

**ELPÉNOR, EL PEREGRINO DE EMAÚS
Y EL DESAPARECIDO**

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

NICOLÁS KWIATKOWSKI

**¿PARA QUÉ NECESITAMOS LAS
OBRAS MAESTRAS?**

RICARDO IBARLUCÍA

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 18

JUNIO 2012

ISSN 1668-7132

SUMARIO*

José Emilio Burucúa
Nicolás Kwiatkowski

Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido:
la pintura y el problema histórico de la configuración de la vida
Pág. 5

Ricardo Ibarlucía

¿Para qué necesitamos las obras maestras?
Pág. 49

* Se ofrecen aquí los textos en castellano completos de las comunicaciones, leídas en inglés, en la Sección “Arte y Literatura” del coloquio internacional *Life Configurations/Configuraciones de vida*, organizado por la Universidad Nacional de San Martín y la Technische Universität Dresden en Lujan, Provincia de Buenos Aires, Argentina, los días 3, 4 y 5 de abril de 2012.

**ELPÉNOR, EL PEREGRINO DE EMAÚS
Y EL DESAPARECIDO:
LA PINTURA Y EL PROBLEMA HISTÓRICO
DE LA CONFIGURACIÓN DE LA VIDA**

JOSÉ EMILIO BURUCÚA
NICOLÁS KWIATKOWSKI

José Emilio Burucúa
 (Universidad Nacional de San Martín, CIF)
 Nicolás Kwiatkowski
 (CONICET-Universidad Nacional de San Martín)

**Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido:
 la pintura y el problema histórico de la configuración de la vida**

Resumen

En la tradición y el pensamiento griegos, las vidas individuales de los hombres no están configuradas por completo hasta el momento en que son clausuradas por la muerte y se asientan en la memoria colectiva gracias a la historia. El rito funerario es la primera etapa de ese proceso. Esa noción fue extendida por la antropología cristiana, mediante la interpretación augustiniana de las apariciones de Cristo luego de la resurrección. Bajo los regímenes militares en América del Sur, los desaparecidos no recibieron ritos funerarios ni reconocimiento post-mortem en sus imágenes o efigies. ¿Puede pensarse que el uso de siluetas para la representación de las masacres contemporáneas ofrece una nueva forma para configuración de esas vidas?

Palabras clave

Silueta – Desaparecidos – Masacre – Representación

Elpenor, the Emmaus Pilgrim and the Missing Person: Painting and the Historical Problem of Life Configuration

Abstract

According to Greek thought and tradition, an individual human life is not completely configured until it is closed by death and settled in social memory by the work of history. A funerary ritual is the first stage of that process. The notion was extended by Christian anthropology, through the Augustinian interpretation of the appearances of Christ after His resurrection. Under the military regimes in South America, the Missing Persons had

received neither funerary rites nor post-mortem recognition of their images or effigies. Can the use of silhouettes in the representation of contemporary massacres provide a new device for the configuration of those lives?

Keywords

Silhouette – Missing Person – Massacre – Representation

*Ghost. I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confined to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away. But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part
And each particular hair to stand on end,
Like quills upon the fretful porpentine:
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood. List, list, O, list!
If thou didst ever thy dear father love...
Revenge his foul and most unnatural murder.*

William Shakspeare, Hamlet, Acto I, Escena 5.

A poco andar en el primero de sus nueve libros, Heródoto cuenta los acontecimientos que rodearon la visita del ateniense Solón, uno de los siete sabios de Grecia, a la corte del rey Creso en Sardes. Bien afirmado en su trono, dueño de riquezas inmensas, el monarca de Lidia creía haber alcanzado la cúspide, no sólo del poder, sino de la felicidad. Deseoso de confirmar esa sensación suya con el juicio de una persona como Solón, Creso preguntó a su huésped quién creía él, de todas las personas conocidas, que hubiera sido o fuese la más dichosa. Solón contestó que, en el primer lugar de esa lista, debía colocarse a su compatriota Tello pues, tras ver prosperar a sus hijos y crecer a sus nietos, después de llenársele el corazón de alegría por ello, tuvo una muerte gloriosa cuando pereció como un valiente, con las armas en la mano y frente a los enemigos de su patria, en la batalla de Eleusina. Algo sorprendido, Creso quiso saber entonces quién era, a juicio de Solón, el segundo más feliz por cuanto abrigaba la esperanza de que

su invitado lo señalase en ese puesto. La respuesta del ateniense fue de nuevo desconcertante: dos jóvenes argivos, Cleobis y Bitón, seguían a Tello en la escala de la dicha. Los muchachos habían recibido coronas de vencedores en los juegos píticos y tuvieron un regreso triunfal a Argos en el momento en el que allí se celebraba un festival de la diosa Hera. La madre de los campeones debía realizar sacrificios en el altar de la divinidad, pero no aparecieron los bueyes que habían de ser uncidos al carro que llevaría a la mujer al santuario. Cleobis y Bitón se ataron entonces al yugo y arrastraron a su madre hasta el sitio. Conmovida por la actitud de sus hijos, ella pidió a Hera que les concediese la mayor gracia jamás recibida por ningún mortal. Esa noche, después del sacrificio y del banquete, Cleobis y Bitón se quedaron dormidos en el recinto sagrado y su sueño fue tan profundo que no despertaron jamás. Los argivos dedicaron a la memoria de esos héroes dichosos dos estatuas que fueron colocadas en el tesoro de la ciudad en el *témenos* de Apolo en Delfos (Fig. 1).¹ Creso quedó estupefacto y reprochó a Solón la ceguera de no ver cuán feliz era él en su reino, a lo que el ateniense replicó:

[...] no me atrevo a daros ese nombre de feliz que ambicionáis, hasta que no sepa cómo habéis terminado el curso de vuestra vida. [...] antes de que uno llegue al fin, conviene suspender el juicio y no llamarle feliz. Désele entretanto, si se quiere, el nombre de afortunado. [...] En suma, es menester contar siempre con el fin [...]²

Solón ha sido claro y nosotros podríamos recostarnos en su discurso para iluminar una parte de nuestro tema. No hay configuración completa ni auténtica de la vida hasta el cierre de la existencia por la

¹Las esculturas se han conservado y están hoy en el museo de sitio en Delfos.

²Heródoto, *Los nueve Libros de la Historia*, I, pp. xxxi-xxxiii.

muerte y hasta la instalación de la memoria que la historia, en sus diversas escalas, y el arte (la escultura en el caso de Cleobis y Bitón, pero podría haber sido la poesía lírica de Píndaro dedicada a tantos atletas) conservan de aquella vida total.

Que esta idea fue central en la mente y el alma de los hombres de la civilización griega lo confirma y refuerza la importancia que ellos asignaron al rito funerario para dar por terminada con dignidad una vida humana sobre la tierra. El recuerdo de Antígona se impone de inmediato. En la tragedia de Sófocles, la hija de Edipo cumple con las ceremonias debidas al cadáver de su hermano Polinices, contraviene así las órdenes impías de su otro hermano, el rey Creonte de Tebas, de no dar sepultura al cuerpo de Polinices y, por eso, ella misma es condenada a muerte. El adivino Tiresias reprocha al rey su injusticia con estas palabras:

[...] retienes aquí arriba al otro, privando de él a los dioses infernales por conservarlo insepulto y sin los debidos honores, en lo cual no tienes tú poder, ni tampoco los dioses de aquí arriba; procedes, pues, violentamente en todo esto.³

Hay incluso un ejemplo anterior al siglo V a.C. Se trata del episodio de Elpénor en la *Odisea*. En el momento en que Ulises se marcha junto a sus compañeros de la isla de Circe rumbo al mundo de los muertos para consultar a aquel mismo Tiresias, Elpénor, el más joven y atolondrado de los marineros, cae desde un tejado y muere antes de poder unirse a la tripulación que zarpa. Cuando Ulises convoca a la sombra de Tiresias en el vestíbulo del Hades, se le aparecen también las almas de otros muertos, Aquiles, Agamenón, su madre Anticlea de cuyo deceso nada sabía, y el muchacho Elpénor quien suplica al

rey de Ítaca que, una vez de regreso en la isla de Circe, se acuerde de él:

No te vayas dejando mi cuerpo sin llorarle ni enterrarle, a fin de que no excite contra ti la cólera de los dioses; por el contrario, quema mi cadáver con las armas de que me servía y erígeme un túmulo en la ribera del espumoso mar, para que de este hombre desgraciado tengan noticia los venideros. Hazlo así y clava en el túmulo aquel remo con que, estando vivo, bogaba yo junto a mis compañeros.⁴

Vale decir que el viviente tiene el deber sagrado de completar la configuración de la vida perdida de los muertos que lo interpelan para ello. Un *pelike* del 450, decorado por el pintor de Licaón, contiene la escena conmovedora de la aparición de la sombra de Elpénor ante Odiseo, sentado a la vera de los corderos que acaba de sacrificar para Tiresias, con su sombrero echado sobre la espalda como si fuera un peregrino y el mentón apoyado en la mano derecha, asistido por Hermes en la antesala del Hades (fig. 2).⁵ El adolescente sale a escena por la izquierda pues viene de la morada de los muertos, no ha interrumpido el paso, levanta un brazo, agita la otra mano y llama la atención de Ulises y del numen. Enseguida veremos que esta fórmula de representación, con su *pathos* particular asociado al contacto de los vivos y los muertos, se transmitió al arte cristiano del Renacimiento. Pero antes, se conserva otro ejemplo antiguo donde creemos haber encontrado una variante de la fórmula y una adaptación del pasaje mítico a lo real vivido: es la estela de Demokleides, hoplita muerto en un encuentro naval durante la guerra de Corinto, en el 395 (fig. 3).⁶ El joven está sentado en la proa de un trirreme, ha dejado las

³Sófocles, *Antígona*, vv. 1078-1081.

⁴Homero, *Odisea*, canto XI, vv. 71-78.

⁵Boston, Museum of Fine Arts, William Amory Garden Fund. 34.79.

⁶Atenas, Museo Arqueológico.

armas detrás suyo, descansa la cabeza sobre su mano derecha y no mira hacia el horizonte del mar sino hacia abajo, como si quisiera ver claro en la casa del Hades que lo espera. Tal vez la familia de Demokleides especuló con la posibilidad de que, por detrás de la representación de la estela, la memoria transparentase la leyenda triste de Elpénor. No parece posible ir a buscar la tumba del compañero de Ulises a la isla Ea para confirmar o refutar nuestras sospechas.

La resurrección de Jesús se articuló con la idea pagana de una vida que sólo se configuraría por completo a través de la muerte y del rito funerario. Es más, el Cristo resucitado implica la superación de la muerte y el triunfo de una segunda vida del individuo reconfigurada para siempre. Sin embargo, la nueva religión salvífica no abandonó el acto externo del reconocimiento que los vivos han de protagonizar respecto del muerto excepcional que vuelve a la vida, como si él también, Cristo, necesitase de la configuración definitiva e histórica que los otros le deben. El episodio de Emaús, narrado en el evangelio según Lucas,⁷ es quizás la manifestación más completa de la anagnórisis configurativa de la vida de Jesús. En el camino de Jerusalén a Emaús, el Nazareno se une a Cleofás y otro caminante, ambos discípulos suyos que no le reconocen. Cleofás cuenta al hombre lo acaecido desde el juicio y la muerte de Jesús hasta la desaparición de su cuerpo de la tumba, ante lo que el desconocido se revela como un gran erudito en las Santas Escrituras y responde con una larga explicación de lo que Moisés y los profetas anunciaron acerca de la venida del Cristo. A pesar de tal demostración, Cleofás y su compañero siguen sin darse cuenta de quién se les ha unido en el viaje. Cuando llegan a Emaús, el hombre es invitado a compartir la posada y la cena con ellos. Al cortar y repartir el pan, Jesús resucitado es reconocido.

⁷ Lu 24: 13-35.

Se dijeron uno a otro: “¿No estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros cuando nos hablaba en el camino y nos explicaba las Escrituras?”

San Agustín dedicó su *Sermón* 236 para los días de Pascua a la interpretación de este pasaje de Lucas. Interesa destacar que Agustín siguió la *Vulgata* de Jerónimo y presentó a Cristo como peregrino, no a los caminantes hacia Emaús quienes preguntan al recién aparecido: “*Tu solus perigrinans in Ierusalem, et nescis quid actum sit in illa istis diebus, de Iesu Nazareno, qui fuit propheta magnus?*” (“¿Acaso tú sólo peregrinaste a Jerusalem e ignoras lo acaecido en ella estos días, con Jesús Nazareno quien fue un gran profeta?”). Más adelante, Jesús es llamado *hospes* por el Hiponense, “huésped”, cuando se sienta a la mesa y parte el pan, es decir, huésped de Cleofás y su compañero, reconocido en ese momento de la historia. De modo que, insistimos, el peregrino-huésped de Emaús es, para Agustín, Cristo mismo y no ninguno de sus discípulos según han querido la exégesis tardomedieval y moderna y buena parte de la iconografía cristiana. Pero lo que más interesa en la lectura del Padre de la Iglesia es que el capítulo de Emaús demuestra la superioridad de la caridad respecto del conocimiento, porque mientras el tercer hombre desgrana todo su saber bíblico, los primeros caminantes sienten arder sus corazones sin reconocerlo; sólo cuando lo han recibido para darle sustento y abrigo, es decir, cuando ejercen la caridad el huésped se les aparece como quien es: Jesús resucitado. La vía de la configuración es doble. En el acto de caridad, Cleofás y su compañero configuran definitivamente la vida del peregrino mientras el don de la gracia que éste les proporciona al brindarles la ocasión de amarlo configura las vidas de los discípulos.

En la iconografía, este sesgo agustiniano que coloca a Jesús en el papel del extraño peregrino de la anagnórisis sólo despierta a comien-

zos del siglo XVI, al socaire de la renovación y relectura intensas de san Agustín que hicieron las dos generaciones de intelectuales europeos a un lado y otro de la divisoria de aguas de la reforma de Lutero. Sabemos bien cuánta fue la fuerza de tal agustinismo en la experiencia religiosa de los humanistas, los teólogos y los místicos italianos entre 1500 y 1540,⁸ una espiritualidad que hubo de transmitirse, seguramente, a los artistas que trabajaron para los frailes de la orden del santo en esos años. Ya en 1506, Fra Bartolommeo pintó un fresco de extraordinaria factura en el luneto que corona la puerta del refectorio del convento dominico de San Marcos en Florencia, donde se ve al Cristo de Emaús con el atuendo del peregrino (fig. 4). Vasari escribió sobre esta obra: “[...] trabajó al fresco un arco sobre el refectorio de San Marcos y en él pintó a Cristo con Cleofás y Lucas, donde retrató a fray Niccolò della Magna cuando era joven, quien fue luego arzobispo de Capua y últimamente cardenal.”⁹ Digamos que la relación más estrecha de ese pintor dominico y la orden agustina ocurrió diez años más tarde cuando, ya muy cerca de su muerte, fra Bartolommeo pintó la *Deposición* en un gran cuadro de altar, de gran patetismo, para el convento de los agustinos a la vera de Porta San Gallo, en Florencia. Existe un caso en el que la cronología de los encargos se une a la proximidad del artista con la orden regida por la regla del Hiponense en Cremona y que nos permitiría colocar una representación del viaje a Emaús bajo la influencia del agustinismo. Se trata del pintor Altobello Melone y su bello cuadro de ese tema, fechado en

torno a 1516, hoy en la National Gallery de Londres (fig. 5). Dijo Vasari sobre Melone: “[...] pintó Altobello en San Agustín de la misma ciudad [Cremona] una capilla al fresco con un estilo bello y gracioso, como cada cual puede ver”.¹⁰ Ese ciclo está dedicado a la vida del santo Padre de la Iglesia.

Como Elpénor en la cerámica del siglo V a.C., el Cristo resucitado del cuadro de Emaús en Londres, con el sombrero, la capa y el bastón del peregrino, extrañamente juvenil, aparece por la izquierda del cuadro. Su ademán detiene la marcha de los discípulos quienes se dan vuelta para mirarlo. La organización de ese primer plano podría evocar la del *pelike* que hemos analizado. Claro que la derivación concreta, paso a paso, de la fórmula desde la Antigüedad al Renacimiento exige un trabajo histórico que todavía no hemos cumplido. Pero es ésta una hipótesis importante sobre la que habremos de trabajar. Por ahora, sólo presentamos las nociones generales del recorrido secular de las imágenes en las que creemos descubrir el problema de la representación de la vida configurada por y tras la muerte. Adviértase que, en la obra de Melone, el fondo de paisaje tiene dos detalles que completan el relato de san Lucas. Hay a la izquierda una vista del sepulcro de Cristo, una Magdalena arrodillada y quizás la silueta de Jesús que se aproxima. Podría ser un *Noli me tangere*. En el centro del paisaje, aparecen los tres caminantes a Emaús de espaldas: tal vez sea uno de los momentos en los que el desconocido explica a sus compañeros, con sabiduría asombrosa, las prefiguraciones y anuncios del Cristo en las Escrituras.

Para probar que las versiones del tema de Emaús realizadas por Fra Bartolommeo y Melone, en las que es Cristo el peregrino, son bastante excepcionales mostraré rápidamente una secuencia iconográfica de

⁸ Al respecto, véase Carlo Ginzburg y Adriano Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul “Beneficio di Cristo”*, Turín, Einaudi, 1975; Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*, Sansoni, Florencia, 1939 (particularmente la tercera edición, de Einaudi, 1992, con introducción y notas de Adriano Prosperi); George Williams, *The Radical Reformation*, Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1992.

⁹ Vasari-Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. IV. Florencia, Sansoni, 1878-85, *The Unesco Courier*, París, octubre de 1978, p. 197.

¹⁰ Vasari-Milanesi, vol. VI, p. 492.

Los viajeros de Emaús, pintadas desde comienzos del siglo XIV hasta mediados del XVII:

- 1) Duccio di Buoninsegna, comienzos del siglo XIV, Jesús es el peregrino (fig. 7a).
- 2) Juan de Flandes, final del siglo XV, Jesús no es el peregrino (fig. 7b).
- 3) Otra versión por Juan de Flandes, el sombrero probablemente se refiera a Jesús como peregrino (fig. 7c).
- 4) Giovanni Bellini, c. 1490, Jesús y los dos peregrinos en la mesa, reconocimiento del Señor (fig. 8a).
- 5) Pontormo, c. 1525, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (fig. 8b).
- 6) Jacopino da Ponte, c. 1540, Jesús es el peregrino (fig. 8c).
- 7) Tiziano, 1540, no se identifican los peregrinos (fig. 9a).
- 8) Tintoretto, 1542-44, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (fig. 9b).
- 9) Paolo Veronese, 1559-60, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (fig. 9c).
- 10) Matthias Stom, c. 1620, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (Fig. 10a).
- 11) Rubens, c. 1630, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (Fig. 10b).
- 12) Le Nain, c. 1630, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (Fig. 10c).
- 13) Rembrandt, 1628-1630, La cena en Emaús (Fig. 11).

El último cuadro de la secuencia, hoy en el Museo Jacquemart-André de París,¹¹ nos interesa particularmente pues el experimento de Rembrandt con el claroscuro alcanzó allí una radicalidad pocas veces vista

hasta entonces y aún en el futuro hasta el siglo XVIII. Mientras uno de los discípulos cae de rodillas y es prácticamente devorado por la sombra, Cristo y la sirvienta del fondo son ellos mismos cuerpos percibidos desde el lado de la sombra. El perfil majestuoso de Jesús, que se aparta de la mesa y de sus compañeros, delineado por la luz intensa de una candela y rodeado por un aura que ilumina tangencialmente las manos del huésped en el acto de cortar el pan, alude al hombre llegado del reino de los muertos cuya presencia es ahora testimonio de su propia victoria sobre la muerte. En el surco abierto por el Rafael del fresco de *La liberación de San Pedro*, Rembrandt ha ido más allá y ha convertido al resucitado en una silueta. Recuérdese que este género del dibujo tiene su acta de nacimiento a mediados del siglo XVIII y debe su nombre a un ministro de finanzas de Luis XV, de cuya austeridad quiso hacerse eco el procedimiento tan pobre en recursos de hacer retratos, con sólo recortar el perfil de la sombra del modelo proyectada sobre un muro vertical. Enseguida se ha de comprender mejor nuestra insistencia en el motivo de la silueta, como cifra visual del muerto que regresa.

Casi al mismo tiempo y aunque resulte inesperado, una versión ya secularizada de nuestra expresión radical de la configuración de la vida, que parece encontrarse lejos del cristianismo, fue obra de un jesuita del siglo XVII. En la novela simbólica y laberíntica de Baltasar Gracián, *El Criticón*, editada entre 1651 y 1657, los dos personajes principales, Critilo y Andrenio, logran salvarse al final del relato en la isla de la Inmortalidad, que no es otra cosa sino la tierra de la fama merecida, la Ítaca a la que sólo se llega atravesando la muerte tras una existencia bien vivida. El peregrino que guía a los aventureros de *El Criticón* hasta la tierra bendita lo dice de esta suerte:

Isla hay de la inmortalidad, bien cierta y bien cerca, que no hay cosa más inmediata a la muerte que la inmortalidad: de la

¹¹ Óleo sobre papel, 39 x 42 cm.

una se declina la otra. Y así veréis que ningún hombre, por eminente que sea, es estimado en vida. Ni lo fue el Ticiano en la pintura, ni el Bonarota en la escultura, ni Góngora en la poesía, ni Quevedo en la prosa. Ninguno parece, hasta que desaparece. No son los aplaudidos hasta que idos. De modo que, lo que para otros es muerte, para los insignes hombres es vida. Asegúroos que yo la he visto y andado, gozándome hartas veces en ella, y aun tengo por empleo conducir allá los famosos varones.¹²

Permítasenos en este punto volver sobre el problema planteado en un principio y unirlo a la cuestión de la representación de los genocidios del siglo XX. Sabemos que el salto cronológico que proponemos es demasiado grande y esperamos ser capaces de salvarlo en la reelaboración de este *paper*. Pero no quisiéramos dejar pasar esta oportunidad sin decir que cuanto presentamos hasta ahora no fue sino la preparación de una hermenéutica posible, a partir del concepto tan estimulante de configuración de la vida, del mayor problema de la cultura argentina en los últimos treinta y cinco años: la cuestión de los desaparecidos, de su historia y nuestro futuro. En rigor de verdad, nuestro sondeo del pasado ha nacido de la interminable perplejidad que ese núcleo irreductible de nuestra experiencia suscita entre quienes formamos el grupo de historiadores generales e historiadores del arte dedicados en esta universidad a tejer el relato de las representaciones de los traumas históricos en el mundo moderno, desde las guerras de religión en Francia hasta el genocidio de Srebrenica.

Enfrentados con las dificultades para narrar discursiva y visualmente la enormidad del mal acontecido, los artistas contemporáneos han ensayado el uso de siluetas en la representación de las grandes matanzas de nuestra época. Se trata de un camino marcado por hitos-

indicios que van desde la *Masacre de los inocentes* compuesta como *collage* por Max Ernst en 1920, que podría leerse como una expresión de espanto ante la enorme carnicería provocada por la Primera Guerra Mundial (fig. 12a), hasta el uso de fotografías y restos humanos que confoman, en conjunto, siluetas en el museo del genocidio camboyano de Tuol Sleng, en Phnom Penh (fig. 12b). Últimamente, el fotógrafo Gilles Peress realizó tomas *in situ* de las víctimas del genocidio ruandés. En una de ellas, la volatilización de buena parte del cuerpo de una persona asesinada ha dejado una huella en el suelo que remite a la idea de silueta, así como lo hace la imagen de un cadáver amortajado y comprimido sobre el piso (fig. 13).

En los dos espacios de memoria dedicados a los desaparecidos argentinos y chilenos, la silueta tiene un papel preponderante. Hay en el caso argentino, por cierto, un antecedente fundamental, el Siluetazo, una manifestación artística colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 a partir de un proyecto original de Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores.¹³ La iniciativa de estos autores surgió desde su participación en el Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso de 1982, pero el marco original se vio superado y el hecho se transformó en una multitudinaria acción colectiva. Según los artistas, la experiencia surgía de un afiche del artista polaco Jerzy Spasky publicado en el Correo de la UNESCO en 1978, en el que se representaban como siluetas tantas figuras como muertos por día hubo en Auschwitz (fig. 14a).¹⁴ Sin embargo, merece destacarse que en la página 9 del mismo número de la revista se reproducía también un grabado de Paul Siché titulado “La víctima eterna”, en el que un fusilado y su verdugo aparecían también como siluetas (fig. 14b). En cualquier caso, con esa inspiración en mente, se decidió representar a

¹²Baltasar Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi XII.

¹³ Respecto del Siluetazo, véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, 2008.

¹⁴ *The Unesco Courier*, París, octubre de 1978, p. 22.

todos los desaparecidos y realizar una acción colectiva con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo en la propia plaza. Así, Aguerreberry, Flores y Kexel propusieron a las madres la producción de treinta mil siluetas en tamaño natural con el objetivo de “reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al informe militar, darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión, provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle”.¹⁵ La acción comenzó en la Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, con la participación de agrupaciones estudiantiles, manifestantes y transeúntes que prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. Se trató de una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Miles de siluetas quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. Según Amigo Cerisola, “las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado” (fig. 15ab).¹⁶

Aquella desbordante manifestación popular de 1983 permite comprender mejor el hecho de que el cerco perimetral de la ex-ESMA haya sido intervenido con decenas de siluetas de hombres, mujeres y niños que en ocasiones tapan y en otras rodean a las figuras de navíos en hierro forjado que decoraban la reja original (fig. 16). Las siluetas,

¹⁵ El original de este documento puede consultarse en el Archivo de las Madres de Plaza de Mayo, hay una copia disponible en el CeDInCI y el texto completo está reproducido en el ya citado libro de Longoni y Bruzzzone.

¹⁶ María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino”, en José Emilio Burucúa, (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 154.

en ocasiones vacías y negras, en otros casos de colores o transparentes, a veces incluso llenas de inscripciones con los nombres de los desaparecidos, buscan representar la magnitud del terror de estado a partir del recuerdo de su crimen más horrendo, que implicaba a un tiempo la destrucción personal y física y la ausencia de los cuerpos, concretada a partir de un aparato clandestino destinado enteramente a ese fin. El recurso a la silueta para representar las desapariciones ha tenido otras manifestaciones en Buenos Aires. Por ejemplo, la instalación del Grupo Totem en el lugar donde se había ubicado el centro clandestino de detención Club Atlético, en Paseo Colón y Cochabamba, utilizó imágenes de ese tipo en la década de 1990 (fig. 15d). Lo mismo puede decirse de la escultura sin título que Roberto Aizemberg produjo en bronce laminado y que está emplazada en el Parque de la Memoria, junto al Río de la Plata, aunque en este caso las siluetas están vacías y fragmentadas (fig. 15c).

El origen histórico del uso de siluetas en el caso chileno es menos claro, pero de todos modos ellas tienen una presencia crucial y determinante en la obra de Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, ubicada bajo la plaza del Museo de la Memoria (fig. 17).¹⁷ Se trata de una obra que sólo puede entenderse en relación con el Museo, pero ofrece al mismo tiempo una vía de acceso distinta a la historia trágica de la dictadura, en este caso no mediante objetos ni relatos, sino a través de una exploración visual. *Geometría de la conciencia* está enterrada en lo que pareciera ser una cicatriz frente al museo. El descenso en esa cámara de la memoria conduce a un espacio oscuro, que lentamente se llena de rayos de luz filtrados entre incontables siluetas: las hay de víctimas del aparato represivo de la dictadura, pero también de ciu-

¹⁷ Respecto de esta obra, puede recurrirse con provecho al texto de Lisette Olivares, “La geometría de la conciencia: Un archivo introductorio”, *emisférica*, 7.2, <http://hemisphericinstitute.org/journal/7.2/multimedios/jaar/introduccion.html>, consultado el 01-02-2012.

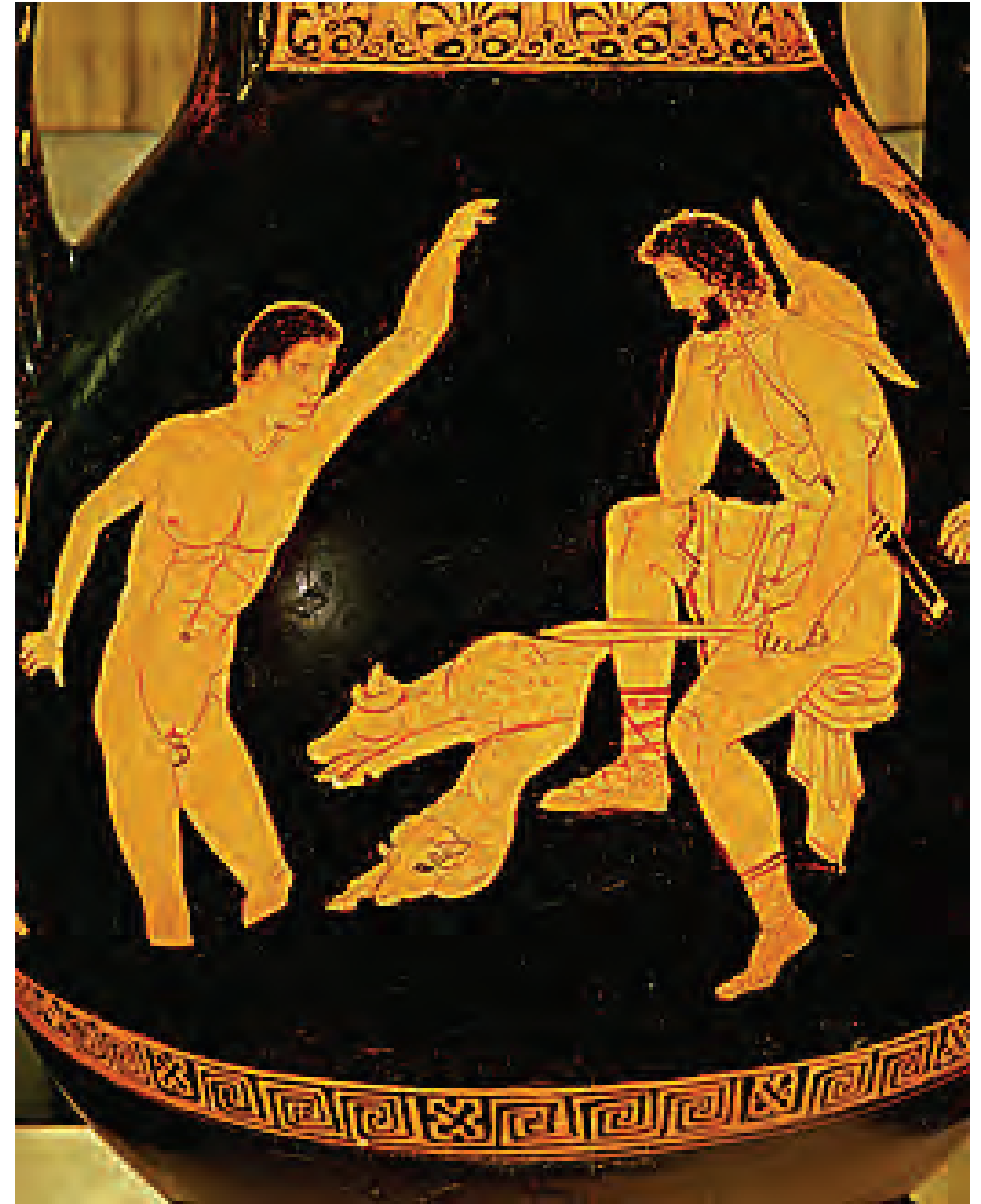
dadanos chilenos contemporáneos. Luego el resplandor luminoso se apaga, pero incluso en la oscuridad los espectadores conservan por algunos segundos grabados en sus retinas los rastros fantasmagóricos de las siluetas. Esa combinación de luz y oscuridad alude nuevamente a las relaciones entre presencia y desaparición, entre ausencia y memoria. Pero además existe allí un intento de vincular tiempo pasado y tiempo actual. La presencia de los desaparecidos se refuerza por la compañía de los sobrevivientes e, incluso, por la memoria de las siluetas de quienes no vivían aún cuando la masacre se produjo. Pero al mismo tiempo, la masividad del número de siluetas y las relaciones entre luz y oscuridad imponen una sensación de enormidad que refleja la masividad de la matanza y el daño atroz que produjo en el tejido social de Chile.

Por otra parte, es posible que la *Geometría de la conciencia* nos inste a interpretar el juego de imágenes entre ausentes y sobrevivientes como una suerte de rito funerario. Uno de los caracteres más desgarradores de la relación entre el desaparecido bajo las dictaduras sudamericanas y sus deudos es que no ha habido rito funerario ni reconocimiento *post-mortem* de su efigie en el cadáver.¹⁸ En tal sentido, podríamos decir que, en el caso de los desaparecidos, no ha sido posible terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. La figura del desaparecido en América Latina tiene el perfil de una existencia inacabada. La silueta y su interacción con los vivos proporcionaría la forma necesaria para la configuración definitiva de esas vidas perdidas.

¹⁸ Gabriel Gatti ha insistido en que el desaparecido es “un individuo retaceado, un cuerpo separado de su nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, un nombre aislado de su historia, una identidad desprovista de su credencial cívica”, Gabriel Gatti, *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008, p. 47.



1. *Cleobis y Biton*, *kouroi* de finales del siglo VII a.C. Delfos, Museo.



2. *Aparición de la sombra de Elpénor en el Hades*. Decoración de figuras rojas en un *peliké*, obra del pintor de Licaón, 450 a.C. Boston, Museum of Fine Arts, William Amory Garden Fund. 34.79.



3. *Estela de Democleides*, c. 395 a.C. Atenas, Museo Arqueológico.

4. Fra Bartolommeo, *Cristo en Emaús*, 1506. Fresco, Florencia, refectorio del convento dominico de San Marcos.



5. Altobello Mellone, *Cristo en Emaús*, 1516. Óleo sobre tabla, 145.5 x 144.2 cm, Londres, National Gallery.

6. Detalle de 5.





7. a. Duccio di Buoninsegna, *Cristo en Emaús*, 1308-1311, 102 × 57 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

7. b. Juan de Flandes, *Cristo en Emaús*, fines del siglo XVI.

7. c. Juan de Flandes, *Cristo en Emaús*, fines del siglo XVI.





8. a. Giovanni Bellini, *Cena en Emaús*, 1490, óleo sobre tabla.
 8. b. Pontormo, *Cena en Emaús*, c. 1525, Uffizzi, Florencia.
 8. c. Jacopino da Ponte, *Cena en Emaús*, c. 1540.





9. a. Tiziano, *Cena en Emaús*, 1540, 169 x 244 cm, París, Louvre.
 9. b. Tintoretto, *Cena en Emaús*, 1542-44, 156 x 212 cm, Szepmuveseti, Budapest, Hungría.
 9. c. Paolo Veronese, *Cena en Emaús*, , 242 x 416 cm, 1559-60, París, Louvre.



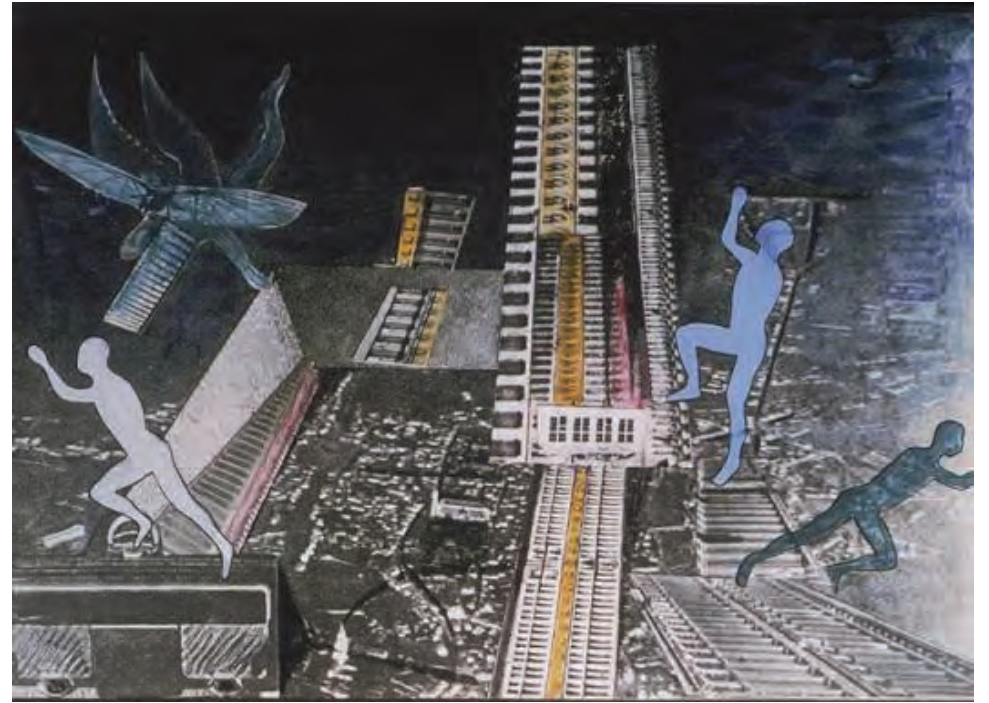
10. a. Matthias Stom, *Cena en Emaús*, c. 1620, 130 x 164 cm, Musée de Grenoble, Francia.
10. b. Rubens, *Cena en Emaús*, c. 1630, 205 x 188 cm, colección privada.
10. c. Le Nain, *Cena en Emaús*, c. 1630, 75 x 92 cm, Musée des Beaux-Arts, Orléans, Francia.



11. Rembrandt, *Cristo en Emaús*, 1628-30. Óleo sobre papel, 39 x 42 cm, París, Museo Jacquemart-André.

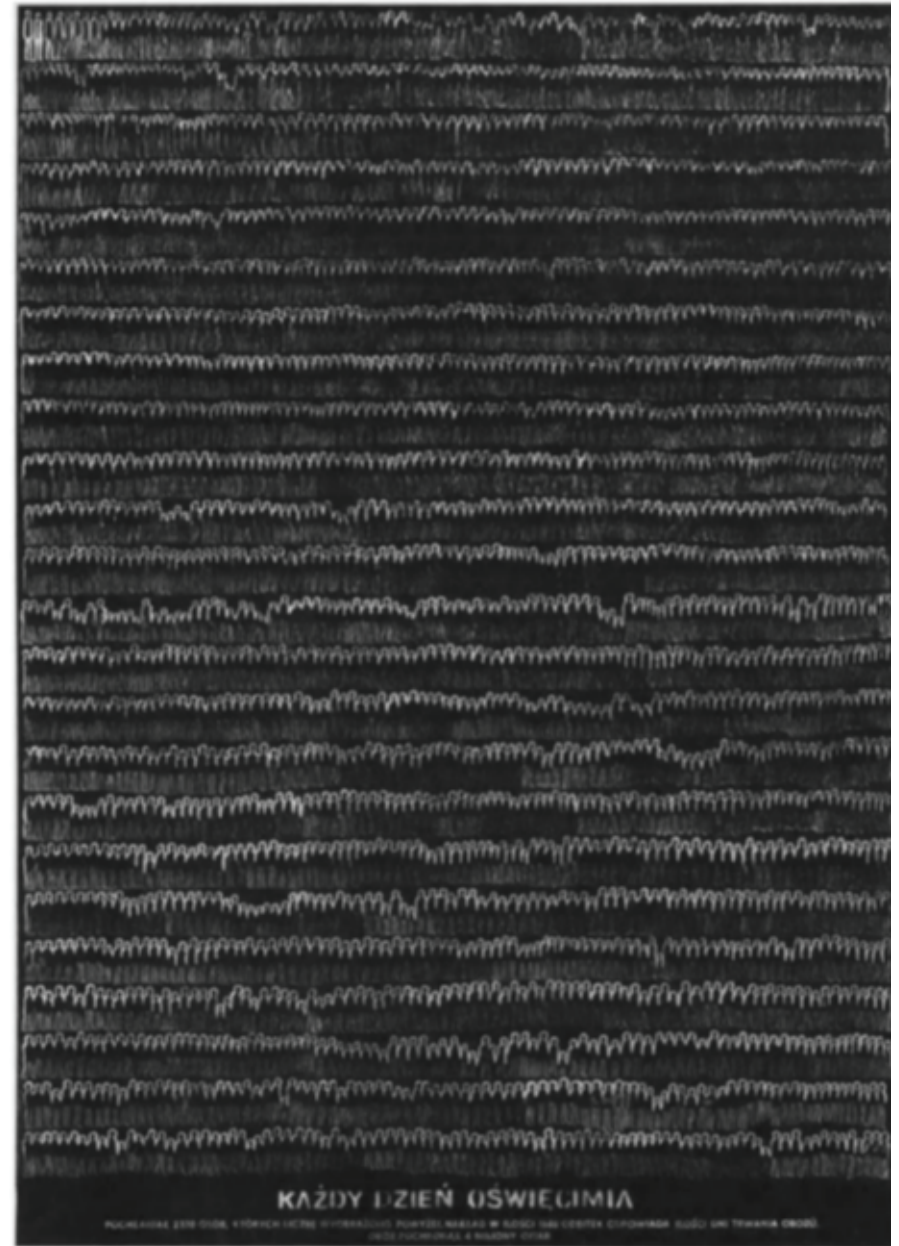
12. a. Max Ernst, *La masacre de los inocentes*, 1920. Collage sobre papel, 29,5 x 38 cm, Chicago, Art Institute.

12. b. Museo del Genocidio Camboyano, Tuol Sleng, Phnom Penh.





13. Gilles Peress, 2 fotos de víctimas del genocidio ruandés.



14. a. Jerzy Spasky, Grabado sobre las múltiples víctimas de Auschwitz, Correo de la UNESCO, 1978.



14. b. Paul Siché, "La víctima eterna", Correo de la UNESCO, 1978.

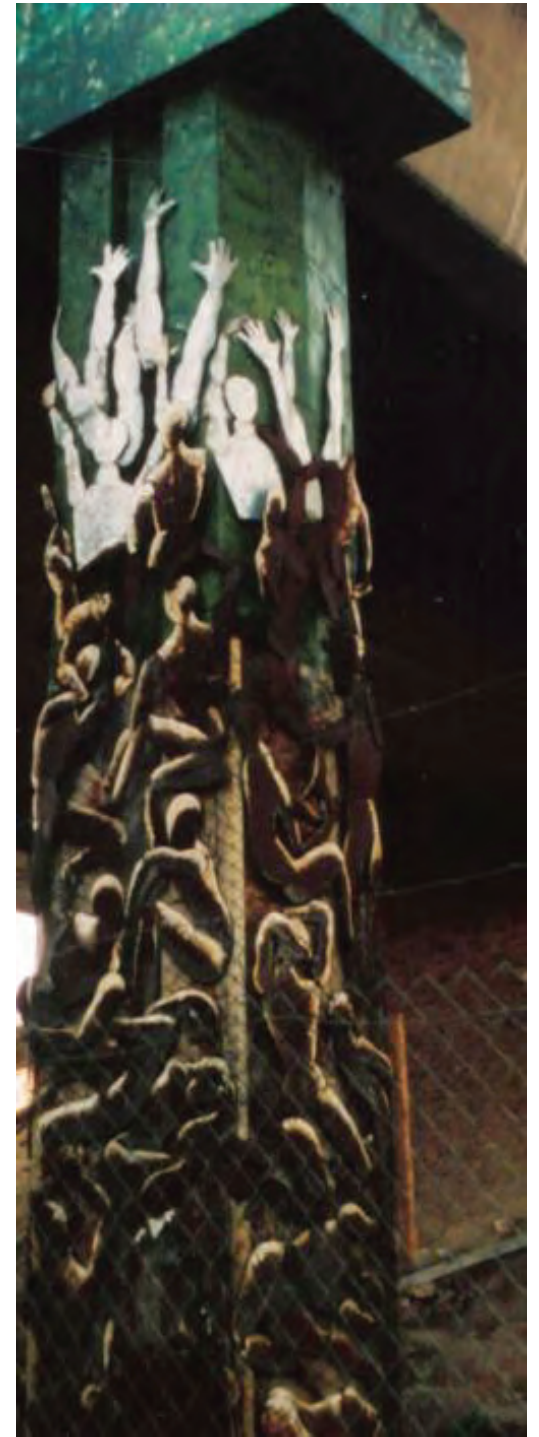


15. a. *Siluetazo*, 21 de septiembre de 1983.

15. b. *Idem*.

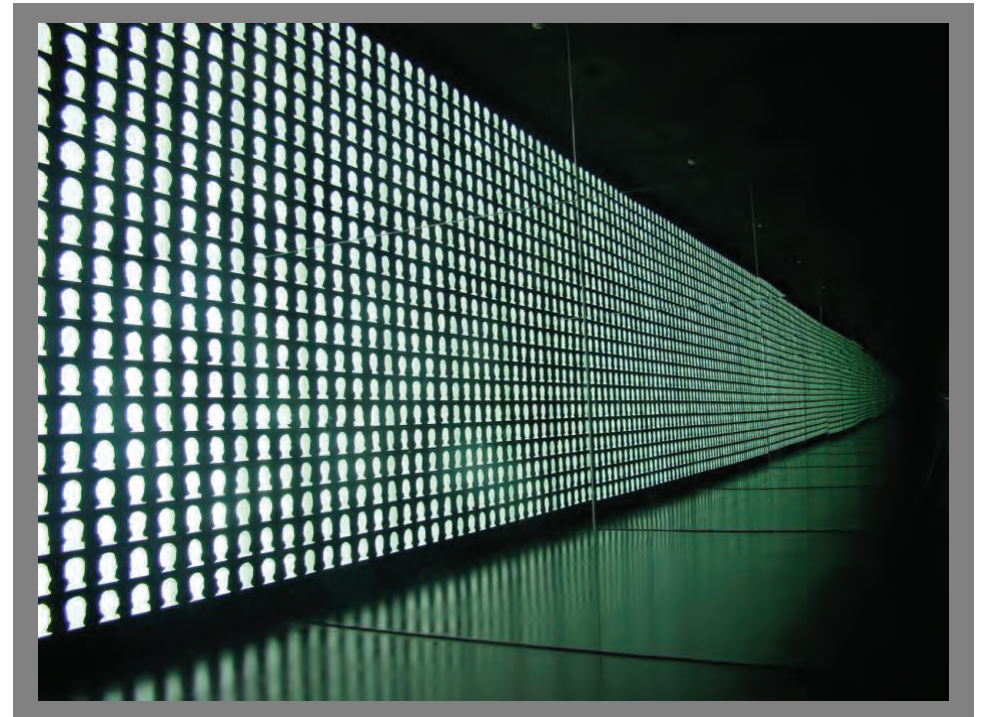
15. c. Roberto Aizemberg, *Sin título*, 2003 (obra realizada a partir de un boceto del artista). Bronce laminado, 390 x 500 x 170 cm, Buenos Aires, Parque de la Memoria.

15. d. Grupo Tótem, *Tótem*, 1999. Instalación en chapa de cinc, Buenos Aires, Paseo Colón y Cochabamba.





16. Siluetas en las rejas de la Escuela de Mecánica de la Armada, 2005.



17. Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, 2010. Instalación luminosa, Santiago de Chile, Plaza de la Memoria, Museo de la Memoria.

**¿PARA QUÉ NECESITAMOS LAS
OBRAS MAESTRAS?**

RICARDO IBARLUCÍA

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 "master pieces". 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 Otelio, 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 omnipresente 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 Tiedmann 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 el 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.



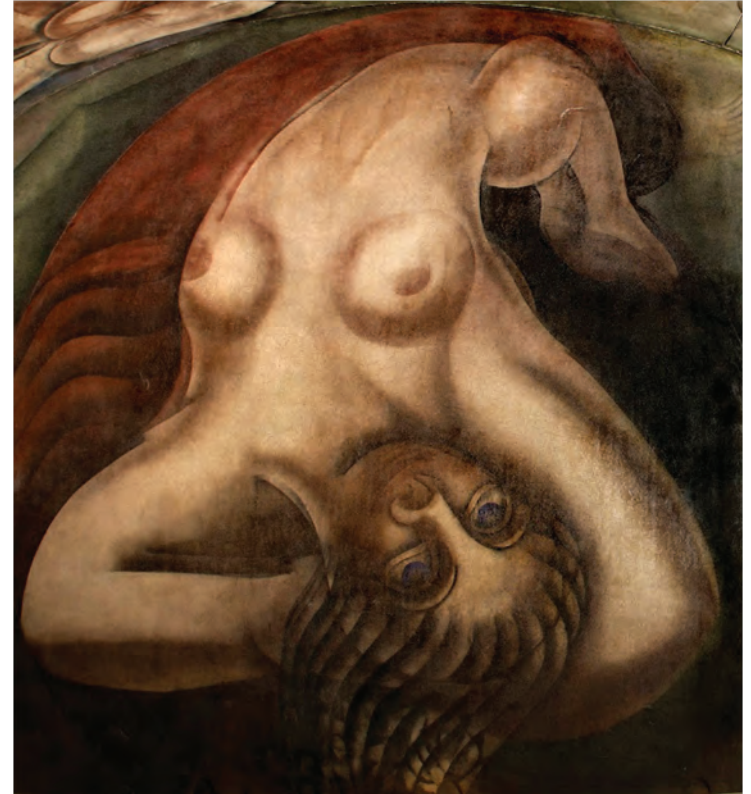
6. Ruinas de la Ópera de Dresde, 1945. Tarjeta postal.

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.

