



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Coleccionismo y museo imaginario. Historia y claves para una teoría de la recepción en la Filosofía argentina

Néstor J. Fernández

Resumen:

La familiaridad con que se nos presentan conceptos como museo, arte, memoria, no muestra en todo su esplendor sus incidencias vivas, sus complejidades exponenciales y sus contradicciones constitutivas, pero innegablemente, tampoco, la restringen ya a un lugar sacrosanto de la mostración a-crítica de la excelencia humana y de una historiografía. La correlación entre estos conceptos, bajo una lógica causal, instituye una razón funcional precisa de la institución, en este caso del museo, sobre la cual opera y se restringen las condiciones implícitas, podríamos decir esenciales, de las producciones humanas, obra de arte, memoria, Historia. Estas, por su potencia y configuración contradictoria entre esencia y funcionalidad propia, operan desde su propia resistencia, reconociendo un carácter contradictorio y de espontaneidad develativa.

Benjamín al referirse al coleccionismo, comprende que esta forma de selección conserva la historia del objeto, la cual se opone al historicismo que se presenta bajo la forma de historia de la cultura. Asumiendo las complejidades constitutivas de la relación civilización –barbarie, al asimilar la producción artística a las hechuras humanas y, consecuentemente, a las legitimidades que la modernidad ha planteado sobre las mismas. “Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie”. Asumir las condiciones implícitas de la relación con la obra de arte y con la historia que el museo produce, no sólo remiten a una pluralidad y extensión en el contenido de los objetos sino que establece, al mismo tiempo y como consecuencia de ella, un replanteo sobre la condición de la exposición y de la constitución imaginaria que una sociedad se brinda a si misma, por las cuales las referencias a sus funciones y medios se convierten en prioritarias al momento de fundarse, legitimarse, constituirse. Es decir, al momento comprender su política. Haciendo necesario replantear la condición de la recepción como constitución de imaginarios, es decir, de subjetividades.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Coleccionismo y museo imaginario. Historia y claves para una teoría de la recepción en la Filosofía argentina

Gestos museísticos contemporáneos

La familiaridad con que se nos presentan figuras como el museo, el arte, la memoria y la historia, no muestra en todo su esplendor sus complejidades exponenciales y sus contradicciones constitutivas. Subyacen en las mismas una razón funcional precisa de la institución moderna la cual opera intentando escindir las condiciones implícitas de las producciones humanas: obra de arte, memoria e Historia. Sin perjuicio, estas producciones, por su potencia, se hacen patente desde su propia resistencia, reconociendo un carácter contradictorio y de espontaneidad devaluativa.

La institución museo y su razón instrumental, como consagración, resultan "efecto directo de la modernidad"¹ ante su pérdida de tradiciones seguras y de la necesidad de una reconstrucción de la conciencia. Sin embargo, las posturas antimuseísticas de la modernidad tardía, plantea Huyssen², reconocen las fallas constructivas del ethos histórico moderno, (re)-tomando posturas disolventes de las críticas vanguardistas, sin percatar el dilema dialéctico que la naturaleza del propio museo conlleva al quedar encriptada bajo las lógicas de los procedimientos de colección y exhibición que exceden su funcionalidad.

El reconocimiento de estas complejidades implica, al analizar el proceder museístico, no sólo discutir su actitud procedimental, de las formas de instituir y realizar una selección, sino que imbuje a las particularidades que permiten ese exceso que supera las finalidades

¹ Huyssen, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Editorial CFE, Buenos Aires, 2007, p. 44



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de una lógica funcional sobre las cuales se ha cimentado. Conllevando a la reflexión sobre su actividad y de las resistencias de sus objetos.

Considerando las reflexiones metodológicas de Jöel Candau³ respecto las construcciones de la memoria y de la identidad, por las cuales serían patente las fallas de las retóricas holistas, como materialidades del espíritu universal, al mismo tiempo que no se ha podido despejarse de ella, como cosmovisión interpretativa, consolidándose en caminos heurísticamente necesarios o convivientes, pareciera resumirse la encrucijada actual respecto de la reflexión social crítica.

La restitución de teorías interpretativas críticas, que acompañan estos gestos museísticos contemporáneos (antimuseísticos según Huyssen), establecen distintas interrelaciones entre lo fragmentario y lo universal al momento de plantear las condiciones de los análisis sobre la actualidad social, material, simbólica e imaginaria. Esta relación entre lo fragmentario y lo universal asume el fracaso legitimador holista, advirtiendo sobre las condiciones paradójales, contradictorias, irracionales, que la Razón en su movimiento universalista relega, oculta, margina, extermina. “Cuanto más afanosamente se hermetiza el pensamiento a su ser condicionado en aras de lo incondicionado es cuando mas inconsciente y, por ende, fatalmente sucumbe al mundo. Hasta sus propia imposibilidad debe asumirla en aras de la posibilidad”⁴.

La condición tradicional de los museos y su consecuente relación con su particularidades; su objeto: la obra de arte; su función: la configuración de subjetividades, de una memoria y por lo tanto de una lectura de la Historia; su medio: la recepción, impiden la interpretación causal de los mismos dada las complejidades intrínseca de sus elementos. Estas condiciones materiales han hecho inevitable la reconfiguración de sus estructuras y su multiplicación temática, bajo la condición de no confrontar en su totalidad la lógica primogénita de su

³ Candau, Jöel. *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol. Buenos Aires, 2008

⁴ Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Ed. Taurus. Madrid. 1999. Pag 250



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

funcionalidad moderna, es decir, de la función preestablecida a las actividades de (re)colección y exhibición.

Candau resume esta situación al plantear que “el mundo moderno produce huellas e imágenes a una escala nunca antes alcanzada en la historia de las sociedades humanas, que están por una parte sometidas a las “ideologías de defensa” de la historia y de la memoria que las conducen a conservar todo, a musealizar incluso, la totalidad del mundo conocido y, por otra parte, condenadas a seguir produciendo siempre más informaciones y mensajes”⁵.

De esta forma, las prácticas contemporáneas que conllevan a una proliferación de museos y de objetos museificantes no implican una correspondencia con la experiencia del pasado, sino que se relaciona con la imposibilidad del presente de sentirse parte del relato histórico, por lo cual produce huellas, marcas, que la propia sociedad considera relevante imprimir en los relatos constitutivos e identitarios, alcanzando su mayor desarrollo en la contemporaneidad, consumando una suerte de “compulsión archivista” y una museificación de la vida, a través del creciente apogeo de museos consagrados a los mas diversos objetos.

Esta condición de la musealización y del archivismo, como resguardo institucional del hacer humano, configura las relaciones actuales con los museos, asumiendo la multiplicidad objetiva de la labor incautada, hasta incorporar elementos del horror a sus anaqueles, indudablemente impensados bajo la lógica épica del relato museístico tradicional, pero, paradójicamente, sin implicar la pérdida de esa propia lógica.

Sin perjuicio del sostenimiento de los principios constitutivos de la institución Museo, las modificaciones actuales de la actividad museística no sólo remiten a una pluralidad y extensión en el contenido de los objetos sino que establece, al mismo tiempo y como consecuencia de ella, un replanteo sobre la condición de la exposición y de la constitución imaginaria, por las cuales las referencias a sus funciones y medios se convierten en

⁵ Candau, Jöel. Memoria e identidad. Ediciones del Sol. Buenos Aires, 2008, pag 111



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

prioritarias al momento de fundarse, legitimarse, constituirse. Es decir, al momento comprender su política.

Posturas ante la historicidad de la obra de arte

Las condiciones de acumulación material que el resguardo institucional del museo, tanto el sentido clásico destinado a un grupo selecto como en su versión posmoderna asociada a la publicidad y masificación mediante la lógica del espectáculo, promueve la necesidad de reflexionar acerca de esta actitud acumulativa. Importando la capacidad y poder de mostración que conlleva el arte, como la condición selectiva que se autoimpone, a pesar de cualquier pretensión de expansión y multiplicidad, como la actual.

Respecto de las capacidades exhibitivas del arte, Benjamin instituyó en *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, principios conceptuales de discusión sobre la misma a partir de la potencialidad destructiva de la reproducción técnica. Partiendo del principio mimético del arte, el filósofo berlinés condiciona la eterna susceptibilidad de reproducción de la obra de arte. Frente a esta condición, la reproducción técnica de la obra de arte “es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente”⁶. La calidad de novedad de la reproducción técnica se establece en su relación con la historia, en ese imponerse, entrometerse, en los tiempos vacíos y homogéneos del concepto de progreso. La irrupción de la reproductibilidad técnica, homogeniza temporalmente las condiciones de la visualidad artística con la velocidad y espontaneidad del habla, esta equiparación indudablemente remite al carácter develador de las manifestaciones inconscientes a través del psicoanálisis.

La consolidación de la reproducción técnica en el arte es una cuestión prioritaria, convirtiéndose no sólo en “tema propio la totalidad de las obras de arte heredada (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también

⁶ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Discursos interrumpidos, Ed. Taurus, Madrid, 1982, pag. 28



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos”⁷. La prioridad de la reproductibilidad técnica afecta en una doble dimensión la condición del arte, por un lado en tanto transforma la relación con las obras de arte de la historia, principalmente a través de su masificación, y en sentido preeminente y radical por la afectación a las formalidades compositivas. Conllevando a dos manifestaciones disimiles del arte en su concepción tradicional, la reproducción de la obra de arte y el cine.

La radicalidad de las afectaciones expuestas por Benjamin reside en que el carácter de la reproducción técnica se independiza del original y por ende del concepto de autenticidad de la obra. El carácter revolucionario de esta escisión esta dado por la disrupción de “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella (la cosa) desde su duración material hasta sus testificación histórica”⁸ que transfiere la autenticidad. Tambaleándose su autoridad. La trastocación sobre la tradición artística que produce la reproducción técnica, Benjamin la resume bajo la afectación del concepto de aura, “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”⁹. Esta atrofia, asimismo, resume el proceso sintomático que introduce la reproducción técnica, que supera el ámbito artístico, en tanto que desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición (ya no sólo artística), permitiendo una presencia masiva en lugar de una irrepetible y confiere “actualidad a lo reproducido al permitirle salir al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a un conmoción de la tradición”¹⁰.

En el prologo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a través de una analogía con la labor crítica de Marx, Benjamin contextualiza los modos de la percepción sensible a los condicionamientos históricos de cada época. Y en tanto tales, las

⁷ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en op cit, pag 29

⁸ Benjamin, Walter. Ibidem, pag 31

⁹ Benjamin, Walter. Ibídem, pag 32

¹⁰ Benjamin, Walter. Ibídem, pag. 32



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

modificaciones de esta sensibilidad pueden configurarse en las propias transformaciones sociales. Visto desde este punto de vista, teniendo en cuenta la perceptibilidad de la dialéctica que existe en el arte, “en la actualidad... si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales”¹¹. De esta manera, la relación entre el arte, a través de la cuestión de la percepción, y la historia, manifiesta la inversión de dependencia entre ambas esferas, profundizando las posibilidades existentes (con la reproducción técnica) de subvertir los condicionamientos sociales a través de las modificaciones de la percepción.

De esta relación histórica de la percepción, retomar la cuestión del aura, plantea una correlación de profundidades entre el carácter productivo y la historia, conjugando su relación implícita con lo político y con lo metódico. La condición aurática de la lejanía, por más cercana que pueda estar, no corresponde con los condicionamientos sociales actuales, resumidos en dos características: uno, el ya referenciado carácter de reproductibilidad técnica y, dos, en la “importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada con su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción”¹². Aquí Benjamin, incorpora la cuestión subjetiva, patentizando un inusual optimismo humanista que acompaña la potencia disruptiva de la reproductibilidad.

Esta consideración optimista no podría generalizarse como una continuidad en el pensamiento benjaminiano sino, más bien, como una excepcionalidad, que abarca el período de mayor aproximación con los socialismos reales, principalmente bajo las influencias del Brecht, y donde, dado la repercusión de un texto como el citado, tiende a simplificarse sus posicionamientos políticos. Como lo resume Buck-Morss al referirse sobre las tesis sobre el concepto de historia, “las tesis de Benjamin se alejaban de la

¹¹ Benjamin, Walter. *Ibídem*, pag. 33

¹² Benjamin, Walter. *Ibídem*, pag. 34



posición oficial comunista no sólo en su rechazo de la historia como progreso. Criticaban la resurrección de la ética del trabajo protestante”¹³.

Conforme el análisis de Buck-Morss de estas tendencias en los escritos de Benjamin comienza a vislumbrarse en la (re)redacción del texto sobre Boudelaire, conforme las apreciaciones de Adorno a la primera versión del ensayo enviado a él y Horkheimer. En su reescritura, “el análisis de Benjamin acerca de los cambios en la percepción visual y táctil eran realmente una extensión de la teoría de Adorno del cambio regresivo en la percepción aurial.... Marcaba un abandono de la insistencia anterior de Benjamin (en el ensayo acerca de la obra de arte) en el carácter progresista de la revolución en la percepción óptica”¹⁴. Si bien estas contemplaciones respecto de las apreciaciones críticas de Adorno que “obligan” a la reescritura, encierra una terrible condición de dependencia económica¹⁵ de Benjamin con el Instituto de Sociología, es remarcable que dicho condicionamiento no se sustenta para los posicionamientos de otros textos benjaminianos, principalmente de las Tesis, y, obviamente, en la obra temprana de Benjamin. Otro dato a tener en cuenta, para analizar el relego del optimismo benjaminiano, es el pacto de no agresión entre Alemania y la URSS.

Sin perjuicio de estas digresiones y retomando las posturas de *La obra de arte*, la percepción se consagra como ese momento de consumación de las potencialidades objetivas, es decir de las dadas por la incorporación de la reproductibilidad técnica en la historia, donde los relaciones sujeto-objeto parecen consumarse, en un tiempo destructor, bajo los principios de igualdad, cercanía y de expansión (perceptiva e intelectual). Posibilitando el movimiento radical que reside en el carácter revolucionario que procede cuando deja de tener sentido la pregunta por el original, cuando se “transforma la función

¹³ Buck-Morss, Susan. Origen de la dialéctica negativa. Siglo veintiuno editores, México, 1981, pag. 338

¹⁴ Buck-Morss, Susan. *Ibidem*, pag. 319

¹⁵ Obras respecto de la historia de la Escuela de Frankfurt como la de Martin Jay y, especialmente, de la Rolf Wiggerhaus, brindan mayores precisiones respecto de los condicionamientos económicos que se desplegaban en el Instituto de Sociología.



íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”¹⁶.

Bajos estos principios, entonces, “la recepción de la obra de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística”¹⁷. Bajo esta polaridad, el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta, mientras que “hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas”¹⁸.

La condición disruptiva del rompimiento aurático es consecuencia del medio técnico, al mismo tiempo que en tanto medio configura el contenido, de tal manera que sobresaltan el carácter revolucionario de su instrumentación. Por esto, “en la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano”¹⁹. Las interpretaciones benjaminianas recaen en una figuración del juego de acciones y resistencias en el proceso histórico. Sin embargo, lo que era lucha e intervención, ahora es resistencia de lo desplazado. Así, lo cultural resiste en la humanización de las producciones, resiste en el contenido humanizante, en la semblanza sobre el rostro como temática, como recuerdo. Por ello, Benjamin reposa en la fotografía de Paris de Atget, totalmente desierta, como obra de arte con pleno valor exhibitivo.

Cine o museo, formas antitéticas de la masificación.

La reconstrucción teórica benjaminiana, que sucede en el mismo instante destructor, se refleja en la producción, en ese sentido se presenta al cine como mecanismo, como

¹⁶ Benjamin, Walter. *Ibíd*em, pag. 37

¹⁷ Benjamin, Walter. *Ibíd*em, pag 38

¹⁸ Benjamin, Walter. *Ibíd*em, pag. 39

¹⁹ Benjamin, Walter, *ibíd*em, pag. 41



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

profundización de las condiciones revolucionarias expuestas en la fotografía, dado que el “actor...se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función. El espectador se encuentra pues en la actitud del experto que emite un dictamen sin que para ello lo estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista”²⁰. Como fuese plasmado respecto de la fotografía de Aglet, el cine como mecanismo deshumaniza el contenido de la obra, ahora sin necesidad de restringir la exhibición humana, remitiendo inmediatamente al espectador.

Dada la proliferación de interpretaciones esperanzantes respecto de estas concepciones benjaminianas respecto del potencial revolucionario del cine, el propio filósofo berlinés incorpora advertencias y resguardos ante estas, delimitando lo que Adorno y Horkheimer posteriormente conceptualizaran como industria cultural²¹. El actor “frente a la cámara sabe que en última instancia es con el público con quien tiene que habérselas: con el público de consumidores que forman el mercado”. Asimismo, “a la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la personalidad fuera de los estudios; el culto a las estrellas fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde ya hace tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien de en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”²².

Así, el optimismo humanista junto a la potencialidad de la reproducción técnica, quedan condicionados a la superación de las condiciones de alienación del espectador, al mismo tiempo que deben enfrentar los mecanismos de defensa de la industria (cultural) cinematográfica, que como en caso de la fotografía y del culto de los retratos, humaniza su contenido para el sostenimiento del principio del culto a la personalidad.

²⁰ Benjamin, Walter, *ibídem*, pag. 45

²¹ Adorno, T y Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*, taurus, Madrid, 2001

²² Benjamin, Walter. *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op cit, pag. 50



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A pesar de estas advertencias, el cine manifiesta para Benjamin la condición de la composición fragmentaria como método. Así, la metodología de lo fragmentario queda asociado a la verdad, casi a lo científico a lo natural, mientras que lo totalitario a lo mágico y mítico. Como lo expresa Buck-Morss lo que fascinaba a Benjamin del montaje cinematográfico era su asimilación de la técnica del surrealismo que “retrataba a los objetos cotidianos en su forma material, existente (en este sentido literal, la fantasía surrealista era exacta), y sin embargo estos objetos eran al mismo tiempo transformados por el hecho mismo de su presentación como arte, donde aparecían en un collage de extremos remotos y antitéticos. Prototipos de las “imágenes dialécticas”²³

Las efectos de la potencialidad de la reproductibilidad técnica culminan en la condición política de la percepción, así “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrograda, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin....Esta vinculación es un indicio social importante.... de lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo”²⁴. La recepción se consuma en una actitud crítica del espectador que, al mismo tiempo, no se restringe en una contemplación nihilista sino que se consuma en la actitud popular, en fin, en la relación del sujeto con lo político.

Sin embargo, la intromisión de la reproducción técnica en la historia y sus efectos revolucionarios convive con la existencia de una resistencia de la forma artística en su relación con la masificación, especialmente, a través de la jerarquización implícita de la institución museo, donde “la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos... Por mucho que se ha intentado presentarla a las masas en museos y en exposiciones no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción”²⁵. Por ello, la

²³ Buck-Morss, Susan. Origen de la dialéctica negativa. Siglo veintiuno editores, México,1981, pag. 255

²⁴ Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, op cit, pag 54

²⁵ Benjamin, Walter. ibídem, op cit, pag. 56



focalización en la radicalidad del cine reside en su capacidad de mostración de aquello que era inteligible, y que sólo es posible de aprehender por la condición crítica de su recepción. En este sentido, Benjamin analogiza, al mismo tiempo que incorpora como elemento crítico interpretativo y constitutivo al psicoanálisis freudiano, “ *el cine* ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba hace cincuenta años más o menos desapercibido”²⁶.

Así la metodología cinematográfica es la que realmente hace saltar el tiempo vacío y homogéneo de las ideas absolutistas del progreso en la historia²⁷, en sus distintas vertientes, “el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario....En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que mas bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas”.

La particularidad del arte en su relación estructural dentro del mundo de las relaciones de producción lleva a Benjamin reflexionar que “históricamente” el arte ha tenido como cometido “provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena”²⁸. Atento a esta incausal relación entre arte y requerimiento social, los efectos respecto a la masificación de la exhibición conllevan a un posicionamiento tensional en la actitud contemplativa del público, que se debate entre el reclamo de la masa de disipación y del arte de recogimiento. “Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que

²⁶ Benjamin, Walter, *ibídem*, pag 57

²⁷ El movimiento crítico de Benjamin sobre el concepto de historia reposa en (principio y no únicamente) una doble confrontación con los cánones epistemológicos, metodológicos y políticos del historicismo tanto en su versión liberal bajo las exaltaciones de la teoría hegeliana sobre la filosofía de la historia como de la corriente progresista del materialismo socialdemócrata. Doble movimiento crítico, sin embargo, que se focaliza en lo común de estos, en el concepto de progreso que imbuye a ambos. En la “tesis” XIII *Sobre el concepto de historia* Benjamin refiere a este tema profundizando sobre la teoría y, principalmente, sobre la práctica socialdemócrata en tanto que las mismas quedan determinadas por un concepto dogmático del progreso que no se atenía a la realidad. Ante las consideraciones del progreso, de por sí controvertibles, la labor de la crítica “tiene que ir detrás de todos esos predicado y dirigirse a algo que les es común a todos. La representación de un progreso no puede ser disociada de la representación de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío”. En este sentido la labor de la crítica tiene que revelar, hacer visible, la falla en la representación del progreso al quedar asentada en un tiempo inmaterial, ya sea lineal o circular.

²⁸ Benjamin, Walter, *la obra de arte*, op cit, pag 60



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra... Por el contrario la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística”²⁹. Paradójicamente, esta contraposición contemplativa ocasionada por la intromisión de lo nuevo encuentra su resolución en lo ya existente, en la arquitectura. “La Arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad.”³⁰

Lo que queda de estas interrelaciones respecto de la recepción de la obra de arte, es la tensión entre las posturas y actitudes revolucionarias y/o conservadoras. Fundamentalmente la advertencia, como reiterada luminaria en la obra benjaminiana, donde queda en claro que el disperso puede y tiende a acostumbrarse, en tanto no sea puesto en jaque la relación del sujeto con la historia dado que “las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por las costumbre”³¹, es decir por la resistencia del valor cultural de la obra.

Coleccionismo, actitud ante el historicismo.

En consonancia con las advertencias y determinaciones respecto del carácter de la masividad del arte, la actividad museística como práctica plantea, a su vez, su propia significatividad histórica a partir de la preeminencia de los criterios de selección que se impone. Para comprender las consecuencias que se desprenden de estas prácticas, que podríamos distinguir a partir de otro texto de Walter Benjamin entre el archivismo y el coleccionismo, resulta procedente comprender la restricción del carácter esperanzante entre los postulados de la obra de arte y las apreciaciones que el filósofo alemán realiza respecto de Eduard Fuchs. Para ello, y dado la periodización de las publicaciones, la primera en 1936 y la a analizar en 1937, remitimos a las consideraciones ya vertidas respecto de la

²⁹ Benjamín, Walter, *ibídem*, pag 66

³⁰ Benjamin, Walter, *ibídem*, pag 64

³¹ Benjamin, Walter, *ibídem*, pag 64



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

relegación del optimismo redentor de la práctica política de los partidos comunistas en el impasse de estas escrituras. Al mismo tiempo, que se hace patente el reemplazo del sujeto redentor de las masas a la particularidad de un nombre-hombre específico.

Bajo la singularidad del caso, Benjamin propone en *Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs* considerar a éste como un pionero, no sólo por haber sido el fundador del único archivo del arte erótico y del cuadro costumbrista, sino, complementariamente a esto, debido a la consideración materialista del Arte. Calificándolo de coleccionista a raíz de una sensibilidad para una situación histórica en la que se veía inmerso. De esta manera, el coleccionista, no como rápidamente puede entenderse, no sólo produce la recolección de objetos para la constitución del archivo, de ese tesoro de la humanidad que el tiempo esta dispuesto a dispensar, sino que lo realiza bajo otras condiciones que las de la acumulación fetichizada de la factura obra de arte, ya que comprende la condición autónoma de la misma a través de la sensibilidad histórica que lo inspira.

Esta sensibilidad, entendida por Benjamín como clave para una consideración materialista de la historia, implica un posición frente al objeto, entendiendo que le concierne al arte en tanto que sus obras se integran “tanto por su prehistoria como por su historia sucesiva- una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante”³².

El caso del coleccionista Fuchs, como particularidad renueva la recusación al criterio archivista de los sistemas museificantes y lo posiciona en un enfrentamiento hacia el historicismo de la modernidad, a la condición de su épica, en pos de un salto fuera de la “continuidad histórica cosificada”. Esta recusación es posible dado que la actitud del coleccionista permite vislumbrar que las condiciones de historicidad de la obra se oponen a la proliferación principista de la técnica en la modernidad, que impone la superproducción

³² Benjamin, Walter. *Historia y Coleccionismo: Eduard fuchs*”, en *Discursos interrumpidos*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, pag. 90



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de los aparatos reproducción simbólica e imaginaria³³. Para el coleccionista, la selección conserva la historia del objeto, la cual se opone al historicismo que se presenta bajo la forma de historia de la cultura, a la conservación de su valor cultural.

Por estos senderos, Benjamin asume la crítica al historicismo y se encamina a afrontar las complejidades constitutivas de la relación civilización –barbarie, al asimilar la producción artística a las hechuras humanas y consecuentemente a las legitimidades que la modernidad ha planteado sobre las mismas. Así, “todo lo que abarca el arte y la ciencia tiene una procedencia que no podrá considerar sin horror. Debe su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que lo han criado, sino en mayor o menor grado a la prestación anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie”³⁴.

Este reconocimiento de lo bárbaro dentro del proyecto iluminista, no sólo plantea un lugar del ocultamiento sino de génesis en el concepto de cultura, bajo la fetichización de la hechura y la consecuente imposibilidad de experiencia sobre los mismos. Quedando la experiencia restringida al momento histórico de su producción. Esta restricción para Benjamin “es política...”.

Estas consideraciones, en concordancia con la ruptura aurática en la obra de arte en la época de su reproductividad técnica y con la práctica de una lectura a contrapelo de la historia, parecen hacer patente la configuración formativa violenta y reduccionista de la cultura. La cual no se resuelve, en caso de ser posible, por la inversión de la relación civilización-barbarie a través de la simple mostración de los objetos representables del horror, sino por una reconfiguración de la forma mostrativa de la dualidad genética de las

³³ Resulta evidente la intertextualidad de las obras de Benjamin analizadas, como contrapartidas de la relación con la técnica y de sus efectos . no como oposiciones o modificaciones interpretativas del autor, sino como posicionamientos de las relaciones tensionales, antitéticas, que habían sido planteadas. Por ello se introduce este capítulo con la contextualización respecto de la condición esperanzante sobre la percepción redentora en los momentos de su escritura.

³⁴ Benjamin, Walter. Historia y Coleccionismo: Eduard fuchs”, op cit, pag 100



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

configuraciones simbólicas, comprendiendo el dilema e interrelación que se juega en la constitución escindida entre forma y contenido en la Historia. Por ello, Benjamin, reclama el momento destructivo que garantice tanto la autenticidad del pensamiento antitético como la experiencia dialéctica sobre las obras. Entendiendo que el mismo sólo es factible en tanto se modifiquen de las formas de reconstrucción del relato de la historia y no por los meros cambios de los objetos o hechos determinantes dentro de la forma iluminista.

En este sentido, y atendiendo a las condiciones contemporáneas de las prácticas museificantes, pareciera que el archivismo y su práctica institucionalizada en los museos, no sólo deben remplazarse por la mostración del horror acaecido sino que deben buscar una forma de constitución que permitan la manifestación de la experiencia, a través de la recepción, de aquellos objetos que se exhiben a partir del rescate de la historicidad que en ellos se acumula.

De esta manera, Benjamin replantea las condiciones de la reflexión constitutiva de la subjetividad dentro de la modernidad a partir de la re-construcción histórica que posibilita la obra de arte. Como lo resume Forster, Benjamin, como coleccionista, realiza “³⁵una arqueología histórica destinada a mostrar cómo lo nuevo está impregnado de lo antiguo y a través de esa relación pone en evidencia el principio de su obsolescencia, lo nuevo que comienza a revelar su verdadero rostro cuando se vuelve anticuado”. Así, “el acto de coleccionar es la redención de las cosas que van a complementar la redención de los hombres. La sensibilidad del coleccionista le permite descubrir lo que se oculta, lo más propio del objeto, aquello que ha sido despreciado por el mecanismo mercantil que sólo se preocupaba por el maridaje entre el valor de uso y el valor de cambio”³⁶

Coleccionismo y museo imaginario

³⁶ Forster, Ricardo, W Benjamin Th. W. Adorno. El ensayo como filosofía. Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1991, pag 59



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El coleccionista Fuchs, establece Benjamin, enseña al teórico cerrado en su tiempo y no en el de la obra, que no es el de su producción. Se hace extraño a las teorías clasicistas y sus derivados históricos configurativos del arte para volverlo a su mundo de la autonomía. “El objeto histórico que está sustraído a la pura facticidad no precisa de ninguna apreciación. Puesto que no ofrece vagas analogías para con la actualidad, sino se constituye en la exacta tarea dialéctica que le incumbe resolver”³⁷. Tarea consistente en desmitificar la situación de falsa conciencia de los explotados sobre la explotación, que permite su convivencia con los privilegiados.

Por derivación, el coleccionismo, no se determina por el carácter concienzudo de quien que se sabe conservador de tesoros (por fuera de las constelación clasicista), sino que, al mismo tiempo, por una calidad exhibicionista. Este carácter exhibicionista, Benjamin lo toma de la motivación de Fuchs a publicar obras con material gráfico inédito. Una forma de exhibición que indudablemente, como el método de la colección, rechaza la exhibición museística haciendo patente el carácter de reproductibilidad de la obra de arte.

Otro coleccionista, que nos interesaría introducir, ya en la época de posguerra, es el de Malraux y en especial en su obra sobre el Museo Imaginario. En esta, el polifacético francés, re-construye, gracias a la posibilidad que introduce la reproducción técnica³⁸, mediante la selección de obras de todas las épocas un cumulo de imágenes que establecen la posibilidad de un imaginario constitutivo de la época presente, oponiendo, al valor cultural o ritual de las mismas - al mismo tiempo que lo reconoce - una lógica de la metamorfosis, fuera de la lógica meramente causal de la analogía con el presente.

Malraux independiza al arte de los momentos de su producción, entendiendo su carácter autónomo, respecto de los condicionamientos sociales como de la divinización o de la genialidad del artista. “Ningún arte es encarnado más por el lenguaje de los artistas,

³⁷ Benjamin, Walter. Historia y Coleccionismo: Eduard fuchs”, en Discursos interrumpidos, Ed. Taurus, Madrid, 1982, pag. 104

³⁸ Malraux André, La voces del silencio. Visión del arte. Editorial EMECÉ, Buenos Aires, 1956



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

olvidamos su fe y su raza, la presencia del arte muestra lo que ellas tiene de más enigmático”³⁹.

La escisión de la obra y el, consecuente, reconocimiento de la condición paradójal del arte, en tanto su esencia ocultadora de un enigma y su función cultural, podríamos decir pedagógica, hace confrontar con la tranquilidad apreciativa de la obra, en tanto que ya “Las obras del mundo..... no son ni la cumbre, ni la perfección, ni la expresión más intensa, de la producción antigua. Se presentan tan persuasivas como la estilización moderna, pero por otros medios”⁴⁰. Bajo este principio, las obras se presentan como homologación de misma por el estilo contemporáneo, enmascarando el principio de metamorfosis que imbuye a la recepción. Permitiendo la mostración e incorporación de la obra sobre la base de una traducción que impone el estilo de la actualidad, el cual al mismo tiempo que relea la factura de antaño, sin alcanzar a restringir su capacidad de mostración de sus condiciones intrínsecas, limita a la misma a su condicionamiento histórico presente, es decir, a una visión analógica del presente, en cuanto criterio de relación sobre el pasado.

La capacidad moderna y, principalmente, el actual de reconocimiento de estas condiciones sobre la labor artística, en tanto lectura analógica del pasado conforme un preestablecimiento del presente, hacen necesario “revisar toda la historia del arte”. Para esto y como consecuencia de la inconmensurabilidad de la producción artística, Malraux se propone la aventura de la selección sin recaer en el criterio romántico de la gloria.

El cumulo de esta práctica selectiva Malraux la define como Museo Imaginario, aclarando que este “no es una lista de premios; es primero la expresión de un aventura humana, el abanico inmenso de formas inventadas”⁴¹. Un criterio selectivo que plantea un correlato de las obras a través de la sensibilidad del selector pero sin recaer la consagración de la

³⁹ Malraux, André, ibidem, pag 9

⁴⁰ Malraux, André, ibidem, pag 12

⁴¹ Malraux André, ibidem, pag. 16



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

historiografía del arte. Privilegiando el carácter de la propia factura, en tanto posibilita la incorporación del “testimonio de un estilo desconocido”.

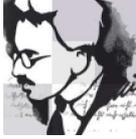
El reconocimiento de este carácter selectivo, que se sustentan en los principios del abstraccionismo moderno y en la estilización del archivismo moderno, hace patente que a este se le escurran obras que roen los propios principios de la modernidad, al manifestar algo de lo enigmático o inclasificable. Bajo estas condiciones, Malraux plantea una doble escisión del arte respecto de los criterios historicistas, ya que “el museo imaginario busca el arte salvaje más allá de la colección de fetiches o nuestro gusto complejo; y más allá de el arte salvaje, simplemente busca el arte.”⁴²

El museo imaginario opera en cada época estableciendo una relación histórica con todas las obras anteriores a partir de su propia factura. Por ello, el museo imaginario no es una simple recolección material de las facturas humanas sino un lugar donde “todas las artes se reensamblan, ...devienen símbolos.... Mas allá de su propia degradación, posee una fuerza autónoma que rememora la creación” del original. De esta manera, el arte, crea mundos imaginarios, no los copia, ya que lo imaginario “es la imaginación de otra cosa, que lo creado por un imperio antiguo”⁴³.

La metamorfosis de las facturas en el museo imaginario no disuelve a estas formas en la deriva, a lo relegado, a lo excluido, a lo inexistente como lo realiza la estilización del presente, “donde se pierden los grandes sueños que no encontraron a sus poetas”, si no que “encuentran allí la presencia irreductible del obsequio que escapa de las etapas del historia, como la inmortalidad del Renacimiento, como la Eternidad de Egipto”. Cada época carga en su factura algo de lo irrepresentable de su propia época, constituyéndose lo enigmático en el carácter fundamental del arte en tanto punto de unidad de la sensibilidad constitutiva del museo imaginario.

⁴² Malraux André, *ibídem*, pag 18

⁴³ Malraux André, *ibídem*, pag 30



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Así el actual museo imaginario, al despejarse del ensueño romántico de un pasado excelso del cual el presente es un naufragio irredento, se configura en los rostros de todos los tiempos, reconociendo las voces de la tierra y su misterio. Permittedose la unificación de las facturas humanas a pesar de las diversas formas que tomaron. “Los bailes de muertos y las figuras precolombinas suenan semejantes a las cuestiones de Edipo; las estatuas de la Acrópolis, las catedrales o las capillas de los Médicis, a las respuestas de Antígona: unidas por la existencia irreductible por más diferentes formas que tomaron, y que las hace entrar en la metamorfosis”⁴⁴.

El coleccionista Malraux, reconfigura la obra a través de la metamorfosis que le permite la desmaterialización imaginaria y la reproducción técnica, re-conociendo a lo enigmático de la obra como criterio de re-colección a través del cual configurar la cosmovisión contemporánea. Este reconocimiento se sustenta en la posibilidad del hombre moderno de ser consciente de que su relación con la producciones y, consecuentemente, con la historia se realiza por una estructuración imaginaria por la cual se homologan la facturas humanas a una conciencia del presente. Conciencia que se expande bajo el reconocimiento de la multiplicidad de re-presentaciones que se dan bajo las construcciones imaginarias de cada época y que en esta época, recuperan un principio constitutivo propio, que no es el de su función cultural sino el de trasladar un saber, es decir, lo supuesto, lo enigmático y las ensoñaciones de la historia.

Acogimiento y Revelación de la obra de Arte. Claves para una Teoría de la Recepción en la filosofía Argentina

La apreciación de la historicidad de la obra de arte, en tanto encuentro con la historia inmanente que se ha hecho patente, implica aceptar que toda contemplación de la historia tiene como precio la renuncia a la apreciación tan característica del historicismo, imponiendo la obligación de abandonar el elemento épico de la historia. La excepcionalidad del caso Fuchs como los efectos de la reproductibilidad técnica, como

⁴⁴Malraux André, *ibídem*, pag. 65



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

praxis ante las aporías teóricas, derruye estos principios del historicismo, al mismo tiempo que hace imprescindible la reconfiguración de una teoría de la recepción donde el principio contradictorio conviva en la presencia de la obra.

Sin perjuicio del carácter destructivo en la mostración de la condiciones de alienación, conforme lo alerta Benjamin, este reconocimiento no puede restringirse una pedagogía conciliadora en tanto construcción cognitiva cosificadora, bajo la aceptación del principio emancipatorio enciclopédico de que el saber como develamiento conlleva a una praxis acorde. Suponer que el mismo saber, que corrobora la condiciones de explotación de la actualidad, capacitaría a los explotados a liberarse de dicho dominio, no percata que dicho conocer es un saber sin acceso a la praxis, que sólo permite un liberalización de cierto rigorismo historiográfico y la consecuente consagración de la historia de la cultura, sin asumir el principio constitutivo del proyecto iluminista, el de la pertenecía de lo bárbarico dentro del proceso civilizatorio.

El reconocimiento de estas condiciones cosificadoras del desarrollo cognitivo pone de relieve la necesidad de restituir una condición práctica al saber, a través de una proceso reconstructivo, de una recepción de estas apreciaciones. Es decir, que comprenda las limitaciones del archivismo, la condición de la autonomía del arte en su época de su reproducibilidad técnica y un principio cosmovisionario de la modernidad que se sustenta en el proceso de la metamorfosis del Museo Imaginario de Malraux.

Ante semejante requerimiento histórico sobre las condiciones de la producción cognitiva, quisiéramos introducir la obra de un “relegado”⁴⁵ filósofo argentino, Luis Juan Guerrero,

⁴⁵ No interesa a este trabajo la reivindicación, ni la explicación de la marginalidad que obras como la de Guerrero han encontrado en su derrotero de circulación (suceden y sucederán lares ocasionales a tales fines). Sin perjuicio sentimos la necesidad de sostener que improbablemente generaciones futuras superen ciertas labores de reconstrucción sobre la filosofía argentina como las actuales, debido a las interrupciones generacionales que se están consolidando en el transcurrir de la vida y obra de estos autores .

Más allá de esta digresión sobre las reconstrucciones vivas de las biografías filosóficas argentinas, lo importante de la obra de Guerrero recae en que su composición teórica brindará herramientas propias para



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

que instituye en su obra respecto de la Estética Operatoria, una lectura de estos planteos y una reescritura, en cierto sentido más sistémica bajo una correlación con las etapas de la recepción, de la producción y del requerimiento de la obra de arte.

Partiendo por el tema de la autonomía de la obra de arte, Guerrero en su *¿Qué es la Belleza?* reformula interrogativamente la cuestión del aura que Walter Benjamin desarrolla en *La Obra de Arte*, a través una reconstrucción filosófica del concepto de belleza a lo largo del pensamiento occidental. Así, recorrerá las complejidades modernas derivadas, como el nacimiento de la concepción de la obra de arte, el (necesario) desarrollo de la Estética y su autonomismo filosófico e histórico, concluyendo a la modernidad como una época donde la significación develatoria y esencialista de la belleza quedará restringida ante la retirada de los dioses vencidos por la técnica, pero con la presunción de posibilidad humana de (re)construir las escenas desde las cuales es dable pensar la constitución trascendental del arte.

Guerrero, entenderá que bajo el principio de la modernidad, la puesta en obra, es posible incorporar al inmenso dominio del arte de todas las épocas y todos los rincones del mundo, con su carácter develador, superando las restricciones del clasicismo. “Así la Belleza, después de haber sido, para la época moderna, el particular horizonte histórico de las manifestaciones del arte clásico, se puede todavía convertir para nosotros en un universal horizonte trascendental. Pero a condición de que sepamos conjugar este momento constituyente del juego eurítmico que resplandece en toda obra de arte con las otras fuerzas constitutivas”⁴⁶. De allí, su concepción de una arte operocéntrico, en tanto atiende a un proceso productivo del hombre y, consecuentemente, de una Estética Operatoria que lo hace posible, en cuanto da cuenta de los juegos eurítmicos intrínsecos de la obra de arte.

un relectura de las mayores tradiciones críticas de la filosofía moderna a aquellos lectores avezados en recorrer estos senderos alejados de la consagración.

⁴⁶ Guerrero, Luis Juan. *¿Qué es la Belleza?*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1954, pag. 72



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El carácter operatorio de la estética de Guerrero queda circunstanciado a esa cosmovisión de la modernidad respecto de la belleza en tanto horizonte trascendental de sentido. Este concepto, fundamental en la obra de Guerrero, aglutina y reconfigura las corrientes del pensamiento sobre las cuales se sustenta su obra (Benjamin y Malraux), al mismo tiempo que configura un proyecto de lectura sobre las mismas. El horizonte trascendental, a pesar de las condiciones esencialistas que parecieran desprenderse de su propia conceptualización, actúa como cumulo de estas posiciones y de las materialistas, manifestando la existencia constructiva del sentido en la materialidad del hombre.

El carácter de la abstracción de la obra de arte le permite desprenderse, parafraseando a Benjamin, de su función cultural. Imprimiéndole a la obra una desvinculación de las ataduras del mundo, que asimismo permite desarrollar al arte como una finalidad cumplida en si misma, desprendiéndose de su carácter fabricación al servicio de.

El arte autónomo como la autonomía estética dentro del campo de la filosofía, son consecuencia de un proceso de abstracción moderno, que configura el momento de la representación de la conciencia que el hombre tiene de si mismo y del mundo. Estas consideraciones implican que el arte en general se nos presenta como abstracto, “como si fueran radiografías o análisis espectrales de nuestra vida y nuestro mundo”⁴⁷, desprendidos de una experiencia cultural. Ante esta presentación autónoma de la obra, el carácter develatorio de la estética operatoria en su dimensión contemplativa, expone Guerrero, sólo es posible dentro de la conciencia de su contemplación.

Dado estos principios el carácter develatorio de la revelación, del ser operatorio de la obra de arte, debe producirse sin caer en las interpretaciones a partir de “principios universales”, ni de “valores absolutos”, ni de “procesos psíquicos de la creación”, sino a partir de las cualidades y estructuras que habitan en la obra misma. La cual en tanto producción puede

⁴⁷ Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Editorial las cuarenta, Buenos Aires, 2008, pag. 133



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

ser juzgadas a partir de su condición más particular y autónoma, que resulta de “su capacidad para soportar el mundo histórico”⁴⁸.

La comprensión de la obra, como ente operatorio, desvincula a la misma y la configura como ente exótico, ya que al poder ser desprendidos de sus vinculaciones con los mundos históricos y culturales de donde provienen, tampoco ingresan a pertenecer al nuestro, sino que se mantienen en un aislamiento ideal. Por esto la obra apela a la conciencia contemporánea, exigiéndonos la respuesta a la pregunta de su existencia, como ente exótico, extraño, *que opera en forma de acto*, sólo pasible de brindarse por su comprensión estética. Así, la obra como figura casi fantasmal, a pesar de su carácter de “absoluta y rigurosa objetividad, tiene que ser conjugada con las conducta humana a que apela”⁴⁹. Estableciendo entre ambos momentos una relación dialéctica del pensamiento estético.

Este momento dialéctico, será profundizado por Guerrero en la tercera dirección de su Estética Operatoria, Requerimiento y Promoción de la obra de arte⁵⁰. En dicha dimensión se plantea un principio de interrelación dialéctico entre la autonomía y la función del Arte, a través del carácter in-útil de la obra y su consagrada fetichización capitalista. Restringiendo su función (actual) al testimonio de la alienación de la vida. Estas apreciaciones que remiten a los postulados adornianos sobre la dialéctica negativa y a su teoría estética, son reinterpretados por Guerrero, quien establece una función negativa de la obra de arte, en tanto es consecuencia del abandono de su destino, dada la gran contradicción moderna y contemporánea, en la cual conviven la alienación artística y el máximo desarrollo de la conciencia estética.

De esta manera, el requerimiento de una comunidad o época corresponde al horizonte esencial de ese pueblo histórico, al cual queda restringido su sentido imaginario.

⁴⁸ Guerrero; Luis Juan, *ibídem*, pag. 139

⁴⁹ Guerrero, Luis Juan, *ibídem*, pag. 143

⁵⁰ Guerrero, Luis Juan. *Estética Operatoria en sus tres direcciones. Promoción y Requerimiento de la obra de arte*, Editorial losada, Buenos Aires, 1967.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Actualmente, resignado a la condición del testimonio de esa situación angustiante, a la cual deberíamos incorporar la adición de un lenguaje cínico de la vida.

Acogimiento, Recepción, Museo y Política

Recepcionando las apreciaciones sobre la reproducción técnica, el coleccionismo de Benjamin y del Museo Imaginario de Malraux, Guerrero instituye al momento contemplativo, como aquel en el cual el Arte de todas las épocas y lares resurge a través de la propia obra del pasado o de las producciones actuales, por el hecho de ser transferido a un plano de la proyección imaginaria moderna que sustituye la “comunidad vivencial de otras épocas”⁵¹. La obra de arte como “figura” se destaca sobre un fondo de empresas sociales y culturales, en tanto “pulsión” que empuja a la historia. “Esta implícita presencia del sentido histórico informa nuestro acogimiento contemplativo por partida doble...por delegación” de un estilo, una escuela, una época, una cultura, un ciclo histórico”⁵². Como ,asimismo, re-viviendo” mil imágenes posibles de la condición humana”⁵³.

Conforme esta tarea dialéctica, que implica una relectura metamorfoseada, el sentido histórico se manifiesta en nuestra contemplación estética, re-presentando una posibilidad humana, un sueño, constituido por el horizonte último de los recuerdos y la esperanza. Esta tarea conceptualizada por Guerrero como “Acogimiento”, es lo que posibilita el desapego de la obra de su fetichización. Sólo mediante esta actitud estética “el fetiche deja de ser una mera pieza de museo y comienza a ser un llamado, sólo ahí comienza a provocar un respuesta dotada de sentido”⁵⁴. Produciendo la descosificación del sujeto, ya que “las vivencias estéticas implican una secreta alianza con los valores que dormitaban en el

⁵¹ Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Editorial las cuarenta, Buenos Aires, 2008, pag. 136

⁵² Guerrero, Luis Juan, *ibídem*, pag 145

⁵³ Guerrero, Luis Juan, *ibídem*, pag 145

⁵⁴ Guerrero, Luis Juan, *ibídem*, pag 222



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

espectador”⁵⁵, por lo que las consecuencias del acogimiento de la obra de arte, no se restringen solamente a un momento contemplativo del goce, al recuerdo de lo relegado, a la posibilidad de lo imaginado, sino que propone y hasta obliga a adoptar una nueva actitud ante el mundo, principalmente por fuera de la lógica instrumental.

Esta idea de la metamorfosis y de la traducción que redondean a la dimensión contemplativa de la Estética Operatoria de Guerrero, funciona como labor de posicionamiento no sólo ante el Arte sino ante los saberes que el mundo ha producido. Así el acogimiento y la revelación, en tanto comportamiento estético que implica un nuevo posicionamiento ante el mundo, refieren a una forma de Recepción respecto de los saberes reflexivos humanos, que se restringen a su relación con la historia y de su posibilidad de representarse en un futuro.

Así, la recepción como forma de una traducción contemporánea queda limitada a un horizonte de sentido de cada época o comunidad, consciente de las limitaciones socioculturales de las condiciones vivenciales. Por ello, Guerrero restringe la labor artística del capitalismo tardío a la función del testimonio, a brindar una voz sobre las condiciones paradójales y contradictorias del creciente proceso de alienación de la vida. De esta manera, la recepción de Guerrero no aboga por una exegesis de la cita, tanto benjaminiana⁵⁶ como de Malraux⁵⁷, sino que asume⁵⁶ recortes y trastocaciones dentro del complejo entramado conceptual de cada autor.

⁵⁵ Guerrero, Luis Juan, *ibídem*, pag 229

⁵⁶ Respecto de las consideraciones sobre la utilización de la obra de Benjamin, asumiendo los recortes, y sus fundamentaciones, por parte de Guerrero, resulta importante comprender que, sin embargo, la potencia y, al mismo tiempo, su complejidad, radica en su propia sincronía con el momento redentor. En este sentido resulta relevante tomar como faro destellante de este intersticio las apreciaciones de Oyarzún Roble respecto de-el (él)-método benjaminiano: “el concepto benjaminiano del método –paradójico, puesto que exige resignar la voluntad de conocer, sin la cual no sólo el método, sino el conocer mismo pareciera no ser pensable en favor de la insustituible singularidad de lo conocido-, dicho concepto, pues quiere corregir la arbitraria unilateralidad de la verdad, estableciendo el vínculo indisociable, aunque infinitamente frágil... de verdad y justicia. La regla fundamental de este vínculo.....podría enunciarse en estos términos: si nuestro conocimiento no hace justicia a lo conocido, no puede reclamar para sí la verdad. Es precisamente esta



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

En este sentido, las condiciones de las tareas museificantes y, consecuentemente, de los Museos, como ese lugar incomodo donde lo público parece ponerse en discusión, se dirimen en la decisión política por la cual se pone en juego la mostración fetichizadora de las hechuras de la humanidad o su re-lectura testimonial, donde lo que se escapa, lo enigmático, lo oculto, se muestra. Trasmitiendo, asimismo, los sueños, deseos y esperanzas que se configuraron es ese determinado horizonte trascendental pasado. Y esperando la configuración de un horizonte trascendental, imaginario, de perspectivas, que permita asimilar la contemplación de la historicidad de la obra y a re-accionar en consecuencia. , donde las aporías constitutivas y vivenciales de la contemporaneidad sean puestas en juego, posiblemente a sapiencia de su imposibilidad resolutive de época.

Bajo estas consideraciones, la proliferación temática e institucional del gesto museificante en la modernidad tardía, surge como un rechazo de los principios clasicistas de la cosificación moderna, sin embargo, bajo la consagración de una lógica de la masificación, del espectáculo. Esta lógica, asimismo, se acompaña de la profundización de los saberes profesionales de estos cuerpos burocráticos, saberes académicos que se debaten entre los criterios conservacionistas, lógicas de exposición y políticas publicistas, junto a reformulaciones criticas sobre estos condicionamientos técnicos y políticas exponenciales.

En sí el museo, como institución, afronta la posición incomoda de un saber técnico de la protección, una lógica de la masificación comercial que ha consumido su pretendida condición pública y, consecuentemente, la imposición de una forma de la exposición, junto al reclamo de un reposicionamiento de lo público que al mismo tiempo que, paradójicamente, sostiene estos principios asociados a la profesionalización y a la técnica,

exigencia la que define al conocer como una operación de rescate, la que designa a la redención como una categoría, la más alta, del conocer. El verdadero conocimiento es el redentor.”

⁵⁷ Respecto de la recepción de la obra de Malraux en Guerrero, corresponde hacer mención a la importancia fundamental que ella posee. Al mismo tiempo, remarcar que el filósofo argentino, no procede a su mera reproducción sino que realiza una apropiación crítica, teniendo en cuenta las consideraciones de Merleau-Ponty en *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, que lo llevarán a sostener un postura totalmente distinta respecto de la apreciaciones socio-historicas del museo imaginario.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

reconoce las contradicciones de que el carácter mostrativo de los objetos implica en su relación con la constitución de subjetividades, de imaginarios.

Así las condiciones morales que se ponían en contradicción en el caso del coleccionista Fuchs, encuentran una derivación, difícilmente relacionables en forma causal o analógica, en los planteos públicos que se manifiestan en las instituciones museísticas contemporáneas. Haciendo patente las contradicciones de una profesionalización del archivismo y la vitalización del coleccionismo crítico, que se juegan en su funcionamiento, en sus muestras, en su relación con la historia, en su política.