términos estéticos, es la que ofrece José Emilio Burucúa. La *Pathosformel*, argumenta al discutir el alcance de esta categoría en los escritos de Warburg, no debe confundirse con un reservorio intemporal de representaciones, como los arquetipos inconscientes de Carl Jung; más bien consiste en “un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión de sentido mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social”.¹⁷

¹² Ernst Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 117.

¹³ Ernst Gombrich, Abby Warburg, *An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon Press, 1986, p. 239.

¹⁴ Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a G. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 41-42.

¹⁵ Kurt W. Forster, “Introducción”, en Abby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, edición de Felipe Pereda, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 23.

¹⁶ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, trad. Teresa Ramírez Vadillo, México, Sexto Piso, 2008, p. 27.

¹⁷ José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires,

Retomando en parte esta última definición, podría decirse que las obras maestras son medios privilegiados de comunicación, dinamización y actualización de “fórmulas empáticas”, entendidas como paradigmas de conductas estéticas, en el sentido pleno de la palabra griega *asithesis*. Dicho de otra manera, ellas pondrían en obra estas *Pathosformeln*, proporcionando reconfiguraciones, dotadas de alta intensidad significativa, de las experiencias que instauran el horizonte de autocomprensión de una cultura, en una continuidad histórica que, como subraya Burucúa, “atraviesa períodos de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis”.¹⁸

Las obras maestras reactivarían estas “fórmulas empáticas” sobre la base de dos condiciones señaladas por Kenneth Clark: por un lado, “una confluencia de memorias y emociones que conforman una idea única”, una representación común de la existencia humana; por el otro, “una capacidad de recrear formas tradicionales de manera que sean expresivas de la época del artista y mantengan a la vez una relación con el pasado”.¹⁹ En virtud de lo primero, las obras maestras se revelan parte esencial de los que consideramos una tradición; en virtud de lo segundo, ponen de manifiesto que una tradición, como observaba Luis Juan Guerrero, “jamás está hecha y terminada, jamás se estabiliza en una figura del pasado”, sino que, por el contrario, consiste justamente en “una continua transfiguración del pasado”.²⁰

Esta última cita sobre la tradición de nos abre el camino a la segunda

Biblos, Colección Pasajes/Serie Mayor, 2006, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Kenneth Clark, *What is a Masterpiece?*, New York, Thames & Hudson, 1981, p. 10.

²⁰ Luis Juan Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones* [1956], t. 3: *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967, p. 181.

reflexión. El planteo “operocéntrico” de Guerrero, vale la pena recordarlo, no tiene precedentes en la historia de la estética filosófica. De acuerdo con Guerrero, pueden distinguirse tres comportamientos fundamentales de los seres humanos en relación con las obras de arte. El análisis de estos comportamientos da lugar a la triple orientación metodológica de su “estética operatoria”: en el dominio de las “manifestaciones” artísticas, el comportamiento central es el acogimiento de las obras de arte como objetos de contemplación; en el de las “potencias” artísticas, la creación y la ejecución; en de las “tareas artísticas”, la promoción y el requerimiento.²¹

Desde el punto de vista de la recepción, primero están los espectadores y, desde el punto de vista de la creación, los artistas. Sin embargo, si consideramos la obra de arte en una secuencia histórica, ya no corresponde hablar de contempladores ni de creadores: “los protagonistas de este dominio son los hombres anónimos de un conglomerado cultural, que piden al arte la premonición de sus esperanzas y la rememoración de sus glorias”, dice Guerrero: “Se trata, en otras palabras, del drama de un pueblo, de una cultura, de un momento histórico, que ha de ser asumido por sus propios protagonistas por medio de su presentación escénica. Pero no se trata de un conjunto pirandelliano de personajes en busca de un autor, sino de un coro humano en busca de los personajes que han de encarnar, en el escenario estético, su drama histórico”.²² En este tercer ámbito, las obras de arte “no existen ya a la manera de entes contemplables, ni de procesos en trance de gestación, sino de *propuestas operatorias*, de sugerencias y demandas, de normas colectivas con sus respectivas estructuras de

²¹ L. J. Guerrero, *op. cit.*, t. 1: *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, pp. 15-17 y 81-83; reed.: estudio preliminar, apéndice y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, UNSAM, Biblioteca Nacional, Las Cuarenta, 2009, pp. 102-104 y 166-169.

²² L.J. Guerrero, *op. cit.*, t. 3, p. 16.

cumplimiento”.²³

Las obras de arte, sin embargo, no sólo son requeridas en un sentido prospectivo; también retrospectivamente, como obras consumadas, responden a la demanda anónima de hombres y mujeres comunes que no son artistas, historiadores, críticos de arte o curadores de museos. Para ilustrarlo, permítaseme traer a cuento un episodio referido por Neil MacGregor, director de la National Gallery.²⁴ En 1939, al estallar la Segunda Guerra Mundial, todas las pinturas de este museo fueron trasladadas a una mina de carbón en Gales para ser puestas al abrigo de los bombardeos alemanes. La National Gallery permanecía abierta, a pesar de las circunstancias, y se organizaban cotidianamente pequeñas exposiciones de arte contemporáneo, a menudo con conciertos. Así fue hasta noviembre de 1941, cuando el museo adquirió el *Retrato de Margarethe De Geer*, pintura atribuida a Rembrandt (fig. 3). Una campaña de prensa fue impulsada entonces por algunos ciudadanos, reclamando que el cuadro se exhibiera. Al principio, se dudó en hacer lugar al pedido, pero finalmente la obra fue llevada a Londres. La exhibición tuvo un éxito inmenso y el público pidió entonces que una obra maestra fuera expuesta una vez por mes.

Esto dio comienzo a una serie de exposiciones totalmente sorprendente, que recibió el nombre de *The Picture of the Month*. Kenneth Clark, director de la National Gallery en ese momento, consideró que el público quería ver cuadros que evocaran serenidad y propuso, para las dos primeras exhibiciones, el *Retrato de un hombre* de Tiziano y *Patio de una casa en Delft* de Pieter de Hooch. Clark pensaba que el realismo del retrato y la calma de la escena de género holandesa complacerían la demanda de los londinenses. Pero se sorprendió al

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ Neil MacGregor, “Chef-d’oeuvre: valeur sûre?”, en H. Beting, A. Danto *et alli*, *op. cit.*, p. 84-88.

descubrir que el público no quería ver estas pinturas, sino particularmente otras dos: *Cristo en el Monte de los Olivos* de El Greco y *Noli me tangere* de Tiziano (figs. 4 y 5).

Las preferencias del público me parecen altamente significativas. MacGregor se pregunta, con razón, qué podían representar esos dos cuadros para el público londinense en enero de 1942, el momento más sombrío de la guerra, cuando Inglaterra acababa de perder el Imperio de Extremo Oriente y la situación en Europa parecía irreversible. ¿Por qué la gente quería ver aquellas pinturas? ¿Por qué deseaba contemplar aquella pintura de Jesús orando, lleno de angustia, en el huerto de los Olivos, frente a un ángel, mientras los guardias romanos vienen a arrestarlo (Lucas 22, 39-46)? ¿Qué significación podía tener, para aquellos hombres y mujeres que soportaban, noche tras noche, los bombardeos de la *Luftwaffe*, la escena de María Magdalena cuando reconoce a Jesús resucitado, que le dice "No me toques" (Juan 20, 17) y se inclina para bendecirla? Quizá proyectaban en esas imágenes un anhelo de redención después de tantas privaciones y sufrimientos. Quizá buscaban consuelo y esperanza. Quizá encontraron ambas cosas.

Sin duda, hay en juego una dialéctica de llamado y respuesta. Frente a una obra maestra, se produce lo que Benjamin, en su ensayo sobre Baudelaire, señalaba como propio de la experiencia de lo bello: la manifestación del "valor cultural como valor del arte".²⁵ La belleza, para Benjamin, es "un llamado a reunirse con aquellos que la han admirado antes"; dejarse arrebatar por ella es "un *ad plures ira*", según la expresión que los romanos empleaban para referirse a la muerte.²⁶ Lo paradójico en la obra maestra, al igual que en la belleza, residiría en

que, mientras creemos estar admirando las propiedades de la obra que tenemos ante nosotros, aquello a lo que se dirige nuestra admiración en realidad no se encuentra en la obra misma, sino en otra parte. La admiración, dice Benjamin, "recoge lo que generaciones anteriores han admirado en ella".²⁷

El valor de una obra maestra resulta ciertamente indisoluble de la admiración de la que ha sido objeto a lo largo del tiempo. En sentido estricto, ella jamás se ofrece al juicio. Un comentario de Goethe, que Benjamin evoca parcialmente como corolario de su reflexión sobre lo bello, expresa muy bien esta idea: "Un libro que ha tenido gran influencia [*Wirkung*] ya no puede ser juzgado. La crítica es la insolencia de los modernos. ¿Qué quiere decir esto? Leemos un libro y dejamos que obre [*einwirken*] sobre nosotros, nos entregamos a este efecto [*Wirkung*], formándonos de esta manera el juicio correcto sobre él."²⁸ En otras palabras, tener una experiencia estética consiste en hacer que la obra actúe sobre nosotros a través de un proceso recreativo.

Toda obra maestra está investida de propiedades que se sitúan más allá del gusto o la apreciación artística. En cuanto ideal del arte, ellas no son objeto, sino condición del juicio: encarnan la regla conforme a la cual valoramos las demás obras de arte.²⁹ Esta dimensión norma-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*; Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Gespräche*, Einleitung und Auswahl von Eugen Korn, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1909: Mit Friedrich von Müller und August von Goethe, 1822, 11. Juni, p. 77. Benjamin sólo cita la primera frase, atribuyéndola no a un libro, sino a "todo lo que ha tenido influencia", y omite la mención a la crítica moderna.

²⁹ Es muy común referirse a las obras maestras como "tesoros" artísticos, en el doble sentido de "patrimonio" y de "reliquia". La metáfora sirve para indicar también su papel en el mundo del arte, como análogo del que, en la historia económica, desempeñó el oro para el sistema financiero internacional: el patrón conforme al cual se fija el valor de cada obra de arte.

²⁵ W. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire, en *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 1, p. 638.

²⁶ *Ibid.*, p. 639 nota.

tiva no se funda, sin embargo, en cualidades objetivas, trascendentes al sujeto.³⁰ La autoridad y el reconocimiento del que gozan las obras maestras deriva del papel peculiar que desempeñan en nuestra cultura. Ellas participan no sólo en la elaboración de los criterios con los que evaluamos las obras de arte, sino también, y en no menor medida, en la configuración de la identidad individual y colectiva. Una significación densa, sedimentada en interpretaciones cambiantes y a menudo contradictorias entre sí, coexiste en las obras maestras con una función social relativamente estable. A sus cualidades artísticas se sobreañade un valor que se determina a través de las creencias y los usos compartidos, en el conjunto de las prácticas cognitivas, lingüísticas y no lingüísticas que constituyen lo que Ludwig Wittgenstein llamó “forma de vida”.³¹

Ahora bien, la función que cumplen las obras maestras en nuestra cultura es conservadora y crítica a la vez. Desde el momento en que expresan una forma de vida, ellas tienen un “carácter afirmativo”, en el sentido en que lo entendía Herbert Marcuse, como reproducción de valores instituidos.³² En la medida en que proyectan un mundo de significaciones autónomas, que trasciende las contingencias histórico-sociales que asistieron a su surgimiento, constituyen también el medio más apropiado para atrapar, como nos enseña Hamlet, “la

³⁰ “Clásico”, escribe Borges, “no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Jorge Luis Borges, “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones* [1925], *Obras completas*, t. 2, Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 147).

³¹ Cf., Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/ Philosophical Investigations*, translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Blackwell Publishing, Third Edition, 2001, §§19, 23, 174, 241 y pp. 148 y 192.

³² Herbert Marcuse, “Über den affirmativen Charakter der Kultur” (*Zeitschrift für sozialforschung*, VI/1, Paris, 1937), en *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, especialmente pp. 92-100.

conciencia del rey.”³³

III

Los seres humanos no sólo se dejan tocar emocionalmente por las obras maestras. Éstas desempeñan un papel vital en el entramado de convicciones, certezas y saberes prácticos que participan de nuestra visión del mundo. Circunscribir los procesos cognitivos a la ciencia, reduciendo el arte a la percepción, a la emoción y a las facultades no lógicas, ha sido quizá la herencia más nociva de la estética tradicional. El arte tiene tanto que ver con el placer como con el conocimiento: no es el pasatiempo de un público pasivo, que suele oponerse a la ciencia como un conocimiento fundado en demostraciones y experimentos. Como ha indicado Nelson Goodman, el filósofo que con mayor énfasis ha rechazado esta confusión: “Llegar a comprender una pintura o una sinfonía en un estilo que no es familiar, a reconocer el trabajo de un artista o de una escuela, a ver o escuchar de maneras nuevas, constituye un desarrollo cognitivo semejante a aprender a leer, a escribir o a sumar”.³⁴

Las obras maestras, como cualquier obra de arte, funcionan como tales en la medida en que participan en nuestra manera de ver, sentir, percibir, concebir y comprender en general. “Un edificio –señala Goodman– más que la mayoría de las obras, altera nuestro entorno físico; pero además, como obra de arte puede, a través de diversas vías

³³ Shakespeare, *Hamlet*, Acto II, escena 2, 603-605. El último Marcuse vio claramente este doble carácter de la “dimensión estética”, corrigiendo la unilateralidad de sus tesis iniciales. Cf. H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Towards a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 1978, pp. 1-2. Para esta última fase de su pensamiento, véase Jürgen Habermas, “Diálogo con Herbert Marcuse (1977)”, en Habermas, J., *Perfiles filosófico-políticos*, op. cit., pp. 237-283.

³⁴ Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge Mas., Harvard University Press, 1984, pp. 146-147.

de significación, informar y reorganizar nuestra experiencia entera. Al igual que otras obras de arte –y al igual que las teorías científicas, también– puede dar una nueva visión, fomentar la comprensión, participar en nuestro continuo rehacer el mundo.”³⁵ Podríamos ilustrar esto con la historia de la ópera estatal de Dresde, en la Theaterplatz, construida en 1876 por Gottfried Semper. Durante la noche del 13 de febrero de 1945, la *Semperoper* quedó reducida a escombros por las bombas de la RAF, como casi todo el casco histórico de la ciudad (fig. 6). En 1977, sin contar con respaldo financiero del gobierno de la DDR, que por otro lado había demolido el *Schloss* de Berlín, a cien kilómetros de allí, los ciudadanos emprendieron lentamente su reconstrucción, pieza por pieza, moldura por moldura, a partir de los planos originales descubiertos en un altillo. Una pintora y varios artistas, albañiles y colaboradores espontáneos trabajaron durante ocho años en la restauración del edificio, filmada por un equipo de documentalistas aficionados (fig. 7).³⁶

³⁵ N. Goodman, “How Buildings Mean”, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 4, Jun., 1985, p. 652.

³⁶ Ines Janosch, Danuta Derbich, *Ein winziges Stück Semperoper ist dir anvertraut*, Berlín, Seven-years-film, 2010. El film de Alexander Sokurov, *El arca rusa* (San Petesbrugo, The State Hermitage Museum, 2002), puede verse como una reflexión sobre el papel de las obras maestras. El recorrido por el Museo del Hermitage en compañía del Marqués de Custine, autor de la *Russie en 1839*, presenta un variado repertorio de conductas y modos de percepción (ópticos, táctiles, olfativos) de las pinturas, esculturas y otros objetos artísticos exhibidos, así como algunas escenas que evocan los numerosos esfuerzos realizados para que ellas pudieran ser conservadas hasta nuestros días. En una sala en penumbras, los directores del museo en tiempos de la URSS –Joseph Orbeli, Boris Piotrovsky y su hijo Mikail– conversan sobre la necesidad de restaurar el carcomido tapizado de un trono y aluden a las grandes pérdidas sufridas en las dos guerras mundiales. En la galería que se abre detrás de una puerta prohibida, un hombre fabrica su propio ataúd con las maderas de las de telas evacuadas durante el sitio de Leningrado en 1941 y 1944. “Murieron más de un millón de personas”, explica el narrador. “Es un precio muy alto. San Petesbrugo y el

¿Qué pudo empujar a estos hombres y mujeres, algunos de los cuales habían sufrido cuando chicos los bombardeos, el hambre y las miserias de la guerra, la pérdida de seres queridos y la privación de las libertades políticas, a reconstruir una ópera a la que probablemente no hubieran ido nunca de haberse mantenido las condiciones económicas y sociales que permitieron su edificación en la segunda mitad del siglo XIX? La reconstrucción de la *Semperoper*, contra la voluntad de un régimen que la execraba como monumento de la burguesía, les permitió no sólo recuperar un edificio que había sido orgullo de Dresde, devolviendo a la ciudad sajona su antigua belleza y esplendor, sino también rehacer su mundo, reconfigurar su experiencia individual y colectiva, comprendiendo los horrores del pasado y resignificándolos para proyectarse en el porvenir. La reconstrucción de aquella obra maestra fue la obra de sus vidas.

Para terminar, quisiera hacer dos breves observaciones sobre el tipo de operatoria que comporta nuestro trato con las obras maestras. La primera nos lleva de regreso a Robert Doisneau, autor no sólo de los retratos de los espectadores de *La Gioconda*, sino también de la fotografía en blanco y negro de la pintura de Leonardo que dio en gran medida lugar a su difusión masiva (fig. 8). El fenómeno de la reproducción técnica de las obras de arte, como se sabe, es un problema extremadamente complejo que fue planteado por primera vez por Benjamin. Sin la menor ambición de discutir su tesis sobre la desaparición del aura de manera exhaustiva, me limito a recordar que todos nosotros, expertos y aficionados, debemos nuestra educación estética a fotografías como las de Doisneau o en colores, a diapositivas e ilustraciones en libros y, más recientemente, a archivos de imágenes digitalizadas o museos virtuales en la Red. Goodman, en un comentario

Hermitage pagaron un precio muy caro”, responde Custine.

oblicuo del ensayo famoso de Benjamin, propone considerar este tipo de procedimientos de reproducción como “*instrumentos de activación*” de las obras de arte. La “implementación” de una obra debe distinguirse de su “ejecución”: decimos, por ejemplo, que una novela ha sido “ejecutada” cuando ha sido escrita, un cuadro cuando ha sido pintado, una pieza musical cuando ha sido compuesta.³⁷ Para obrar como tal, sin embargo, la novela necesita ser publicada; la pintura, exhibida; la pieza, tocada frente a un auditorio o en un estudio de grabación.³⁸ La publicación, la exposición, la interpretación musical, dice Goodman, son modos de implementación: “La ejecución consiste en producir una obra, la implementación consiste en hacerla funcionar”.³⁹

La distinción de Goodman podría servir para rediscutir, a la luz de los más recientes desarrollos tecnológicos, la tesis de André Malraux sobre el “museo imaginario” y clarificar el problema, planteado por Belting, de la relación entre la dimensión visual o icónica de las obras de arte, su forma de transmisión y su materialidad.⁴⁰ ¿Qué lugar ocu-

³⁷ N. Goodman, “L’art en action”, trad. francesa de Jean-Pierre Cometti, en J.-P. Cometti, Jean Morizot, Roger Puivet (eds.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005, p. 155.

³⁸ N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, op. cit., pp. 141-143.

³⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁰ Inspirándose en Benjamin, cuyo ensayo sobre la reproductibilidad técnica había leído en 1936, Malraux sostuvo en *Le Musée Imaginaire* (1947), primera parte de *Les Voix du silence*, que la fotografía, destinada en un comienzo a difundir a escala mundial las obras maestras consagradas, acabó modificando la noción misma de “obra maestra”, creando otras jerarquías, apropiándose estéticamente de los objetos en la idealidad de la imagen y dando lugar a lo que podría definirse como un nuevo relato de la historia del arte, diferente del que había predominado en los museos del siglo XIX, bajo la forma. Cf. André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, especialmente pp. 1-39. Se encontrará una reinterpretación histórico-social de las tesis de Malraux en L. Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, op. cit., t. 1, pp. 127-161. Hans Belting ha regresado sobre concepto de “museo imaginario” al

pan, en efecto, las obras maestras en nuestro mundo virtual? ¿En qué coordenadas espacio-temporales moran sus imágenes? ¿Cuáles son los niveles de conciencia en los operan? Tiene razón Goodman cuando sostiene que creer que el efecto de una obra se anula en su reproducción visual o sonora, porque el aura es irrepetible, no resulta un argumento convincente. En todo caso, cesa “la acción *directa*”, pero “el funcionamiento indirecto puede proseguir gracias a las reproducciones, lo que quiere decir que una acción a distancia, incluso póstuma, es posible”.⁴¹ La “acción *indirecta*” no reemplaza la “acción *directa*”, pero puede servir de complemento: en el caso de obras disponibles, ciertas reproducciones ofrecen de hecho una “comprensión suplementaria”, por ejemplo a través de la ampliación del detalle de un cuadro o tomas fotográficas desde distintos ángulos, como suele hacerse con esculturas y obras arquitectónicas.⁴²

Otras técnicas de reproducción más complejas son muy útiles en trabajos de conservación y restauración, ya para examinar la morfología de una imagen o las capas sucesivas de composición. La fotogrametría digital y la reflectografía infrarroja se han aplicado, en el Centro Tarea del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín, en los trabajos de restauración de *Las doce Sibilas* de San Telmo (fig. 9), el cuadro *Chacareros* de Antonio Berni (fig. 10), el mural *Ejercicio plástico* de Diego Alfaro Siqueiros (fig. 11) y la colección de retratos de José Gil de Castro del Museo Histórico Nacional. En suma, es evidente que las reproducciones, como medios de activación y no meras formas vicarias, jue-

discutir el concepto de “mundo del arte” como complementario del modernismo: “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, en H. Belting, Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 38-73.

⁴¹ N. Goodman, “L’art en action”, op. cit., p. 155.

⁴² *Ibid.*

gan un papel fundamental en los estudios sobre arte, tanto en un plano teórico como práctico. No encuentro ninguna razón para creer, por tanto, que las nuevas tecnologías no puedan contribuir a la educación estética, mejorando las condiciones de recepción de las obras de artey expandiendo su efecto sobre un número cada vez más amplio de espectadores. Se dirá que esto es demasiado optimista, pero el hecho es que el arte no ha muerto. Desde la invención de la fotografía, su mundo no ha dejado de crecer y diversificarse.

Mi última observación está referida a la tarea de la estética y la filosofía del arte, vinculando lo que hemos dicho sobre las *Pathosformeln* con la tesis de Benjamin sobre la reproductibilidad, los señalamientos de Goodman a propósito de la implementación y el abordaje “operocéntrico” del arte de Guerrero. Como medios privilegiados de comunicación, dinamización y actualización de “fórmulas empáticas”, las obras maestras no son meramente marcas de la memoria o huellas de un pasado remoto que regresa como un fantasma. Antes bien, forman una sutil trama de pasado y presente, de proximidad y lejanía, en la que nuestra experiencia individual y colectiva se entreteje y a través de la cual buscamos proyectarnos en el futuro. Las técnicas de reproducción, lejos de cancelar la acción de las obras de arte, nos enseñan a comprenderlas como artefactos que requieren ser “puestos en obra”. Cuando olvidamos el carácter operatorio del arte, su significación más elemental se nos escapa y, con ella, su razón de ser. El lugar común que dice que las obras maestras son “cimas de la cultura” encierra una verdad. “Las cimas de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra –escribió John Dewey con su modestia filosófica–. Es asunto de los que se dedican a la teoría de la tierra, geógrafos y geólogos, volver evidente este hecho en sus diversas implicaciones. El teórico que quiere lidiar filosóficamente con las bellas artes tiene que cumplir una tarea semejante.”⁴³

⁴³ John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee, 2005, p. 2.



1. Robert Doisneau, Museo del Louvre, París, 1947.
2. Boticelli, *Escenas de la vida de Moisés* (detalle), 1481-82, Capilla Sixtina, Roma.
3. Rembrandt, *Retrato de Margarethe De Geer*, c. 1661, National Gallery, Londres.



4. Greco, *Cristo en el Monte de los Olivos* (detalle), 1604, National Gallery, Londres.

5. Tiziano, *Noli me tangere*, 1612, National Gallery, Londres.



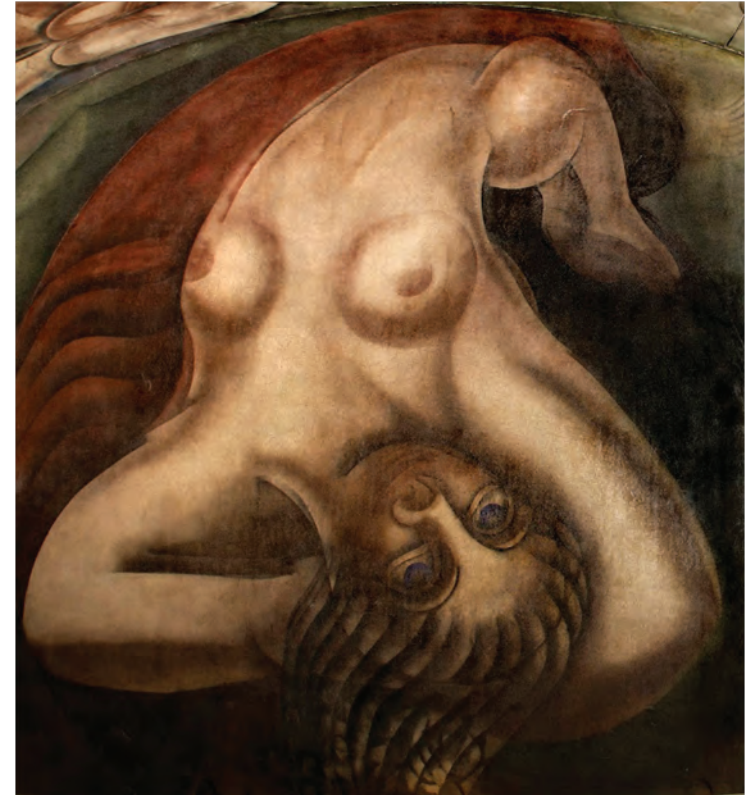
6. Ruinas de la Ópera de Dresde, 1945. Tarjeta postal.

7. *Semperoper*, 2011.



8. R. Doisneau, *La Gioconda* , Centre National des Arts Plastiques, Ministère de la Culture et de la Communication, París, Atelier Robert Doisneau.

9. *Sibila Delfica*, Parroquia de San Pedro Telmo, Buenos Aires, siglo XVII. Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural/TAREA, Universidad Nacional de San Martín.



10. Antonio Berni, *Chacareros* (detalle), 1935. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

11. David Alfaro Siqueiros, *Ejercicio plástico* (detalle), 1933. Buenos Aires, Museo de la Casa Rosada.