

**Hernán Borisonik. *Persistencia de la pregunta por el arte*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2022, 132 páginas**

Con la entrada en la posmodernidad a partir de finales de la década de 1970, se produjo una convulsión ideológico-política que dejó consecuencias determinantes para el devenir ulterior del arte. La hegemonía del neoliberalismo, el relativismo pragmático, la omnipresencia de la digitalización, la era de las inteligencias artificiales, el terror capitalista, la hiperrealidad y la posverdad han dejado una huella imborrable en los valores estéticos, tanto en el arte actual como en la recepción del arte “clásico”. En ese sentido, el tema abordado en el tercer monográfico de Hernán Borisonik adquiere una importancia sustancial al desafiar y problematizar las cualidades artísticas que, en una primera impresión, pueden parecer evidentes, pero que a menudo son pasadas por alto en la práctica debido a los estándares impuestos de producción, valoración y difusión del arte visual. Siguiendo las reflexiones de diversos autores, como Aristóteles, Jacques Lacan, Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Giorgio Agamben y Sara Ahmed, se señala de manera contundente que estos estándares tienden a considerar

el arte como un producto comercializable, política e ideológicamente cargado o, en consonancia con el discurso de la escuela de Frankfurt, una mera mercancía. Combinando discursos de diversas disciplinas, como la filosofía, la estética, los estudios culturales y la economía política, Borisonik intenta establecer relaciones jerárquicas de poder en y alrededor del arte contemporáneo, que, a pesar de su deseo de enfatizar su autonomía, resultan afectadas por las estrategias del mercado.]

Desde el propio título, el autor manifiesta su decidido propósito de plantear interrogantes fundamentales sin brindar respuestas definitivas acerca de las artes visuales y su arraigo en distintos contextos. Ciertas cuestiones pueden encontrar respuestas, pero requieren una profunda reflexión y conocimiento epistemológico y teórico. No obstante, en un monográfico concebido de este modo, presentar una solución podría interpretarse paradójicamente como una invitación a la pasividad hiperconsumista que aparta a los lectores de la búsqueda constante del arte en la época antropocénica. El libro se

inicia con una exploración de la Bienal de Venecia (19-21) y culmina con una indagación sobre el estado actual del arte, generando así una intensificación teórico-crítica de la escena artística contemporánea y su inscripción en la historia (122). Con un trasfondo discursivo posmarxista, Hernán Borisonik persevera incansablemente en sus interrogantes sobre las posibilidades del arte contemporáneo y las subjetividades que lo impregnan. A pesar de constantemente enfatizar el problema de la economía hiperconsumista, la cual ha sometido tanto a las instituciones públicas como a las privadas a la lógica de la mercantilización, Borisonik intenta evitar generalizaciones que a veces pasan por alto la complejidad de las dimensiones intelectuales, contextuales, ideológicas, éticas, políticas y sociales más profundas de la creación artística. Sin embargo, dada la limitación del espacio de discusión, el autor solo insinúa diversos matices en las abstracciones discursivas dignos de ser reconocidos y problematizados con mayor profundidad. Su reflexión se adapta de manera cautivante al público actual, inmerso a menudo inconscientemente en las aspiraciones hiperindividualistas propias de la

era globalizada. Al mismo tiempo, emerge una crítica sutil pero incisiva hacia las prácticas y estrategias políticas implementadas por los agentes hegemónicos que dominan el campo de las artes visuales y su inmersión esencialista en el mercado capitalista. Esta reflexión destaca la urgente necesidad de llevar a cabo un análisis riguroso de las dinámicas de poder y las estructuras de dominación que operan en la esfera artística contemporánea, o al menos arrojar luz sobre las estrategias de poder difusas y ambiguas que la caracterizan.

El autor aborda la degradación del arte en la era digital y comercial, donde el título de “artista” se ha vuelto omnipresente y trivial debido a la proliferación de plataformas y redes sociales como Instagram y Facebook, que permiten a cualquier persona autodenominarse artista. Este fenómeno no ha pasado desapercibido en las instituciones artísticas contemporáneas, que, influenciadas por las fuerzas del mercado, han contribuido a la deshumanización trivial del proceso creativo. Aunque el autor reconoce que en el ámbito académico aún persiste cierto grado de escrutinio sobre la autenticidad de ser

un “artista”, su argumento central se enfoca en la necesidad de desafiar las tendencias de mercantilización y automatización en las prácticas artísticas actuales. Esto se refleja en el debate en curso sobre la convergencia entre diseño y arte, dos esferas que solían considerarse distintas y que ahora buscan equipararse en términos de calidad y relevancia. A pesar de la falta de una diferenciación clara en comparación con la visión tradicional y sublime del arte, como se presenta en la filosofía kantiana, el autor establece una demarcación crucial entre estos conceptos, defendiendo la autonomía del arte frente a la influencia nociva de la valorización financiera neoliberal que amenaza con socavar su esencia.

Aunque el autor se centra en los mecanismos del poder político-ideológico que configuran el arte visual antropocénico, él también establece conexiones con las artes auditivas, como la música. Por ejemplo, reconoce el cambio de paradigma durante la industrialización, simplificando la composición musical para aficionados de la alta sociedad. Sin embargo, se omite que el piano era un símbolo de estatus en la época romántica, lo que llevó a mujeres de familias respetables a practicar

música amateur antes del matrimonio. La relación entre la música “lounge” y el piano como símbolo de estatus en relación con el arte contemporáneo plantea cuestiones sobre cómo estas expresiones artísticas diversas en términos de época, género, estilo y materialidad se relacionan con un discurso arraigado en valores capitalistas y en la estratificación de clases. En el contexto de la tesis de Pierre Bourdieu sobre la imposición del gusto por la clase dominante a la clase trabajadora, esto adquiere relevancia, destacando la influencia duradera del capitalismo en la ética del arte antes de la posmodernidad. El canon artístico occidental se originó en un contexto clasicista, mediado por violencia simbólica entre clases sociales y arraigado en la desigualdad y el imperalismo de la élite educada. Es fundamental subrayar que en naciones que promueven una educación menos estratificada, tanto la música como la educación artística están al alcance de todas las clases sociales y que la música, en comparación con los artes visuales, es lo mínimo referencial o hegemónica. En consecuencia, con el propósito fundamental de preservar los valores artísticos, se torna imperativo prevenir tanto

la mercantilización total como la degradación relativista del gusto y del valor artístico, cuyos fundamentos descansan en criterios globalmente triviales y benefician al aparato masivo neoliberal.

El libro *Persistencia de la pregunta por el arte* es un esfuerzo de investigación inusualmente estructurado que examina de manera sutil pero todavía crítica las narrativas políticas e ideológicas dominantes del arte contemporáneo. Lo que quizás fortalecería aún más las discusiones del autor es una recontextualización más profunda del arte contemporáneo dentro del marco del régimen estético de Rancière: un concepto al que el autor hace referencia en múltiples ocasiones, pero que no problematiza lo suficiente. Sin embargo, es destacable que el autor haya perseverado en su esfuerzo por evitar generalizaciones relativistas, cuestionando el valor del ultraindividualismo del capitalismo financiero y neoliberal que de una manera substancial contaminó las prácticas artísticas autónomas. Asimismo, en sus 31 cortos ensayos, Borisovnik explora las áreas del arte en las cuales el mercado no puede imponer su influencia de manera duradera. Este enfoque indirecta-

mente subraya que los mecanismos de poder inherentes al arte todavía pueden existir de forma autónoma, independientes de las fuerzas externas que intentan definir, generar, remodelar y domesticar dicho arte, aunque esta “independencia” resulte ingenua y limitada. Para estimular la mente del lector y alentar la reflexión personal, es fundamental comprender que su entorno ideológico está constantemente interactuando con y respondiendo a las influencias del capitalismo, a menudo camufladas bajo la apariencia de la libre elección. En este contexto, es importante reconocer que la elección genuinamente libre y despojada de ideología es una ilusión inalcanzable como hoy probablemente diría Louis Althusser, al igual que el concepto de un arte completamente apolítico que en algunas ocasiones cuestiona el autor. Esto se vuelve aún más evidente en la era de los nuevos medios, caracterizada por un extremo relativismo antimaterialista que fomenta valores ultracapitalistas (individualismo extremo, propiedad privada y maximización de beneficios, entre otros). Estas ideas subyacen en el libro y nos desafían a cuestionar

críticamente las dinámicas ideológicas que influyen en nuestra percepción y toma de decisiones en un mundo saturado de mensajes liberales, a menudo disfrazados de emancipación y falsa igualdad, perpetuados por la rentabilidad. Por lo tanto, siguiendo la sugerencia del autor, surge la imperiosa necesidad de concebir el arte como un espacio apartado de las influencias del libre mercado. Esta meta se puede lograr al vencer la implacable mercantili-

zación a través de una combinación de conciencia crítica, el respaldo activo de instituciones artísticas independientes, y la resistencia a las garras de las industrias culturales neoliberales. Todo esto, en última instancia, apunta a un desafío aún más profundo y crucial: la superación de las limitaciones impuestas por el propio sistema capitalista.

**Rastko Buljančević**

Universidad de Gotemburgo, Suecia  
Universidad de Novi Sad, Serbia

**Valentín Díaz. *Tensión y materia. El método del Barroco en Walter Benjamin*. Buenos Aires: 17grises, 2023, 456 páginas**

En el universo de estudios consagrados a Walter Benjamin, el libro de Valentín Díaz brilla con los colores de lo inusual. Por el objeto y el modo de abordarlo, se trata de una obra (de) crítica. Su título es *Tensión y materia. El método del Barroco en Walter Benjamin* y ha sido publicada por el sello editorial 17grises. El autor se propone releer *Origen del Trauerspiel alemán* (el *Trauerspielbuch*) –la desafortunada tesis de habilitación sobre los olvidados e imperfectos dramas alemanes del siglo XVII, que Benjamin publica como libro en 1928– para salvar

la idea barroca de lo moderno que el filósofo alemán habría puesto en juego allí. Para ello, Díaz vuelve a conectar lo que la posteridad tendió a mantener separado (el nombre de Benjamin y el concepto de Barroco), una separación que derivó en el desconocimiento del Barroco por parte de los estudios benjaminianos y en la omisión de Benjamin en los estudios sobre el Barroco.

Como intento de hacer frente a esa doble obliteración, *Tensión y materia* lleva a cabo una “aproximación por distanciamiento”, que “busca responder preguntas

benjaminianas (debates de especialistas sobre el *Trauerspielbuch*) con herramientas extrañas (el siglo, la posteridad, el presente) y, al mismo tiempo, preguntas extrañas o generales (modelos de modernidad, la querrela de la secularización, el origen del arte moderno, el concepto de humanidad, el presente del materialismo) con herramientas benjaminianas” (15). Por eso, al lector que busque instrucciones para romper el cerco de la aridez de *Trauerspielbuch*, el libro no lo dejará con las manos vacías, pero a cambio le devolverá multiplicados los problemas. Porque es cierto que al leer *Tensión y materia* es mucho lo que el lector aprende de aquel otro libro, el de Benjamin, al que ya no podrá considerarse difícil o críptico, no porque ahora se nos haya instruido sobre sus arcanos, sino porque se le ha devuelto una legibilidad. Al indagar las herencias, las confrontaciones tácitas o explícitas, la prehistoria de los problemas, al hacer las distinciones justas y desandar las capas de sentido que se le han adherido a la obra de Benjamin hasta el presente, Díaz redescubre materiales y categorías poco exploradas del acervo benjaminiano y aporta

desde allí razones para comprender y hacer legible, entre otras cosas, la “sombra de ilegibilidad” (14) que carga como estigma el *Trauerspielbuch* desde su origen y el porqué del no lugar de esa obra en las investigaciones sobre el Barroco.

En cuanto a su estructura, la obra es tripartita: tres grandes partes de tres capítulos cada una, precedidas por una importante introducción teórico-metodológica, exponen una idea acerca del Barroco (del Barroco como Idea según Benjamin): la primera gira en torno a su origen; la segunda, trata la crisis; y la tercera, se aboca a su vida póstuma. Pero no es el ciclo de un agotamiento lo que la secuencia busca reflejar en esos tres momentos. Origen, crisis y supervivencia son, según la lectura que propone el libro, ellos mismos ya conceptos *barrocos*, entre los cuales el autor descubre íntimas conexiones, de las cuales extrae consecuencias para un pensamiento de la historia (del arte, pero no solo), de la experiencia (estética, pero no solo) y de lo humano (y lo no humano).

Con la intención reconstitutiva de la que hablamos, *Tensión y materia* subraya la necesidad de unir lo que casi nunca fue leído

junto: el célebre “Prólogo epistemológico”, donde Benjamin introduce las directrices metodológicas de su “ciencia del origen”, y el efectivo análisis del *Trauerspiel*. Cada uno a su modo, los tres capítulos de la primera parte del libro de Díaz se ocupan de mostrar que es gracias al Barroco, y no sin pasar por él, que una teoría no fundacionalista del origen se formula como tal en los escritos de Benjamin. El autor lee todas las aristas ese concepto de origen (*Ursprung* no como génesis, sino como “salto originario” [*Ursprung*]) y de sus imágenes (no como fuente, sino como “remolino en el río del devenir”) y enlaza esa analítica con la apuesta benjaminiana de trazar nuevos posibles (una salvación crítica, la oportunidad de un recomienzo) para la historia del arte y de la literatura alemana. Al concebir, a partir del Barroco, un “origen nuevo para la experiencia moderna”, Benjamin termina por “reinventar la noción misma de origen” (114-115). En relación con ello se juegan también sus diferendos con proyectos usualmente considerados afines como el de Aby Warburg. La relación fallida de Benjamin con el círculo de Warburg, no siempre señalada por los intérpretes, es leída por

Díaz como resultado de la divergencia en relación con el origen que ambos convocan para pensar el presente (Barroco y Renacimiento, respectivamente) de la que resultan “dos modelos alternativos de modernidad” (141).

Tomar al Barroco como otro origen posible de lo moderno es también una manera de explicar la crisis del presente mediante un pasado. La segunda parte del libro expone con infinitos matices esta idea. Lo que *Tensión y materia* encuentra en el *Trauerspielbuch* es una nueva forma de entender, en el médium del arte, con los medios de la estética, la “dialéctica de la secularización” (84), la caída (o recaída, desde el punto de vista de una caída primera, adánica) del principio trascendente en el mundo profano, que define el umbral de lo moderno. El Barroco es convocado como testigo de ese tiempo impuro, origen de una secularización imperfecta y, por ello, momento de máxima tensión entre una trascendencia que no termina de retirarse y una vida profana que buscan una salida inmanente a la catástrofe. Dicha tensión se cifra en el choque entre el planteo de “preguntas histórico-teológicas” que reciben como moneda de cambio “respuestas

artísticas” (222). Ingresando en problemas específicos de la exégesis benjaminiana –la vacilación frente a la cuestión de si, ante el Barroco, hay (o no) historia del arte, de si hay (o no) escatología barroca– Díaz señala entonces la contribución de Benjamin a los debates acerca de la secularización como paradigma de la crisis. Se trata del valor de verdad del arte. Si el arte es el que hace ver, en su forma-materia, la verdad de la historia (la crisis), el Barroco sería el tiempo en el que la tensión ingresa al arte (alegórico) desde la historia. Luego, la tensión, como rasgo histórico de una época irreconciliable (la barroca) que se expresa paradigmáticamente en una forma artística imperfecta (la alegoría, que hace de la tensión su materia), pasa a la crítica misma y define así su posteridad como forma de saber: la alegoría se hace práctica de lectura y el método se barroquiza cuando comienza a dar cuenta de la tensión en sus propios procedimientos y modos de significar.

Esta última cuestión ya se vincula con lo que el autor llama “la vida después del Barroco” (294), el tema de la última parte. Lo que esta proposición viene a decir es que, en Benjamin, el Barroco sobrevive, vive más allá del *Trauer-*

*spielbuch*, no tanto o no sólo como tema, sino, fundamentalmente, como (método)lógica del conocimiento, como modo de leer. El devenir método del Barroco en Benjamin es el índice secreto de su supervivencia, y condensa en sí los motivos más caros de la obra del berlinés. Entre ellos, los que atañen a la antropología. En su análisis de los *Trauerspiele* barrocos, Benjamin desarrolla una antropología para la cual la criatura (*Kreatur*), y no el ser humano, es el “auténtico sujeto del Barroco” (230). Con esa aseveración, Díaz hace del libro sobre el barroco la antesala necesaria para la comprensión del “materialismo antropológico” de Benjamin que culmina, paradójicamente, en una teoría de lo no humano (*Unmensch*). El libro se detiene luego en la que, probablemente, sea la primera interpretación filológico-crítica de la discusión que Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben mantuvieron acerca de la arqueología como método. En esa disputa, que tiene a Benjamin en su centro, Díaz encuentra un motivo para desplegar una hipótesis, a saber, que hay una “vida después” para el “Barroco”, ahora en el siglo XXI, en cuanto la polémica entre ambos filósofos vuelve a

encender la pregunta, genuinamente benjaminiana, por una idea no fundacionalista del *arché*, alrededor de la cual el autor mide, en relación con los contendientes, el alcance de sus diagnósticos y las salidas posibles. El lector habrá tenido que pasar por esa gigantomaquia contemporánea en torno a la actualidad de Benjamin para volver, al final, a lo que estaba en el origen: tensión y materia. Estos conceptos nodales, que atraviesan todos los capítulos, reciben en el último un tratamiento detenido. La lógica que Benjamin inventa hace del “materialismo barroco” (416) un “materialismo de la tensión”, porque es la materia, que ingresa en las obras barrocas como “exceso”, el “único acceso a la tensión histórica, del mismo modo que la tensión es el único modo de acceso al ser de la materia estética” (426). Benjamin define así, según el autor, el “arco” de su lógica, de los tiempos involucrados en ella, y de ese modo salva la

tensión, heredándola como (in)actualidad del pensamiento.

La actualidad había sido también un destino para el Barroco en el siglo XX, el siglo de Benjamin –que devino un “*saeculum secreto benjaminiano*” (13). Es el siglo XX el que inventa el Barroco –el autor lo repite casi como un mantra (es el mantra de una teoría anacrónica de la legibilidad)–, y lo inventa como un tiempo especular en el que ve su propio reflejo distorsionado. Si Benjamin logró divisar el origen de un tiempo impuro, el de lo moderno, en las tensiones del Barroco, transformándolo en método, el libro de Díaz está en el origen de otra cosa, una nueva recepción, ya no de Benjamin y del Barroco, sino de su conjunción, y divisa en ello un futuro posible para la crítica.

**Nicolás López**  
IDH-UNC / CONICET