

La desaparición de la obra*

The disappearance of the work of art

FABIENNE BRUGÈRE

Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux3. Bordeaux, Francia
fa.brugere@orange.fr

RESUMEN • El régimen de la obra establecido por la filosofía para pensar el arte desde el lado de la creación y de lo sagrado, es un régimen de pensamiento cada vez más minoritario. Esta idea de obra está condenada a borrarse, debido a las prácticas artísticas del siglo XX. Pero, se puede también identificar en la reflexión filosófica que confronta al arte con otros problemas y no sólo con la obra. Esto en dos direcciones principales: la referencia a las proposiciones artísticas que remite el arte al lenguaje y el recurso a la experiencia que convierte al artista en un hombre que sigue un camino de experimentaciones.

Palabras clave: obra, desaparición, proposiciones artísticas, experimentaciones.

ABSTRACT • The thought regime behind the work of art set by philosophy in order to think about art from a creative and sacred perspective is increasingly becoming a minority. This idea of the work of art is condemned to obliteration, due to the artistic practices of the 20th Century. However, it may also be identified with the philosophical reflection that confronts art with other issues and not just with the work of art. This occurs in two main directions: the reference to the artistic proposals that remits art to language and resource to experience that converts the artist into a man who follows a path of experimentations.

Keywords: work of art, disappearance, artistic proposals, experimentations.

* Traducción del francés por Pablo Catalán.

Quisiera mostrar que hoy el arte está cada vez más marcado por la desaparición de la obra. ¿Significa esto que ya no hay arte? Ciertamente no. Significa en primer lugar reconocer que en lo que está convenido llamar «arte», se ha comenzado a dudar de los discursos estéticos o históricos que apareaban arte con obra, hasta tal punto que se había hecho creer en la necesidad de la obra. En segundo lugar, significa comprobar que el arte del siglo xx nunca ha dejado de estar recorrido¹ por devenires minoritarios, los de «los artistas sin obra», para decirlo con palabras de Jean-Ives Jouannais (1997), creadores que han optado radicalmente por la no-creación y que no han hecho más que asumir el estatuto del artista, vivirlo para sí mismos, fuera de toda producción artística. Significa, en fin, establecer que, en este siglo, otras prácticas artísticas se han agrupado en torno al arte, lo que dificulta la utilización misma del término de obra, y más aún, de obra de arte. Al respecto, citemos en desorden: las performances, las acciones, los *happenings*, el arte efímero, algunas instalaciones, algunos videos, etcétera.

Precisemos que nuestro propósito se arraiga en la manera en que la filosofía del arte, o estética filosófica, ha asignado un lugar al arte a partir de una reflexión sobre la obra. Entonces, ¿qué hay que entender por obra? Obra, que viene del latín *opera*, es decir, trabajo, esmero, ha heredado cada vez más los sentidos de *opus*: trabajo, pero también resultado del trabajo, cosa fabricada. En este último sentido se ha convertido en un término de reflexión filosófica sobre el arte. Se comprende la obra como una cosa material, que existe objetivamente, y es recibida por medio de los sentidos. La estética ha encontrado, entonces, en el estudio de las obras un factor de objetividad; el *Curso de estética* (1995) de Hegel considera esta relación con las obras para garantizar la objetividad de la belleza artística. Ha permitido también una reflexión sobre la verdad o el ser de la obra. No obstante, la reflexión sobre la obra se revela polisémica ya que, aunque de manera más marginal, se enriquece también, por el hecho de considerar a la obra como resultado de una actividad productiva. Esto supone tratar el problema siguiente: ¿qué es crear o qué es producir? Entonces, la obra es el resultado de una actividad a la vez material e inmaterial. El pintor opera con sus manos, produce un objeto. Al mismo tiempo, en la obra de arte, el pintor es guiado por un pensamiento. La pintura es una cosa mental, decía Leonardo da Vinci. ¿Cuál es entonces el papel de la intención del artista, de lo que no aparece directamente como la cosa producida? ¿El espectador es ese interlocutor de la obra capaz de reconocer y de apreciar esta doble dimensión material e inmaterial?

El discurso filosófico sobre el arte ha declinado sin cesar la categoría de obra a través de sus diferentes sentidos. Quisiera volver a tomar algunas grandes ideas sobre la obra para mostrar cómo han asignado un lugar, el de la obra. En seguida quisiera describir lo que llamaría el «nuevo régimen del arte», nacido

¹ El texto francés dice *hanté*, lo que en castellano es «obsesionado», «asediado», «atormentado», «habitado por fantasmas». Prefiero traducir todo esto, propio de los «devenires», por «estar recorrido» (*N. del t.*).

conjuntamente con los discursos que han acompañado a las grandes rupturas y a las innovaciones de los siglos XIX y XX, y a través del cual se manifiesta cómo se va borrando de la idea de obra la asociación a lo sagrado, a la unidad y a lo bello. Al lado del dispositivo teórico que ha vinculado la estética a la obra, se puede hacer intervenir otro dispositivo según el cual en materia de arte más vale la experiencia que la obra: algunas reflexiones sobre la literatura, la empresa artística de Beuys, se pueden considerar entonces, entre otras, como secuencias que permiten aclarar tal intención.

EL ARTE Y LA FILOSOFÍA: LA NECESIDAD DE LA OBRA

Desde el siglo XIX, estética o filosofía del arte, ha corrido pareja con la obra de arte y ha hecho creer permanentemente en la necesidad de esta última, legitimando a la vez las prácticas artísticas y las diferentes versiones de una historia del arte, muy preocupada ella también por las referencias temporales y los modos de clasificación que se han hecho posibles gracias a la identificación de las producciones artísticas con las obras de arte. ¿Cómo se ha llegado, en este tema, a cierto número de certidumbres que ya ni siquiera se trata de volver a discutir o a poner en duda? El libro de Mikel Dufrenne, *La fenomenología de la experiencia estética* (1953), es totalmente sintomático de esta línea teórica. Propone un análisis de la experiencia estética del espectador; esta experiencia constituiría a la obra como obra, lo que hace que una obra sea una obra. La obra de arte no puede ser aprehendida en su relación al sentido si no se la vuelve a aprehender por medio del gesto activo de un espectador que la percibe o la interpreta. Está claro que, para Dufrenne, se trata de responder a la pregunta: ¿qué es una obra de arte? No es un simple objeto material u ordinario. La obra de arte es el objeto de una clasificación propia debida a una mirada estética atenta que le confiere toda su dignidad artística, a la vez material e inmaterial. La reflexión filosófica sobre el arte atraviesa la categoría de obra a tal punto que le transfiere toda reflexión sobre la manera en que el arte es percibido por un espectador.

La cuestión de la obra es tanto más fascinante para la filosofía en la medida en que ha sido establecida majestuosamente en su verdad por un sistema filosófico, el de Hegel. El *Curso de estética* (conjunto de apuntes manuscritos destinados a la enseñanza, publicado póstumamente) nace de la dificultad para aceptar una reflexión sobre el arte arraigada en el juicio del gusto y el placer estético. Desde el punto de vista de Hegel, la filosofía ha disuelto la estética en un enfoque subjetivo del arte y de lo bello, del cual Kant resulta ser, por cierto, el más genial avatar, pero, sin haber podido evitar, él tampoco, caer en la trampa tendida por la imposibilidad de reanudar en materia de estética con una universalidad real y no intersubjetiva. Desde entonces, dos modos coexisten en la estética hegeliana: por un lado, los análisis filosóficos determinan conceptualmente la esencia del arte; por otro lado, investigaciones históricas con miras a pensar concretamente el arte en su realidad efectiva. Así, de acuerdo con esta segunda orientación teórica, el filósofo debe tomar nota del hecho que

existen obras de arte y que pertenecen a una historia del arte. Sólo entonces se podrán reunir el hecho de tomar en cuenta una historia material de las obras y la respuesta a la cuestión inmaterial: ¿qué es el arte?, en la medida en que el punto común consiste en la espiritualidad del arte, o más exactamente al hecho de que el arte (*Kunst*) y las obras de arte (*Kunstswerke*) son manifestaciones sensibles de la inteligencia humana. Al colocar en un primer plano la obra de arte para definir el arte, se hace un nudo teórico complejo. Estratégicamente, permite defender una reducción de la esfera de competencia de la estética, conforme al proyecto de una filosofía del espíritu que excluye lo bello natural en provecho de lo bello artístico, único al cual se le puede atribuir la presencia de obras de arte que valen como apariencias sensibles y concretas del espíritu. En el arte lo espiritual está tan presente, que, en adelante, la relación del hombre con la obra de arte no es ya una apropiación; la relación, al contrario, pasa ahora por el reconocimiento de la subsistencia de la obra en sí misma y de su profunda libertad:

La relación que el hombre tiene con la obra de arte no es la del deseo. Deja existir libremente la obra de arte como objeto, por sí misma, y se refiere a ella sin deseo, como a un objeto destinado únicamente a la dimensión teórica del espíritu (Hegel, 1995: 53).

Las obras son de naturaleza espiritual aunque su representación implique la apariencia de lo sensible e inserte lo sensible en el espíritu. Si tienen algún interés para el filósofo, es en cuanto despliegue exterior del concepto. Enraizar la estética en una interrogación sobre la obra consiste, entonces, en insistir en la vocación espiritual del arte. El arte es una forma de pensamiento que corresponde a un momento de la odisea del espíritu absoluto. En esta perspectiva, existen formas del arte que se suceden las unas a las otras, ritmadas todas por obras: las pirámides o las poesías hindúes o musulmanas para el arte simbólico, la estatuaria griega o la tragedia para el arte clásico, la pintura bizantina, italiana, o Don Quijote, para el arte romántico.

Una vez admitido que las obras no son simples cosas y que su análisis no se puede reducir a su materialidad, la filosofía, en general, se abre entonces, a un nuevo camino: juzgar las obras y la cultura a la cual pertenecen. Con tal dispositivo hegeliano, Heidegger (1962) pudo escribir *El origen de la obra de arte*. Son hegelianas las dos tesis siguientes: por una parte, la esencia del arte reina en la obra o el arte se encuentra en la obra de arte; por otra parte, hay en la obra algo que excede lo temporal, lo material, convirtiendo el arte en un interlocutor privilegiado en el marco de una filosofía especulativa. Sin embargo, Heidegger desplaza el cuestionamiento hegeliano sobre el arte en la medida en que la reflexión se refiere al origen de la obra de arte, es decir, a la idea de obra de arte. ¿Cómo se puede, independientemente del gran relato de la historia del arte, pensar lo que es una obra de arte? Retendré tres aspectos fundamentales que plantean el ser de la obra de arte: la solidez, el advenimiento de la verdad y la posibilidad de la preservación.

Antes que todo, la obra se comprende gracias al tema de la «sólidez»: la so-

lidez es lo que en las cosas resiste a su utilización y marca entonces para ellas la imposibilidad de resorberse en lo utilitario. La solidez se opone a lo utilitario. Lejos de la gastada trivialidad de los productos, la obra hace valer un modo de ser sólido gracias al cual nos abre el mundo,² haciendo intervenir su propia presencia más allá del modo social de explotación que transforma las cosas en objetos embotados. Heidegger (1995) cita, entonces, para apoyar su tesis de la solidez o de la suficiencia de la obra, que deja pendiente de un hilo cualquier mirada pragmática, un cuadro de Van Gogh, *Los zapatos usados*,³ cuadro en el cual los ocres y marrones simbolizan una tierra lodosa que permite así destacar un par de zapatos negros con los cordones torcidos, el cuero arrugado y resquebrajado, muestran a la vez el desgaste y la resistencia. Es como si este par de zapatos exhibiera su larga vida de trabajo, las huellas del tiempo aparecen como en una piel humana arrugada por los años. Al mismo tiempo, el cuadro de Van Gogh no representa solamente un par de zapatos pintados por un pintor que da a las cosas una verdadera dignidad (hace resaltar los zapatos gracias al juego de colores ocres del trasfondo, como si surgieran en un escenario que les da plena luz). Desde el punto de vista de Heidegger, lo que hace que el cuadro de Van Gogh sea una obra, es que nos hace olvidar la utilización real de estos zapatos por algún campesino que trabaja duro, y nos trasporta a un más allá, hacia el ser, hacia la vida de los zapatos o, más aún, al mundo de las cosas: apertura de un mundo extraño que no es donde el hombre acostumbra a residir.⁴ De ahí esa frase a modo de conclusión en la referencia a *Los zapatos usados*: «En la obra se trata no de la reproducción del ente⁵ particular, lo que tenemos a la vista, sino más bien la restitución en ella de una común presencia de las cosas» (Heidegger, 1962: 38). Gracias a la obra, el mundo de las cosas, que por lo demás no está solamente constituido de objetos sino que puede estarlo también de animales improbables o de humanos remitidos a la profundidad de una vida no definida, se manifiesta o se presenta, haciendo advenir la verdad.

De ahí entonces, un segundo aspecto del ser de la obra de arte: el advenimiento de la verdad que es también la verdad de la obra en el arte e insiste en el rechazo de lo falso. Heidegger ilustra esta tesis con una referencia totalmente diferente, la referencia al templo griego reducido a su función: hacer presente a Dios (1962: 44). Contrariamente al cuadro de Van Gogh, el templo permanece totalmente indeterminado en cuanto a su contenido arquitectónico. Su evocación no puede suscitar ninguna imagen. Es, por lo demás, reducido a un modelo de obra que Heidegger nombra «la obra-templo»: la obra abre hacia el

² El texto en francés dice: «nous ouvre le monde». Por eso traduzco «nos abre el mundo» y no «nos abre al mundo», que no es lo mismo (*N. del t.*).

³ De acuerdo con una precisión dada por el mismo Heidegger, el cuadro visto por él en la exposición de marzo de 1930 en Amsterdam, se trata del núm. 255 del catálogo La Faille. De hecho hay varios cuadros de viejos zapatos en Van Gogh.

⁴ El texto en francés dice: «à coùtume d'être». Traduzco por 'residir' incluyendo en este término tanto el verbo 'ser' como el verbo 'estar' (*N. del t.*).

⁵ Traduzco por «ente» (ente particular, concreto, determinado), el término francés *étant* que, a su vez, traduce el concepto heideggeriano *Seiendes* (*N. del t.*).

mundo sagrado desplegándose en la Tierra. Su solidez y su suficiencia ponen de manifiesto su enraizamiento en la tierra que la alberga y le confiere una existencia histórica. El ser de la obra, sin embargo, resulta ser el producto de una tensión entre la apertura al mundo y la clausura por la tierra. La verdad adviene en esta tensión entre lo inmaterial y lo material, lo infinito y lo finito; por una parte, la obra erige un mundo; por otra, convoca a su tierra contenida en su dimensión histórica, su situación en el tiempo y en el espacio. Entonces se comprende bien cómo la totalidad de un discurso filosófico sobre el arte en el siglo XX pudo desarrollarse desde esta concepción de la obra, a la vez abierta y cerrada, infinita y finita, lo que permite pensar la obra no en el registro del saber sino como lo que adviene en una apertura retenida.⁶ La tarea del arte, concebida como obra, consiste en expresar, de alguna manera, lo inexpresable, la realidad verdadera invisible que únicamente adviene para los que saben deshacer la realidad exterior, destinada al pragmatismo y a la 'utensibilidad'. Michel Henry (1988) está muy cerca de la concepción heideggeriana de la obra cuando se interesa, por el contexto verdaderamente significativo del nacimiento de la pintura abstracta, en la pintura de Kandinsky *Ver lo invisible*. Al rechazar la representación del mundo de los objetos en beneficio de la vida interior, Kandinsky resolvió el problema siguiente: ¿cómo pintar y así mostrar a la luz de lo visible las emociones escondidas del alma, lo invisible? Lo que precede a la elaboración es el producto de una tensión entre lo visible y lo invisible, lo finito y lo infinito, lo cerrado y lo abierto. Si hay que abandonar el lenguaje figurativo, es porque le es muy difícil mostrar la interioridad, y siempre es grande el riesgo de quedarse en la representación del mundo exterior.

La tensión que hace ser el ser de la obra, Heidegger no vacila en pensarla, como una figura por lo demás aún más discordante del combate, del enfrentamiento que es el combate entre el mundo y la tierra (1965: 55). Esta tensión produce no obstante la unidad de la obra a tal punto que la tierra no puede desvincularse de su contrario para existir ni el mundo separarse de la tierra. En el combate, la tierra, como el mundo, se alzan a su punto culminante sin separarse. Ahora bien, es precisamente de este combate de donde resulta la unidad que da el brillo y la estatura de la obra, oponiéndose a todo estatuto frívolo o efímero del arte. De esto surge un último aspecto: la obra es lo que da brillo haciendo estallar lo que hasta entonces parecía normal. Desplaza los límites de la normalidad simplemente porque mueve los límites de lo expresable. Pero resulta que este desplazamiento necesariamente frágil y que la separa de lo que es reconocido como arte por una sociedad dada, necesita tener guardias capaces de reconocer y difundir el poder de la transgresión que realiza. Más aún, al inquietar y desestabilizar la normalidad, corre riesgos, sobre todo el que se la deje de lado. Salvaguardar la obra es entonces una tarea esencial, en primer lugar para que perdure lo que ella expresa sobre el mundo del escándalo y de

⁶ Me explica Fabienne Brugère que «apertura retenida» es una referencia a Heidegger. Se trata de una apertura que no se ve de inmediato, que no está decididamente abierta y que puede cerrarse en cualquier momento (*N. del t.*).

la incomprensión.⁷ Lo que expresa en el juego de tensiones de lo abierto y lo cerrado debe poder perdurar porque la obra pertenece al campo de lo sagrado, de lo que está por encima de la vida cotidiana preocupada,⁸ de lo que implica entonces una conservación y una protección (*bewahren*).

Finalmente, la tradición filosófica que vincula al arte de manera estrecha con una interrogación acerca de la idea de obra, puede comprenderse como una tentativa de espiritualización del arte como filosofía o religión. Espiritualizar el arte, recurriendo a la obra, recuerda que la expresión artística no consiste completamente en el gesto aparente de la expresión. Hay un objetivo espiritual o inmaterial del arte que lo sustenta y le impone exigencias de pensamiento especulativo, encarnadas de otro modo también por la filosofía. La expresión no es artística sino cuando queda un resto de la expresión por donde penetra el arte en un mundo sagrado que renuncia a todos los imperativos sociales de los cuales las convenciones artísticas naturalmente forman parte. Se trata, de alguna manera, de un llamamiento a la subversión o a la transgresión pero con la condición de que haya siempre algo espiritual, especulativo, casi se podría decir, algo místico.

EL NUEVO RÉGIMEN DEL ARTE: LA DESAPARICIÓN DE LA OBRA

Se puede celebrar una aproximación del arte que ponga de realce su vínculo con el pensamiento, su gratuidad y su inventiva contra toda orientación que redujera el arte a una diversión o lo hiciera convivir con exigencias mercantiles. El recurso a las obras y a la idea de obra tiene la ventaja de plantear un ideal del arte que le confiere una esencia, de tal manera que las fronteras entre el arte y el no arte quedan bien establecidas. Sin embargo, quedan algunos problemas propios a este análisis del arte que parte de la categoría de obra en la medida en que, reducir el arte a su esencia, la obra a una idea, a un ser o a una concepción única, significa dejar de lado todo lo que no corresponde al lugar que se ha asignado al arte. Al lado de la lenitiva historia de una asunción programada de la excepción artística dada en un régimen de obra excepcional, propiamente inaudito ¿no existe otra historia que desmonta la primera y la hace desempeñar una función muy diferente? Se pueden encontrar algunos indicios de esta historia diferente en Meyer Shapiro, en un pequeño libro titulado *El objeto personal, tema de naturaleza muerta. A propósito de una notación de Heidegger sobre Van Gogh*,⁹ texto crítico sobre el análisis heideggeriano de los zapatos de Van Gogh. Meyer Shapiro (1982) siente la necesidad de poner en tela de juicio la noción heideggeriana de un poder metafísico del arte establecido a partir de

⁷ «Permitir a la obra ser una obra, es lo que llamamos la Guardia de la obra. No es sino para salvaguardarla que la obra se ofrece en su ser-creado como real, es decir como la que está ahora presente con su carácter de obra» (Heidegger, 1962: 75).

⁸ «Vida cotidiana preocupada»: agobiada, inquieta, ansiosa (*N. del t.*).

⁹ El texto de Shapiro fue editado por primera vez en 1968. Ahora forma parte de *Estilo, artista y sociedad* (1982).

una característica intrínseca de la obra de arte: el desvelamiento de la verdad. Según él, la ilustración de esta tesis por Heidegger, tomando la referencia a Van Gogh, no es seria, lo que pone en duda el discurso heideggeriano sobre el origen de la obra de arte. Shapiro recuerda que Heidegger no precisa a qué cuadro se refiere en su descripción de los zapatos, a pesar de que es bien sabido que Van Gogh pintó en varias ocasiones zapatos del mismo tipo. Shapiro, en su correspondencia con Heidegger, piensa que llegará a saber cuál es el cuadro que el filósofo vio. No es por eso menos patente una primera cuestión vinculada a la utilización indeterminada de la pintura a los ojos de un historiador del arte: ¿es decir que todos los cuadros de Van Gogh sobre el tema son equivalentes e ilustran de la misma manera la tesis metafísica del arte mientras al mismo tiempo Heidegger se entrega a una descripción de la manera en que los zapatos están representados?¹⁰ Por lo tanto, la segunda pregunta es: ¿cuál es el valor de la descripción de Heidegger que sigue el enunciado de la tesis metafísica del arte? Para Shapiro, Heidegger proyecta sobre la pintura de Van Gogh una imaginaria personal que substituye la observación atenta del arte:

Desgraciadamente la filosofía ha vivido de ilusiones: de su encuentro con el cuadro de Van Gogh, ha sacado una serie de imágenes emocionantes, asociando al campesino a la tierra, pero es evidente que ésta no expresa el sentimiento íntimo exteriorizado por el cuadro, sino que proviene de una proyección perceptiva de Heidegger, la suya propia, en la que se expresa su sensibilidad por todo lo que se relaciona con la gleba, elemento primordial de la base de la sociedad. De hecho, es él quien «lo ha descrito¹¹ todo así, para introducirlo en el cuadro» (1982: 354).

Meyer Shapiro desempeña su papel de historiador del arte en contra del filósofo aficionado y soñador; refuerza este combate en lo tocante a los territorios universitarios, hasta establecer que los zapatos de Van Gogh, imaginados por Heidegger, no son los de una campesina cansada a fuerza de laborar los campos, sino los de un pintor urbano, que reside en la ciudad; de este hecho resulta que esos zapatos no son el lugar silencioso de una invitación a volver a la tierra, sino un elemento de la vida personal de Van Gogh. De manera más fundamental, Meyer Shapiro rehusa la referencia heideggeriana al ser de la obra como advenimiento de la verdad. Rehusa también el culto filosófico de la obra poco preocupada por una aproximación contextual del arte, y para el cual poco importan las variantes de los cuadros de Van Gogh que representan zapatos. Lo esencial es, para Heidegger, la mirada filosófica o metafísica que desvela la profundidad del mundo aprovechando este revelador del mundo que

¹⁰ «En la oscura intimidad del hueco del zapato está inscrito el cansancio de los pasos de la labor. En la ruda y sólida gravedad / el peso // de los zapatos se afirma /consolida // la lenta y tesonera zancada por los campos, los largos surcos siempre semejantes, se extienden a lo lejos bajo la brisa. El cuero está marcado por la tierra fértil (*grasse*) y húmeda. Por debajo de las suelas se extiende la soledad del camino de campo que, al atardecer, se pierde / desaparece» (Heidegger, 1962: 34).

¹¹ Podría decir «pintado» (*N. del t.*).

es el arte, lo que el historiador del arte, al ponerse del lado del saber y no del acontecimiento, no puede ver.

No obstante, ¿cómo defender esta dimensión metafísica del arte que designa las obras excepcionales, destinadas a superar la temporalidad y el espacio en el que han sido producidas? Hay que reconocer que el siglo xx ha contribuido a maltratar este régimen de la obra. Así, los análisis de Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (primera versión en 1935 y última en 1939) señalan el camino hacia otra concepción del arte estrechamente unida a la convicción de que la obra es el objeto de un culto que ya no existe; lo que significa para Benjamin que se debe dejar constancia de la desaparición del régimen de la obra, desaparición que ha llegado a ser posible gracias a la invención de la fotografía y del cine. La obra, durante mucho tiempo, se la ha podido comprender de manera metafísica, a través de su aura según Benjamin, atmósfera misteriosa que envuelve a un ser o a un objeto determinado y le confiere un aspecto sagrado o mágico. La obra es aura cuando lo que produce su visibilidad inmediata, es algo diferente: producción material, se convierte en inmaterial. Durante mucho tiempo, persistió entonces, en nuestras sociedades, un modo primitivo de acceso al arte según un modo aurático¹² propio a la obra de arte única, auténtica. Así, la existencia no útil¹³ de objetos de arte ha sido convertida en rito para adquirir un valor organizado alrededor del culto de la belleza o de la expresión. *El origen de la obra de arte* —cuyas tesis son contemporáneas de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (publicada en 1962 en *Holzwege*)—, había sido presentada en conferencias durante los años 1935 y 1936) pertenecen cabalmente a esta pequeña historia de la identidad occidental que ha prevalecido, según Benjamin, desde la Antigüedad griega, y todavía en el arte del Renacimiento hasta la invención de la fotografía al comienzo del siglo xix (1839). Esta historia, que ha permitido a la filosofía del arte aparearse con la obra, se rompe definitivamente debido a la fotografía; ésta interrumpe así una relación primitiva con el arte, según el modo de un culto que hace de la obra un objeto casi religioso: la unicidad conferida a la obra por la imagen propia de un culto que la tradición le adhiere, remite a un origen misterioso. La relación a la obra es mágica, primitiva y metafísica. La obra despliega un poder gracias al cual hace coexistir los contrarios, y logra conciliarlos: lo material y lo inmaterial, lo cercano y lo lejano. Se podría agregar: lo cerrado y lo abierto.

Sin embargo, desde el punto de vista de Benjamin, el régimen de la obra ha terminado. Una nueva historia de las artes puede desarrollarse, que desmonte a la precedente, y permita al arte desempeñar una función totalmente diferente. La era de la reproductibilidad, que embrolla la diferencia entre el original y la copia (que comienza con la fotografía) se impone como lo que destruye la relación aurática con la obra. Por cierto, la obra ha sido objeto de reproducciones

¹² «Aurático», derivado de aura tal como la entendía Walter Benjamin. Se encuentra en textos españoles de filosofía contemporánea (*N. del t.*).

¹³ Podría decir «inútil» (*N. del t.*).

antes del cambio de régimen o de la era de la concepción del arte. Es necesario entonces diferenciar una reproductibilidad manual, que concierne a la época de la obra aurática (las versiones grabadas de un cuadro permitían su difusión) y la reproductibilidad técnica (como es el caso de la fotografía y del cine). En la época del culto de la obra, la reproducción no se puede separar jamás de una relación servil con el original, único auténtico, y depositario de una autoridad ontológica. Con la reproducción técnica, la relación entre original y copia no es la misma.

Primero, la copia adquiere cierta independencia con relación al original, y puede incluso poner a la vista, hacer oír, o más generalmente, mostrar, elementos que no se logran captar en el original. En el caso de la fotografía:

puede recalcar aspectos del original que se le escapaban al ojo y que sólo pueden ser captados por un objetivo que se desplaza libremente para obtener diversos ángulos de vista; gracias a procedimientos como la ampliación o la imagen ralentizada, se puede llegar a realidades que la visión natural ignoraba (Benjamin, 2000: 274).

Segundo, la reproducción según el modo técnico crea una mayor proximidad entre la obra y el receptor, contrariamente al modo de relación aurático, que pone a la obra en la diferencia de la unicidad y de la singularidad. La reproducción técnica aproxima el arte al público en la medida en que ahora es posible transportar la copia, situación que con el original no se lograba.¹⁴ Esta transformación, que Benjamin asocia a la esperanza de una democratización de la sociedad, va, sin embargo, acompañada de una apreciación: una crónica que deplora la desaparición de la autoridad de la obra como objeto para la metafísica. El arte ha perdido lo que era su característica esencial, su autenticidad, que era como el corazón de una obra de arte y le daba fundamentalmente su singularidad venerable, transmisible gracias a su origen. De ahora en adelante, se puede ofrecer el arte a todos, en serie. Se ha convertido en algo accesible pues ha dejado de ser el objeto de una relación metafísica y primitiva; es ahora el objeto de una relación de la época democrática, desacralizada y racionalizada.

Entonces, ¿qué desaparición de la obra hay que pensar con Benjamin? La de la obra aurática que permitía a la filosofía un discurso metafísico sobre el arte, la autenticidad de la obra a la que se rendía un culto que hacía surgir de las tensiones de los contrarios: la verdad del mundo. Según Benjamin, al pensador del siglo xx no le queda más que tomar nota de una ruptura esencial en la historia y la concepción de las artes. El pasado es el tiempo de la obra única, sacralizada, destinada a una contemplación infinita, susceptible de una interpretación metafísica, incluso mística. El tiempo presente es el de la repetición indefinida de producciones artísticas, el desarrollo del cine y la fotografía ha

¹⁴ «En forma de fotografía o de disco, permite sobre todo acercar la obra al receptor. La catedral deja su lugar real para ubicarse en el estudio de un aficionado; el melómano puede escuchar en su domicilio el coro que cantó en una sala de concierto o al aire libre» (Benjamin, 2000: 275).

sido uno de los primeros síntomas. La modernidad estética en cierto modo ha basculado relegando el régimen de la obra, la concepción metafísica del arte, a la tienda de antigüedades de una filosofía que, a fuerza de vuelo especulativo, no había comprendido que el arte había cambiado de era o de época.

LA DESAPARICIÓN DE LA OBRA Y EL ARTE COMO EXPERIENCIA

Quisiera consolidar esta referencia a una nueva historia de las artes magistralmente concebida por Benjamin. Nueva historia que borra a la otra, la del culto de la obra. Lo haré por medio de algunas secuencias que atestiguan de la distancia que se toma respecto al régimen de la obra y conducen a la vez a la idea según la cual en materia de arte más vale la experiencia que la obra. Ahora bien, ¿qué es lo que configura la referencia a la experiencia sino la posibilidad de un nuevo régimen del arte que vale como una reconstrucción a partir de la deconstrucción del mito metafísico de la obra?

Se puede encontrar signos de esta desconstrucción del mito metafísico de la obra en el abandono de tres criterios de la idea de obra planteados previamente por Heidegger: la solidez, el advenimiento de la verdad y la salvaguardia (preservación). Estos tres criterios designan una resistencia a tres características de la existencia ordinaria o preocupada: la utensibilidad, lo falso y lo efímero. Ahora bien, lo que atestigua de la distancia respecto a la referencia a la obra de arte tal como se constituye en el siglo xx, es la manera cómo este arte ha progresado volviendo a tomar, contra el recurso a la obra, sus tres formas de existencia ordinaria. Mientras que, en el régimen de la obra, el arte se podía entender como una excepción que adoptaba la estrategia de lucha contra toda reducción del mundo a su dimensión pragmática o cotidiana, en el nuevo régimen, el arte aspira a un retorno a lo ordinario, a lo cotidiano o a lo trivial, a todas esas formas de vida capaces de hacerlo salir del heroísmo de la metafísica. Esta aspiración da lugar progresivamente a la subversión de la idea de obra de arte y la reemplaza por la idea de proposición artística.

Así entonces, contra la idea de una profundidad espiritual de la obra (lo que Heidegger llamaba la solidez de los zapatos de Van Gogh), el arte puede, desde ahora en adelante, jugar con la 'utensibilidad', convocar objetos reales destinados a la trivialidad del mundo cotidiano, hacerlos surgir conformemente a su función o reducirlos al estado de objetos deteriorados, incongruentes, recuperados o averiados. De este modo las 'instalaciones' se pueden comprender como laboratorios de interrogación de la vida cotidiana: se puede pensar en los interiores un tanto desvencijados de Kienholz con televisores que no funcionan pero conservan su oropel, fregaderos sucios y espejos con marcos anticuados. Más aún, la 'utensibilidad' se convierte en ciertos casos en un valor que incluso transforma la concepción de la belleza, belleza que pierde entonces toda referencia al desinterés y a la vida espiritual, puesto que el arte es modernista y pretende que lo bello es lo útil: así, el Bauhaus, la arquitectura y el *design* son esenciales para los artistas que quieren participar en el progreso social y político de la humanidad.

Contra el arte como desvelamiento de la verdad, en adelante el arte expresa lo falso, la apariencia vacía de un mundo social que privilegia a los ídolos. Así, cuando Andy Warhol expone series de Marilyn en blanco y negro, doradas o de otros colores ¿no reivindica el hecho de que para el artista no existe nada más que la cultura comercial o industrial que reduce nuestra percepción del mundo a una percepción de la superficie mercantil y glamorosa? Del mismo modo las *Cajas Brillo* hechas en contrachapeado o la exposición de latas de sopa Campbell ¿no sellan el destino del arte al elaborar por su presencia en el mundo del arte el surgimiento o advenimiento de lo falso como vocación del arte según la idea de que lo superficial es profundo?

En fin, contra la idea de guardianes de la obra, lo que remite a la necesidad de proteger y de conservar las obras que pertenecen, en una sociedad, al campo de lo sagrado y de lo intemporal, el arte de hoy ha inventado formas de arte efímeras: las *performances* son sin duda el género artístico más representativo. Como ejemplo, se puede citar la empresa del *Hospital Efímero* lanzada en un antiguo hospital de París: creaciones artísticas pasajeras ofrecidas a la mirada del público por un corto período como, por ejemplo, esas esculturas de hielo hechas en pleno invierno y que han de desaparecer rápidamente.

Así, todos los criterios que hacían creer en la idea de obra como devenir del arte han sido invertidos o contrariados de manera tal que nuevas formas artísticas y nuevos géneros artísticos han salido a luz, y no es posible reducirlos a las formas o géneros del pasado. Por lo demás, la ultramodernidad del arte pasa, de ahora en adelante, por la idea de que hay que producir fuera de la obra, en las proposiciones artísticas. La superación de la obra por la proposición artística ha hecho estallar la asignación del arte a una residencia espiritual y a la vez ha liberado al arte de toda dependencia con respecto a lo bello, cualesquiera sean las diversas formas que lo bello haya podido tomar a lo largo de los siglos. Si el arte se convierte en proposición artística, se le debe comprender como una experiencia prospectiva y a la vez como una formalización de esta experiencia. El arte, fuera del régimen ahora minoritario de la obra, despliega una relación, por un lado, a la experiencia, y por otro lado, al lenguaje. El arte, cuando ya no es esencializado por la obra o por la belleza (que constituyen el carácter sagrado de las creaciones artísticas), puede entonces construirse de otra manera, con nuevas normas. Creo que se puede considerar hoy en día dos tradiciones de reflexión sobre el arte que plantean dos «devenires» de prácticas artísticas en un régimen del arte según el modo de la proposición.

En primer lugar, se puede considerar el reino de la proposición artística como un cambio normativo y lingüístico del arte de hoy; plantea que no hay oposición estricta entre el arte y lo cognitivo, entre lo discursivo y lo no discursivo. Para definir el arte, la pregunta con respecto al arte es, en adelante, la siguiente: ¿cuándo hay arte? O también: ¿cómo el arte funciona como arte? La proposición artística se torna más que hacia la experiencia hacia la necesidad de acercar arte y conocimiento, destacando la dimensión cognitiva de todo lo que se refiere al arte. A un filósofo como Goodman lo que le importa, por ejemplo, es hacer funcionar las proposiciones artísticas, interrogarse sobre

sus modos de exposición, de promoción, interrogarse sobre los conocimientos necesarios para comprenderlas. Programa para poner al día las condiciones de inteligencia del arte que se define cada vez en un nuevo contexto o prácticas y nunca de manera general. El recurso a las proposiciones artísticas corre a parejas con la idea de la existencia de lenguajes del arte (presentaciones del arte) que lo hacen accesible.

Segundo, las proposiciones artísticas se pueden considerar como experiencias singulares, como acontecimientos que producen sentido en el presente. Si hay que asumir la transformación crucial del arte, que produce obra de arte sin producir obra, el arte tiene todavía un sentido en cuanto, profundamente del lado de la singularidad expresiva, invita a pensar. El arte es, entonces, un asunto de sorpresa, de exceso en relación a lo que se espera como propio de lo artístico y debe ser considerado fuera de toda posición superior (la del filósofo muy seguro de sí como también del historiador). La obra se borra en beneficio de la proposición artística, la cual debe considerarse como la expresión de una experiencia singular que desempeña su papel en los límites del arte. Daré dos ejemplos que ilustran esta vía. En la literatura, una buena cantidad de tentativas de escritura en el siglo xx han tomado la forma de una disolución de la obra literaria por la intervención de una disolución de la ficción literaria; la idea es que la fuerza singular de la experiencia literaria ya no puede contenerse en el espacio y el tiempo circunscrito por la obra. Al respecto, las tentativas para dejar de lado el género literario de la novela, las tentativas incluso para destruirlo desde el interior de la literatura, son sintomáticas. En esta perspectiva se debe comprender el homenaje de Sartre (1996) a *Retrato de un desconocido* de Nathalie Sarraute, que caracteriza como una «obra negativa» o como una «antinovela», que, de manera sutil, consiste en una destrucción de la novela:

Las antinovelas conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos cuentan su historia. Pero lo hacen para que la decepción sea mayor: se trata de poner en tela de juicio a la novela misma, de destruirla ante nuestros ojos durante el tiempo que parece ocuparse en edificarla, de escribir la novela de una novela que no se escribe, que no puede hacerse, de crear una ficción que sea a lo que son las grandes obras compuestas por un Dostoievsky y un Meredith lo que era a los cuadros de Rembrandt y Rubens ese cuadro de Miró, titulado *Asesinato de la pintura* (1996: 35).

Por cierto, la expresión de obra negativa o de antinovela da cuenta de una época del arte todavía en transición, que no ha abandonado totalmente la referencia a la tradición, pero que propone, hábilmente, la destrucción desde el interior. ¿No estamos en el registro de una literatura de proposiciones a través de la cual las exigencias imperiosas de la obra han dejado el lugar a la expresión de experiencias singulares que son tantas otras experiencias salvajes de la literatura liberada y menos visible con la destrucción de cierto número de convenciones novelescas que forman la gran obra, la que hay que proteger y conservar? De manera aún más radical, Foucault, en *La vida de los hombres*

infames, disocia experiencia literaria y ficción literaria. La experiencia literaria ya no puede contenerse en el espacio y el tiempo de la literatura instituída, sometida a la necesidad de hacer obra, sino que se despliega invisible en los libros anónimos, en retazos de textos (véase Le Blanc, 2006). Existe para Foucault, desde *La historia de la locura en la época clásica*, un *ethos* de la experiencia literaria que es la persistencia de la sinrazón en un mundo racionalizado. Es porque el indicador 'locura' muestra una literatura que no se despliega hacia el lado del texto cerrado de la obra domesticada por la razón filosófica, sino hacia el lado de una experiencia trágica de la sinrazón. Cuando el lenguaje literario está atravesado de punta a cabo por la locura, en Nerval, Hölderlin o Raymond Roussel, casi no queda lugar para el régimen de la obra, pero queda mucho más para una experiencia que produce una reserva increíble de sentido y, por lo mismo, firma su imposibilidad propia de valer como obra: demasiado rica, demasiado abundante, demasiado contradictoria. Entonces, las prácticas de la literatura en el siglo xx y las reflexiones sobre las condiciones de posibilidad de la escritura literaria, ¿no son el testimonio de una necesidad de proposición que consiste en la necesidad de expresar experiencias tan singulares que piensan o hacen pensar de una manera diferente de la razón especulativa? El «concepto ampliado del arte» de Joseph Beuys remite a la idea de que toda existencia inquieta, que rehusa las asignaciones, las domesticaciones y elabora una experiencia en la separación puede ser artística a condición de elaborar su propia relación a la forma desde una experiencia límite (es así como se debe comprender *America loves me and I love America*; la experiencia límite consiste en la convivencia con un coyote, experiencia que confronta a la sobrevivencia/la utilización de la manta para protegerse remite a la firma interna a la proposición artística, Beuys/el espacio de la galería neoyorquina envía signos hacia el exterior del gesto, referente externo del arte en general). La utilización de la grasa, del rotulador o de mantas son entonces otros tantos síntomas de la forma o del estilo, de las proposiciones artísticas de Beuys. Si la *Silla con grasa* convierte al arte en un asunto de polaridad entre lo duro y lo blando, la forma y lo informe, lo apolíneo y lo dionisiaco, el recorte y la vida (cf. Stiegler, 2005), recuerda también que en el arte no existe experiencia singular sin formalización o sin proposición artística: firma interna, marca de fábrica artística de Beuys con la grasa, la silla remite la proposición a la exterioridad, al mundo del arte que tanta afición ha tenido por las sillas. La grasa, el rotulador o las mantas son las marcas de una experiencia que rehusa las asignaciones pero reivindica el estilo o la puesta en forma. Una experiencia singular que se anuda en una proposición artística con una marca de fábrica diseminada (el rotulador, la grasa) empuja al arte hasta su límite, lo hace salir del régimen de la obra que comprende mayoritariamente al arte en términos de composición y de verdad.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. (2000). *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Trad. Gandillac, Rochlitz y Rusch. París: Gallimard.

- DUFRENNE, Mikel. (1953). El objeto estético. En *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. París: PUF.
- HEGEL, Fiedrich. (1995). *Curso de estética*. Trad J. P. Lefebvre y V. von Schenck. París: Aubier.
- HEIDEGGER, Martín. (1962). L'origine de l'oeuvre d'art. En *Chemin qui ne mènent nulle part*. Trad. de W. Brokmeier. París: Gallimard.
- . (1966). Origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- HENRY, Michel. (1988). *Voir l'invisible*. París: François Bourin.
- SARTRE, Jean-Paul. (1996). Prefacio a «Retrato de un desconocido». En *Obras completas de Nathalie Sarraute*. París: Pléiade.
- JOUANNAIS, Jean-Ives. (1997). *Artistes sans œuvres*. París: Hazan.
- LE BLANC, Guillaume. (2006). La escritura de las vidas ordinarias. En *La pensée Foucault*. París: Ellipses.
- SHAPIRO, Meyer. (1982). *Style, artiste et société*. París: Gallimard.
- STIEGLER, Barbara. (2005). Dionisos con condición. El cuchillo de Apolo y la oreja de Ariana. En *Dionysiac*. París: Editions du Centre Pompidou.

RECEPCIÓN: JUNIO DE 2007
ACEPTACIÓN: JULIO DE 2007