

Agamben: estética, crisis y destino del arte

por Paula Fleisner

Una excursión dialogada a
Giorgio Agamben desde su primer
libro, *El hombre sin contenido* (1970).

Tal como se presentó en un curso del
CIA, el panorama de influencias
contradictorias, desde Heidegger hasta
el diagnóstico del presente en Kafka y
Benjamin, en el recorrido que llevó al
filósofo italiano a preguntarse por la
actualidad en el arte. <CIA>

ver más >



El *hombre sin contenido* es un libro fundacional como lo son en general las primeras obras de los filósofos. Con esta obra comienza un recorrido filosófico que incluirá muchos cambios y un pasaje a la “celebridad” de Agamben no precisamente por sus consideraciones acerca del arte, sino por sus intervenciones en el ámbito de la filosofía política. Posiblemente ustedes conozcan al menos alguno de los tomos de la saga *Homo Sacer*, una serie de libros que Agamben escribe a partir de 1995, con la que interviene públicamente en un debate político donde se disputa, en parte, la herencia del pensamiento foucaultiano en torno a la “biopolítica”. Es decir, el debate que intenta dar cuenta del modo en que, en un cierto momento de la modernidad, la política se hace cargo no ya de la vida de los ciudadanos sino de la vida biológica de los individuos. O, en sus palabras, una discusión acerca de los modos en que Occidente transformó la vida natural en “vida desnuda” y la volvió el objeto privilegiado de la política. Aunque su filosofía hoy se conozca especialmente por sus consideraciones políticas, es importante tener en cuenta que el arte sigue siendo una preocupación central para Agamben incluso en la actualidad, pese a que sus comentaristas, seguidores y detractores suelen olvidarlo. A su vez, ésta es una preocupación que siempre está vinculada a su filosofía política. Por ello, debemos aclarar inmediatamente que la consideración de Agamben acerca del arte no se agota en este primer libro en el que nos concentraremos. Incluso me atrevería a decir que la relación de su pensamiento con el arte es tan estrecha que encuentro una cierta “influencia recíproca” entre sus reflexiones y ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas.

Por un lado, uno podría decir que el arte es el objeto de análisis por excelencia a lo largo de toda su obra: en todos sus libros hay un profuso comentario a la tradición poética occidental en el que se articulan muchos de los conceptos fundamentales de su filosofía (como los de “*inoperosità*”, “parodia”, “potencia”, etc.). Por ejemplo, *Categorías italianas* (1996) reúne una serie de ensayos sobre la literatura italiana en los que se puede leer entre líneas algunas de las “soluciones” que propone frente al problema de la transformación de la vida en “vida desnuda”. Unos cuantos años antes, había dedicado largas secciones de *Estancias* (1978) al análisis del *stilnovismo* italiano y de Dante en particular. Ya en el contexto de sus textos “políticos”, en *Homo sacer* III, *Lo que resta de Auschwitz* (1998), Agamben construye una teoría del sujeto como testimonio basado en los relatos de Primo Levi sobre su vida en el campo de concentración y describe el proceso de subjetivación y desubjetivación en que consiste todo sujeto a partir de una carta de Keats.

Aunque sin duda es el arte privilegiado por Agamben, la literatura no es el único arte del que se ocupa: también escribe sobre la danza y sobre el cine, por ejemplo en *Medios sin fin* de 1996. En este libro se recopilan algunos ensayos de los años 1990, centrales a la hora de comprender su filosofía política, pero incluye también dos o tres ensayos dedicados al cine, a la idea situacionista de la disolución del arte y a la danza. El interés de Agamben por la danza y por el cine es creciente, porque entiende que en ellos hay una exhibición de una pura medialidad sin fin. Dicho de manera muy simple, la idea de Agamben es que ambos rompen con el pensamiento tradicional de los medios y los fines, tarea que, a

su vez, debería ser uno de los objetivos fundamentales de la política. Agamben defiende la polémica idea de una política que sea una pura medialidad en donde el fin esté interrumpido, tal como ocurre en el cine y la danza. No discutiremos aquí las implicancias de esa idea, pero sí me interesa subrayar que es su reflexión sobre las artes lo que le permite pensar esta concepción de una pura medialidad sin fin.

Finalmente, en 2009 Agamben publica *Desnudez*, otra recopilación de artículos en los que el arte vuelve a ser objeto privilegiado de análisis. Es un libro en el que se trata, entre otras cosas, el concepto de “gracia” en la teología cristiana y el modo en que ésa idea sigue presente en las manifestaciones de la vida actual. Agamben suscribe a que todo el pensamiento político occidental está atravesado por conceptos teológicos secularizados, por ello aquí la “gracia” es retomada para pensar el problema de la desnudez en Occidente. Para pensar ese gran problema, Agamben hace un largo recorrido teórico por una *performance* de Vanessa Beecroft en la Nueva Galería Nacional de Berlín, que vio en 2005, en la que cien mujeres desnudas (usando pantimedias) posaban inmóviles e indiferentes en el *hall* del museo. Es a partir de esta exposición que Agamben intenta explicar el modo en el que Occidente comprende su propia desnudez.

A su vez, podríamos señalar que no sólo su filosofía está construida a partir de un comentario sobre el arte y sobre ciertos modos de concebir el arte, sino que, además, él mismo ha incursionado personalmente en distintos momentos de su vida en el terreno del arte. Por ejemplo, con la hoy famosa colaboración en *El evangelio según Mateo*, de Pier Paolo Pasolini, en 1964. Vemos



Performance de Vanessa Beecroft, “VB55”,
Neue Nationalgalerie, Berlín, 2005.

aquí un fotograma de esa película, donde el joven estudiante de leyes Giorgio Agamben interpreta al apóstol Felipe, bajo la dirección de Pasolini.

Su primera publicación, por lo demás, es un cuento, “Decadencia”, publicado en ese mismo año, en el que se narra la vida de unos extraños pájaros que han dejado de reproducirse. Durante la década de 1960, en el momento en que conoce a Heidegger y abandona las leyes para dedicarse a la filosofía, escribe una serie de poemas que publica en distintas revistas culturales entre 1963 y 1970. Ya en su producción más reciente, ha colaborado en una obra de danza contemporánea de Virgilio Sieni, *La naturaleza de las cosas*, que está basada en el libro de Lucrecio del mismo nombre. Agamben hace para Sieni una traducción del texto de Lucrecio, originalmente en latín y, a su vez, colabora con la dramaturgia de esta obra.

Por otro lado, también podría hablarse de una influencia de su pensamiento sobre ciertas manifestaciones artísticas, aunque esto sea más difícil de precisar. Sólo a modo de ejemplo, pensemos que en 2007, en la última edición de *Documenta Kassel*, uno de los tres hilos conductores propuestos fue precisamente el de reflexionar acerca de la “vida desnuda”, entendiendo por ésta, según la declaración de los organizadores, “la fragilidad física del ser humano evocada tanto en las experiencias límite de tortura, por ejemplo tal como se evidenciaron en los campos de concentración, como en el éxtasis místico”. Sin entrar en otros detalles, digamos que no sólo se usa la terminología agambeniana sino que en esta formulación se comparte una cierta ambigüedad en la valoración de la vida desnuda: un umbral en el que placer y dolor se vuelven indiscernibles, y que los críticos de Agamben señalan en su concepto de vida desnuda. En efecto, Agamben cita con mucha frecuencia, al igual que su maestro Heidegger, una famosa línea de un poema de Hölderlin, *Patmos*, que dice: “allí donde está el peligro crece también lo que salva”.

Un diagnóstico del presente

Dicho esto a modo de índice de todas las cosas de las que no charlaremos, recorramos algunas de las ideas principales del primer libro de Agamben, que da cuenta de su particular formación filosófica en la que intenta, no sin tensiones, formular un acercamiento entre Heidegger y Benjamin. Lo primero que me gustaría decir es que ya desde su título, que alude implícitamente a la monumental novela de Robert Musil, se pone en evidencia que, para el joven Agamben, ocuparse del arte no es una tarea refle-



Virgilio Sieni, *La natura delle cose*, coreografía, 2008.



xiva marginal, un punto de partida entre otros posibles, sino que implica una concepción general de la tarea filosófica similar a lo que Foucault llamó un “diagnóstico del presente”. Aunque falte más de una década para que Agamben se refiera a este autor en sus escritos, creo que lo que aquí se propone podría asimilarse a lo que Foucault afirma como tarea de la filosofía en *¿Qué es la ilustración?*. En filosofía no se trata ya, dirá Foucault, de hacer una analítica de la verdad, de descubrir verdades, sino de ver cuál es el campo actual de nuestras experiencias posibles. Recogiendo problemáticas metafísicas, ontológicas, históricas y culturales, el libro de Agamben se propone no sólo dar cuenta del estado actual del arte occidental y de la estética, sino que también intenta mostrar la importancia de ese estado en la situación contemporánea del hombre en relación con su vida y su historia. El arte será para Agamben el lugar privilegiado en el que puede observarse el “destino” nihilista de Occidente y sus consecuencias para la vida humana así como un recurso privilegiado con el que contamos para salir de esa situación.

Este libro es, por momentos, oscilante: el diagnóstico que lleva a cabo Agamben es un diagnóstico muy negativo, según el cual el hombre ha perdido su lugar en el presente, está alienado respecto de su historia y de su lugar en la historia; y el arte es el encargado de mostrar cómo se llega a ese destino. Por eso, reconstruir la historia del arte y reconstruir la historia de la estética es algo fundamental: porque es lo que nos va a permitir ver de qué manera el hombre llegó a este estado de nihilismo, se chocó con su nada, o con esa nada que es. Pero, a su vez, quizás sea posible a partir de esto mismo, del arte, reconstruir el lugar del hombre en el pre-

sente. De este modo, el arte no es una ocupación menor, es *la* ocupación, *el* lugar o *la* práctica humana por excelencia, y en esto el libro tiene obvias reminiscencias heideggerianas, pero tiene también resabios nietzscheanos, dado que Nietzsche es el que pone al arte en ese lugar central de la experiencia humana.

De esta manera, Agamben tiene aquí dos propósitos. Por un lado, *pars destruens*, dismantelar y desactivar la estética, es decir, poner en evidencia el modo en que el discurso filosófico acerca del arte produce una escisión en la “unidad viviente” que era el arte antes de la modernidad. Lo que la estética hizo, como hace la filosofía en general, es separar, dividir, y, con ello, matar al arte. Por otro lado, *pars construens*, suspender su eficacia pensando una nueva tarea para el arte que asuma, no obstante, la imposibilidad de restaurar aquella unidad. En efecto, *opus* y *aisthesis*, artista y espectador, desinterés y terror, razón y sensibilidad, son separados en la modernidad. Y, aunque ninguna reunificación es ya posible, el arte, ni autónomo ni dependiente, cumplirá, en el umbral abierto entre lo mitológico y lo histórico, un papel determinante para la vida humana *que resta*.

La estética, como discurso filosófico acerca del arte, produce una escisión que tiene lugar recién en la modernidad, pues el arte no se concebía de ese modo. En otros tiempos, el espectador y el artista formaban parte de una misma comunidad que se manifestaba a través del arte. Sin embargo, la recuperación del arte no será posible volviendo a esa unidad primera o volviendo irreflexivamente al pasado, sino asumiendo ese estado escindido al que tanto el hombre como el arte han sido arrojados. Con esta escisión, ubicada en la modernidad, queda el “desinterés” del lado del espec-

tador, que va a gozar desinteresadamente del arte; y el “divino terror”, la dimensión desestabilizante de lo establecido que Platón adjudicaba al arte, queda exclusivamente del lado del artista.

En la modernidad se construye una teoría del gusto, es decir, una teoría que permite dar cuenta de cómo es que predicamos belleza de las cosas. La teoría del gusto habilita de alguna manera la demarcación de dos ámbitos bien definidos: por un lado, el del hombre cultivado de buen gusto, capaz de una contemplación desinteresada, neutralizada; y, por el otro lado, el del artista, que será patologizado, es decir que va a ser concebido cada vez más como un loco, y será separado de la sociedad. Nos sobran los ejemplos de “artistas locos”: piensen ustedes en Hölderlin, el loco encerrado en la torre, en la experiencia de Baudelaire en la ciudad, en el abandono de la poesía de Rimbaud, etc. Se trata de una idea absolutamente difundida: la maldición de ser artista. El artista ya no está conectado, de ningún modo, con la sociedad en que vive.

La nada en Italia

Para comprender mejor el modo en el que Agamben lleva adelante esa doble tarea que se impone en el libro, digamos algo respecto de su contexto de aparición: el debate italiano acerca de la “nada”, que implicó a la filosofía, la literatura y la política. *El hombre sin contenido* busca repensar la crisis contemporánea de la estética como uno de los problemas más acuciantes para la supervivencia de la cultura occidental en su conjunto. Representa la contribución de Agamben a un debate que estará muy presente en la filosofía italiana a partir de la década de 1970 y que delinea sus corrientes más representativas: el debate en torno a las rela-

ciones entre el destino nihilista de la metafísica occidental, el arte y la política del que se ocuparon entre otros, y de manera antagónica, el “*pensiero debole*” de Gianni Vattimo y el “*pensiero negativo*” de Massimo Cacciari.

Aunque la presencia de Agamben en el debate italiano de esos años es secundaria respecto de estas líneas principales, podríamos ubicarlo en el marco abierto por el pensamiento de la denominada *Krisis*, es decir, entre aquellos pensadores preocupados por “salvar la política marxista más allá de la crisis de la teoría marxista”. Por ello, es necesario restituir su primer libro al contexto general del arco de filósofos italianos que, leyendo a Nietzsche, parecen haber asumido una vocación común del arte y la política, en tanto modalidades del hacer humano que se miden con la nada, es decir, que asumen la ausencia de fundamentos y producen, traen al ser; y, al mismo tiempo que producen, inventan también el modo de su producción.¹ Es desde este marco, común en su conjunto a pesar de sus notables diferen-

1. Mondadori, 1998, p. 25, quien caracteriza de este modo la concepción formativa del arte es Luigi Pareyson. También Agamben asume explícitamente este punto de partida, por ejemplo en “Programa para una revista”, incluido en *Infancia e Historia*, dice: “La cohesión originaria de poesía y política —que, en nuestra cultura, está sancionada desde el inicio en el hecho de que el tratamiento aristotélico de la música esté contenida en la Política y de que el lugar temático de la poesía y del arte esté puesto por Platón en la República— es algo que,

por ella, no tiene siquiera necesidad de ser puesto en discusión: el problema no es tanto si la poesía es o no relevante respecto de la política, sino si la política está todavía a la altura de su cohesión originaria con la poesía. Si pretende devolverle a la política su propia dimensión, la crítica debe plantearse sobre todo como antítesis de la ideología que se inserta en la disolución de esa cohesión.” Traducción castellana de S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p. 207.

cias recíprocas, que gran parte de la filosofía italiana contemporánea se ha embarcado en una discusión que piensa el problema del arte, el de la crisis actual del arte y el de la “estetización” como problemas políticos centrales para Occidente.

Por ello, independientemente de las decisiones interpretativas que se tomen para analizar la obra de Agamben y su pertenencia a alguna de las “facciones” de este debate, resulta fundamental situarla en su entorno de pertenencia italiano para comprender el alcance de sus propuestas: para cierto sector de la filosofía italiana contemporánea, arte y política no son dos intereses paralelos, separados, sino que están entrecruzados entre sí y, en esa cohesión, son determinantes para la historia de la metafísica occidental.

Una de las cuestiones que parece estar en juego en el debate italiano es la interpretación de la lectura heideggeriana de la cuestión del nihilismo en Nietzsche. Es una cuestión muy reciente en ese momento, porque recién en los años 1960 dos italianos, Giorgio Colli y Mazzino Montinari publican la primera edición crítica de la obra de Nietzsche. A partir de ese momento, se rehabilita el debate en torno a este filósofo y específicamente en torno al problema del nihilismo, que Nietzsche discute abiertamente, al problema de la muerte de Dios y al juicio que Heidegger, responsable de la primera lectura filosófica de esas cuestiones, había hecho de Nietzsche. De hecho, éste había sido leído y releído por los grandes artistas, por las vanguardias históricas, pero no había sido tenido en cuenta por la academia, que recién lo discute a partir de la interpretación de Heidegger. En este momento que estamos considerando, fines de la década de 1960 y comienzos de

la de 1970, los italianos, a partir de aquella edición crítica, vuelven a discutir cuál es el lugar que corresponde a la filosofía nietzscheana y cuál es su herencia a la hora de pensar el arte y de pensar la política y el problema del nihilismo.

Brevemente, según Heidegger, Nietzsche lleva a su cumplimiento la historia de la metafísica europea como progresivo olvido del ser ya que, con la voluntad de poder, del ser no queda nada, el ser deviene valor. De esta manera, el nihilismo “no es una manifestación histórica entre otras”, sino que coincide con la historia de la metafísica, porque es la historia en cuyo final el ser como tal ya no es más nada. El nihilismo es, “pensado en su esencia, el movimiento fundamental de la historia de Occidente”, dice Heidegger.²

Agamben trabaja en su primer libro dentro del horizonte categorial abierto por Heidegger y sin cuestionar la lectura que éste hace del pensamiento de Nietzsche. Es decir, acepta el diagnóstico heideggeriano del cumplimiento del destino de la metafísica occidental en el pensamiento nietzscheano de la voluntad de poder como arte, e intenta desde allí “comprender el auténtico sentido del proyecto estético occidental” (*UsC* p.17).³

Dos lecturas de Nietzsche, superpuestas y no necesariamente compatibles, se bosquejan aquí. Nietzsche será no sólo quien consuma el último movimiento de una metafísica de la voluntad en-

2. M. Heidegger, “La frase de Nietzsche ‘Dios ha muerto’”, en *Caminos del bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1997, p. 198.

3. Las citas de *L'uomo senza contenuto*, abreviado en el cuerpo del texto *UsC*,

son tomadas de la siguiente edición: Agamben, G., *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994. Existe una traducción castellana: Agamben, G., *El hombre sin contenido*, trad. de E.M. Kohrmann, Barcelona, Áltera, 2005.

tendida como impulso vital, metafísica que culmina en una “filosofía de la vida”, es decir, en la reducción del hombre a su calidad de “ser natural activo”; sino que también será quien descubra la maniobra moderna de fabricación de un arte para ser gozado sin riesgos y, frente a esto, exija una comprensión del arte *alla* Pigmalión, como aquella inquietante potencia creadora de vida. (Recordemos que Pigmalión es aquel escultor de la mitología griega tan enamorado de su escultura Galatea que solicita a Afrodita que la convierta en una mujer.)

A su vez, también resulta determinante el hecho de que la influencia de Heidegger no sea aquí la única. En efecto, hacia el final del libro vemos surgir una dupla literario-filosófica –Kafka y Benjamin–, que será cada vez más importante en los futuros textos de Agamben y cuya consideración le permite pasar (de largo) de la pregunta heideggeriana por la “esencia” del arte a la pregunta, quizás más interesante, por la “tarea actual” del arte.

Los tres grandes temas desarrollados en este libro en los que quisiera detenerme ahora son:

A. La reconstrucción del surgimiento histórico de la estética como disciplina moderna, que responde a una fractura de la “unidad originaria de la obra de arte” en la que se escinden espectador y artista, goce neutral y terror creador, ejercicio de *aisthesis* y *opus* de un *operari*;

B. La reposición de la “dimensión original de la obra de arte”, que implicará una consideración del “hacer” humano en general y una crítica a la metafísica de la vida; y finalmente:

C. El esbozo, con el que se cierra el libro, de una propuesta de “destrucción de la perspectiva estética tradicional” a partir de un

pensamiento del arte como mensajero que sólo anuncia la posibilidad del mensaje.

A. El destino nihilista del arte o la estética como transformación del arte en una forma sin vida

En los primeros capítulos del libro que estamos considerando, Agamben reconstruye una historia de la disciplina estética que le permite desnaturalizar los supuestos sobre los que se funda esta “ciencia de la obra de arte”. Con un gesto declaradamente heideggeriano, Agamben se propone pensar el arte “de forma más originaria” y, quizás, incluso situarlo “en el horizonte de la verdad el ser”, ya que los momentos de esta historia serán descritos en términos de “mutaciones destinales”. Se trata aquí del carácter ontológico de la obra de arte y de su relación con la metafísica occidental en desmedro de toda consideración puramente estética. El nacimiento de la estética en la modernidad responde a una fractura de la “unidad originaria de la obra de arte” en la que se escinden los puntos de vista del espectador y del artista. Un examen de ambas realidades, nos dice Agamben, además de mostrar la remisión constante de una a la otra en busca de un fundamento que no pueden darse, evidenciará un nexo entre el destino del arte y el surgimiento del “más inquietante de todos los huéspedes”, el nihilismo. Agamben emprende, entonces, la construcción de una historia de las consideraciones de arte occidental para rastrear su progresivo oscurecimiento. En la antigüedad, tal como lo evidencia la expulsión de los poetas de la ciudad ideal de Platón o –aún antes– la caracterización de la capacidad pro-ductiva del hombre como el poder más in-

quietante que hace Sófocles en su *Antígona*, el arte era experimentado como una locura divina capaz de llevar a la máxima felicidad y a la ruina más absoluta: es esta capacidad de traer a la presencia, de hacer pasar del no-ser al ser, lo más “siniestro” del hombre. Lejos de una censura lisa y llana como la que se podría pensar que está proponiendo en *La república*, Platón tiene una relación muy interesante con el arte. Él mismo es, a su vez, un gran artista, es el mejor de los escritores entre los filósofos y ha construido, como dice Nietzsche, un nuevo género discursivo, un género literario nuevo y artísticamente superior a todo lo que vino después en filosofía. No obstante, Platón entiende que en aquella capacidad productiva humana reside la posibilidad de llevar al hombre a la máxima felicidad pero también a la máxima ruina. Es como si renunciara a esa promesa de felicidad del arte para evitar una ruina extrema. Como no podemos arriesgarnos, para abolir la posibilidad de la ruina, eliminamos la posibilidad de la máxima felicidad expulsando a los artistas de la ciudad. Esta capacidad de traer a la presencia, esta capacidad de hacer que el no-ser pase al ser, como lo describe Platón en otro diálogo —*El banquete*—, es la capacidad poética, es la capacidad productiva humana que es, a su vez, lo más siniestro. Es claro que aquí no está presente la visión moderna del arte como algo inocuo.

También en la Edad Media es aún manifiesto el profundo poder que tiene el arte sobre el ánimo. Como recuerda Artaud, la furia contra el arte interesado y egoísta está presente en la orden de destruir los teatros romanos de Escipión de Násica o en la condena del teatro en nombre del alma por parte de Agustín; así

como en la oposición de la Iglesia a toda la innovación musical del *ars nova*. Estos son algunos de los ejemplos que Agamben trae a colación para demostrar que en la antigüedad y en la Edad Media el arte era una unidad viviente total y muy peligrosa.

Pero, a partir de la modernidad, el arte se convierte en el objeto de una contemplación desinteresada para del espectador, y simultáneamente en una experiencia peligrosa para el artista, quien es el único que continúa considerándolo peligroso también para la sociedad. El arte, promesa de felicidad para Pigmalión y provocadora de un “divino terror” según Platón —necesariamente interesado y violento en ambos casos—, se ha vuelto *interesante*, mero placer desinteresado para el espectador, aunque estremecedor para el artista, inquietante pavor. Esteticidad neutral (ejercicio de la *aisthesis*) y experiencia creativa (*opus* de un *operari*) son los principios que recorren la historia de la estética, disolviendo la integridad de la obra de arte en una contradicción vital. Y así, el destino del arte en la época en la que es confinado al *topos ouranos* (mundo de las ideas) de la esteticidad revelará el lugar radicalmente escindido del hombre en la historia.

Frente a la idea del arte como promesa de felicidad, como la que propone Nietzsche siguiendo a Stendhal, con la figura de Pigmalión, frente a la posibilidad de que el arte cree vida y de que la potencia creadora humana sea concebida como potencia creadora de vida, la modernidad volvió al arte interesante para un espectador y estremecedor sólo para un artista que se estremece y se vuelve loco.

Una lista de obras literarias clásicas (y alguna que otra obra pic-

tórica mencionada al pasar) nos vienen al encuentro en las páginas siguientes de Agamben para ilustrar, con vehemencia, lo que Paulhan llama la guerra encarnizada entre Retóricos y Terroristas –los que hacen de la forma la única ley de la literatura y los que persiguen un lenguaje que sólo sea sentido– que culmina con el triunfo del Terror, el cual, no obstante, en su búsqueda del significado absoluto y su rechazo de la artificialidad de lo conocido, da a luz monstruos muertos y se transforma en su opuesto: una multiplicidad de formas sin sentido (*UsC*, pp. 19-20). Así, el arte moderno ha quedado atrapado en un círculo vicioso que fluctúa interminablemente entre un extremo y otro, del signo al sentido, de la palabra al silencio, de la retórica al terror, de la serie de elementos sin vida a la exigencia de una realidad viviente que necesariamente culmina con la sola supervivencia de los signos sin sentido.

Una exaltada descripción del cuento de Balzac “La obra maestra desconocida” ejemplifica el desdoblamiento implícito en este triunfo: Frenhofer, un viejo y extravagante pintor, busca, como Pigmalión, crear más allá del arte la realidad viva y cree haber logrado esto en una obra aún no terminada que le ha consumido ya diez años de su vida y que no ha mostrado nunca a nadie. Eso le ha garantizado hasta ahora su “felicidad”:

¿Enseñar mi criatura, mi esposa?, ¿rasgar el velo bajo el que castamente he cubierto mi felicidad? ¡Eso sería una abominable prostitución!, hace ya diez años que vivo con esa mujer; ¡es mía, sólo mía!, ella me ama.⁴



Picasso, 1931, para *La obra maestra desconocida*, de Honoré de Balzac.

4. Cfr. Balzac, H. de, *La obra maestra desconocida*, trad. I. Kon, Buenos Aires, El zorzal, 2006, p. 59.

Frente a la insistencia de su discípulo, Porbus, y de un joven aprendiz de pintor, Poussin, accede a mostrarla: en la tela, en cuyo extremo apenas se distingue un pie de mujer, sólo hay un amasijo de colores confusamente amontonados. Poussin enfrenta a Frenhofer con esa otra “realidad” de la obra estetizada, neutralizada: “¡pero tarde o temprano tendrá que darse cuenta de que no hay nada sobre la tela!”. Este muchacho, algo más que un simple observador, y algo menos que un artista, desnuda la obra de arte, la despoja de su integridad y desdobra al propio Frenhofer, quien no puede sino reconocer que allí no hay nada. Ese es el momento en el que la obra se estetiza y eso que era la máxima felicidad del artista, la máxima promesa de felicidad, se transforma en la nada.

Mirada desde esta perspectiva, la aparición del “hombre de gusto” en el siglo XVII implica un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte: hasta que esté terminada, la obra es competencia exclusiva del artista y su fantasía no tiene limitaciones exteriores; el espectador tiene luego la ocasión para ejercitar el buen gusto, ese órgano receptor de la obra de arte. En otra época, por ejemplo durante la planificación y confección de los frescos de la Capilla Sixtina, la colaboración entre Miguel Ángel y Julio II es tal que al artista no se le hubiese ocurrido decir “esto lo pinté yo”, ni se le ocurriría firmarlo tampoco. Era más bien la obra del Papa para Miguel Ángel, incluso el Papa habrá pensado eso de sí mismo. Pero esta situación ya no es posible en el siglo XVIII, porque no pueden vivir en una misma persona el genio y el gusto. No sólo no hay conexión entre ellos, como la hubo entre Miguel Ángel y Julio II, sino que el hom-



Miguel Ángel, bóveda de la Capilla Sixtina, realizada entre 1508 y 1512.

bre de gusto se vuelve una figura equilibrada y sana mientras que el artista trabaja en una atmósfera enrarecida y excéntrica, aislado del tejido social.

A partir del siglo XVIII, gusto y genio ya no pueden convivir en una única persona. El buen gusto se vuelve un principio de perversión de los valores y de los contenidos en la medida en que supone una indiferencia con respecto a la obra y una separación del principio de creación. El hombre de gusto puede captar la perfección de la obra pero no tiene la capacidad de crearla. Entonces, sin el genio, el gusto es pura inversión: encuentra su esencia en aquello que por definición no le pertenece.

Agamben ejemplifica esta mutación con *El sobrino de Rameau*, de Diderot, libro que fascinara tanto al Hegel de la *Fenomenología del espíritu*. En efecto, como “extrema decantación del hombre de gusto”, el arte es la única certeza que Rameau tiene de sí mismo. Pero dado que el arte es aquello que no le pertenece, su autoconciencia es la pura nada, el absoluto desgarró. Su plenitud es la privación absoluta. Escribe Agamben: “en la obra de arte el espectador se ve a Sí como Otro”, encuentra su propio yo en la forma del absoluto extrañamiento (*UsC*, p. 57). El gusto termina disuelto en su propia nada.

Y esto también es evidente en la obra en la que mejor se fundamenta filosóficamente la teoría del gusto, la *Crítica del juicio*, la última gran obra que Kant escribe antes de morir. Se trata de un escrito en el que además de resolver una importantísima serie de problemas que se generaron en el interior de su sistema filosófico (como el de que el hombre parece ser un habitante esquizofrénico de dos mundos completamente escindidos, el mundo físico y el mundo moral), Kant construye una teoría del gusto. Allí trata de justificar teóricamente cómo es posible un juicio de gusto, cómo es posible predicar belleza universalmente. En esa obra, que funda la autonomía de la estética como disciplina, se produce, según Agamben, una especie de teología negativa, porque todos los atributos que Kant encuentra en el juicio de gusto, son atributos por la negativa: la belleza place sin interés, como una finalidad que no tiene fin, como una universalidad que no tiene concepto y una normatividad sin norma.

Pareciera que cada vez que el juicio estético intenta determinar qué es lo que es bello, no sujeta entre sus manos lo bello sino su sombra: como si su verdadero objeto no fuera lo que el arte es, sino lo que no es: el no-arte (*UsC*, p. 64).

El juicio estético separa el arte del no-arte y, al hacerlo, hace del no-arte el contenido del arte. Este es el motivo por el cual nuestra apreciación del arte comienza con el olvido del arte. Tal como lo sentenciaría Hegel: la vida se ha retirado de las obras, las estatuas son cadáveres, los himnos, palabras sin fe. Sin el juicio no podemos conocer la obra, pero con el juicio, la obra se nos pierde para siempre en una “laboriosa edificación de la nada”. De este modo, el arte se vuelve una cosa del pasado, pues ya no forma cultura. En la actualidad, sin embargo, agrega Agamben, asistimos a una crisis del juicio estético. Por una parte es el no-arte el que nos proporciona un mayor placer estético: así por ejemplo, el *kitsch*, estéticamente feo, parece rebelarse frente a la tiranía del buen gusto y proporcionarnos una “sensación liberadora” o conmovernos. Por la otra, dentro del arte contemporáneo, la distinción arte/no-arte se vuelve improcedente, tal como sucede en el *ready made*, que genera una identificación de ambas. Agamben comprende de este modo el mandato vanguardista de volver el arte contra sí mismo en un ejercicio crítico: el arte se vuelve *logos* de sí mismo, se transforma en reflexión crítica del arte. Y así el espectador es aniquilado en un juicio que se escinde de sí mismo y termina en la nada.

Pero también la subjetividad artística ha sufrido un desgarramiento radical con respecto al material sobre el que trabaja, como com-

prendió Hegel en sus *Lecciones de Estética*. La escisión entre los contenidos, ahora devenidos objetividad prosaica, y la libertad absoluta del sujeto artista, da como resultado un arte que busca en sí mismo su propio fin y fundamento sin necesidad de un contenido exterior. El principio creativo es entonces “la absoluta inesencialidad abstracta que aniquila todo contenido en un esfuerzo por realizarse a sí mismo” y el “artista es el hombre sin contenido que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión” (*UsC*, p. 83), volviéndose una contradicción viviente. El artista, como el hombre de gusto, busca su esencia en lo inesencial, el contenido en la forma y sólo le queda encontrar en el principio creativo formal su propio contenido y hacer del desgarrar su experiencia fundamental, como lo hace Rimbaud, que cree poseerse, volverse “vidente” en su máxima alienación, en el máximo desarreglo de “todos sus sentidos”, o Artaud, que busca rehacer su propio cuerpo más allá del teatro. Pero, aún antes, la ironía romántica—como la risa para Baudelaire— había mostrado la necesidad del arte de volverse objeto de sí mismo indicando el desdoblamiento al infinito de la potencia negadora del yo poético. El artista también es un ser alienado, alejado del gusto, sin la posibilidad de juzgar eso que él hace, y, finalmente, se encuentra, también él, con su propia nada.

Si el artista es una pura fuerza de negación que destruye el principio de negación, “una nada que se aniquila a sí misma”, como dice Hegel, se evidencia el vínculo esencial entre arte y nihilismo: el arte es la potencia pura de la negación, es en ella que el hombre toma conciencia de la muerte de Dios. “La esencia del nihilismo coincide

con la esencia del arte en el punto extremo de su destino, cuando en ambos el ser se destina al hombre como Nada” (UsC, p. 87).

El arte, antes espacio común de todos los hombres, se quiebra disolviendo la concreción de la obra. Eso que hacía posible el habitar del hombre sobre la tierra y no tenía por ello identidad propia ni autonomía porque era un reflejo de todo el mundo humano, ahora ha construido un mundo aislado, intemporal, en el que se entrega para un juicio estético, para una evaluación formal. En un creciente desierto de formas y contenidos, inalienable pero extraño a sí, el arte yace en una zona separada en la que ya no puede vivir, pero tampoco morir. Ni vive, ni muere. El arte sigue dando vueltas y evidenciando, de esta manera, el destino nihilista del hombre. El hombre ha llegado a su propia nada y es en el arte en donde esto se evidencia con claridad meridiana.

Hasta aquí, Agamben da cuenta del carácter ambivalente del discurso estético, a la vez liberador y sujetador, y de sus implicancias metafísicas y políticas más allá de la burbuja esférica, pura y transparente en la que encerró al arte. Así pensada, la estética es complementaria y no opuesta a la razón, y, por ello, representa la culminación de la metafísica occidental en su conjunto y no su negación. Antes de que Paul de Man o Terry Eagleton vean en la estética el lugar de una conciliación ilusoria del sujeto morador de dos reinos, Agamben ha señalado las aporías a las que llega, para decirlo con la terminología que usará más adelante, por producir una zona de indeterminación en la que intenta mantener unidas, en su distinción constante, las dos caras de la unidad viviente, pero agonizante, del arte.

B. La condición *poiética* del hombre

Todo este proceso se revela como un “destino” histórico en la medida en que se asume la premisa heideggeriana según la cual el hombre tiene una condición *poiética* sobre la tierra. Se trata entonces, como quería Heidegger, de “dar un paso atrás de la tradición subjetivista del arte” para considerar otra vez, pero de modo más originario, la experiencia griega del arte. En efecto, la crisis actual del arte debe entenderse, indica Agamben, a partir de una crisis del “hacer” humano en general, una crisis de la capacidad productiva del hombre. Ese poder inquietante de producir es la *póiesis*, considerada en su sentido griego original, en cuanto capacidad de traer a la presencia (de ser causa del pasaje del no-ser al ser, tal como indica Platón en *El Banquete*, 205 b). El entrar en la presencia a través de la *póiesis* es, para los griegos, asumir una figura, una forma, por ello artesano y artista producen el mismo tipo de entes.

Pero la condición unitaria de la *póiesis*, como era de esperar, se desdobra en la modernidad, momento en el que se produce una separación entre arte y técnica, y se aíslan, como característica de la obra de arte, la “originalidad”, y como característica del producto de la técnica, la “reproductibilidad”.

El dogma de la originalidad es aquello que hunde al artista en su aislamiento social: en su obra ya no se transmite la tradición viva. Dos producciones de vanguardia, el *ready made* y el *pop art*, se encargan en la época contemporánea de poner en evidencia el desgarramiento producido en la unidad de la actividad poética al intentar producir un pasaje entre las esferas escindidas de la originalidad y la reproductibilidad. El *ready made* consiste, como

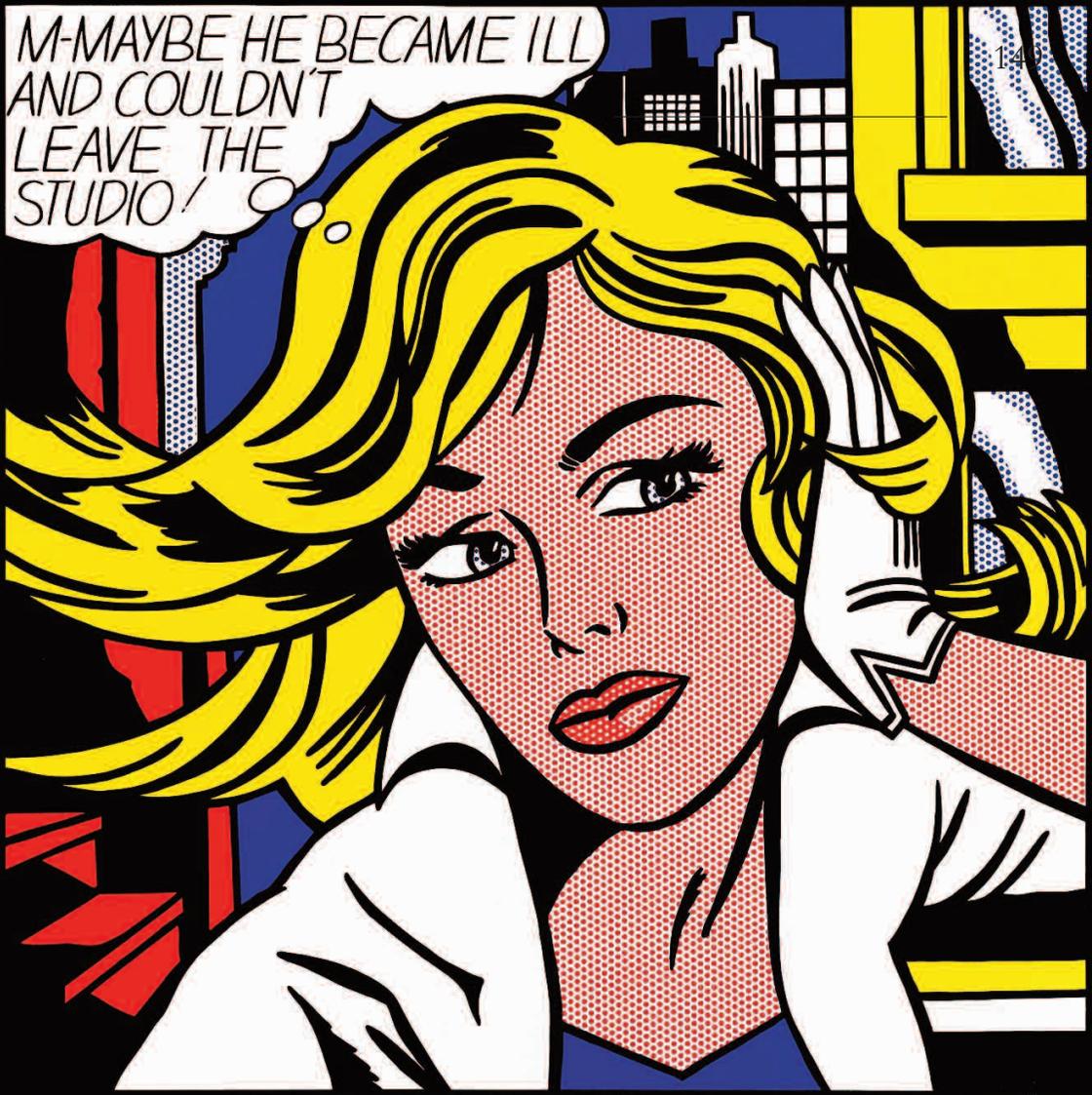
Marcel Duchamp,
Rueda de bicicleta,
1913.



saben ustedes mejor que yo, en una pequeña rectificación de un producto manufacturado cualquiera y su “elevación” a la “dignidad” de la obra por sola decisión del artista, con el propósito de “anestesiarlo estéticamente”, de anular la complacencia en su contemplación.

El *pop art*, por un movimiento inverso, presenta una obra de arte que se acerca a la condición de un producto industrial, retomando elementos de la publicidad, de los *comics* y de la cultura de masas. Sin embargo, este pasaje es imposible, no hay puente posible entre reproductibilidad y originalidad: sus objetos quedan suspendidos en un limbo entre el ser y el no-ser y, aunque apuntan más allá de la estética, sólo evidencian la profunda crisis de la capacidad poética del hombre, su forma más alienada.

Es sólo en la época de la esteticidad que la obra se vuelve pura sombra, un estar disponible en museos y galerías para su goce: el desdoblamiento de la actividad productiva, que conlleva la escisión de la esencia de la obra de arte, se pone en evidencia en términos de un pasaje, entendido como un retroceso, del acto a la potencia. Así, las poéticas de la obra abierta, el *work-in-progress*, *ready made* y *pop art*, exhiben, todas ellas, la asunción consciente de la impotencia del arte, una auténtica disposición-hacia-lanada, una forma más de la realización de la estética a la vez que un llamado de auxilio para salir de la ciénaga (*UsC*, pp.100-101). También este estado crítico del desdoblamiento de la actividad poética tiene su historia. Agamben muestra un progresivo solapamiento de toda actividad productiva en términos de *praxis*. En el mundo antiguo *poiesis* y *praxis* eran géneros distinguibles (*Ética Nicomaquea* II 40 b 3-6): la *poiesis* era el modo como los



Roy Lichtenstein, *M-Maybe*, c.1965.

griegos caracterizaban la *téchne*, la capacidad productiva humana entendida como una forma de la verdad (*a-letheia*, que etimológicamente significa: “desvelamiento que producen las cosas desde la ocultación a la presencia”, *UsC*, p. 110) y estaba relacionada con un saber. La *praxis*, en cambio, era una acción considerada como manifestación de una voluntad, entendida ésta en el modo general de “apetito”, “deseo” y “volición” (*UsC*, p. 113). Así como la *póiesis* se relaciona con la verdad, la *praxis* involucra al hombre sólo en cuanto ser viviente, en la medida en que la voluntad es la traducción humana del apetito que caracteriza la vida, principio del movimiento.

De este modo, el “trabajo” era considerado una actividad referida inmediatamente a las necesidades de la vida biológica, y por ello reservado a los esclavos e incompatible con la condición del hombre libre. Pero el destino nihilista de Occidente, continúa Agamben, se ha erigido sobre el olvido de esta división del hacer humano, dado que ya desde la antigua Roma se ha traducido la *póiesis* como *agere*, un actuar de un *operari*, perdiendo el carácter esencial de “estar en la presencia” y reduciendo la *energeia* a *actualitas*. En la modernidad, el proceso de convergencia entre *póiesis* y *praxis* se ha consumado y todo el “hacer” humano está considerado como una actividad de una voluntad productora de un efecto real. Finalmente el trabajo, el estrato inferior de la vida activa, ha sido erigido como prototipo de toda actividad humana, fuente de toda riqueza (A. Smith) y expresión de la humanidad del hombre (K. Marx). A su vez, la práctica se opone a la teoría, el pensamiento, la contemplación y se entiende exclusivamente como producción de vida material.

Todos los intentos de superar la estética quedaron atrapados dentro de la interpretación de la práctica como voluntad e impulso vital; por ello, se vuelve necesario salir del horizonte de la estética y criticar el fundamento mismo sobre el que se erige, la consideración de la *póiesis* como una *praxis*, la suposición de que el arte es expresión de una voluntad. Frente a esto, el único camino es volver a los griegos y a pensar el arte como producción de la verdad y como apertura del mundo para la existencia y la acción humana, es decir, como fundamento impensado de toda posible *praxis*.

La obra de arte es una estructura única, el ritmo que introduce un detenimiento en el eterno fluir del tiempo y permite un acceso a un tiempo más original. Nuevamente, es Aristóteles quien le proporciona una caracterización adecuada del término: “ritmo” es estructura, esquema, por contraposición con “la materia elemental e inarticulada”. La naturaleza es ritmo, entendido como un todo que contiene más que la simple suma de sus partes. Por única vez Agamben refiere aquí la obra musical, como ejemplo eminente del modo en que el ritmo escapa al incesante alejarse de los instantes y se convierte en la presencia de una dimensión atemporal dentro del tiempo. Esto es lo que sucede en toda obra de arte: percibimos un detenerse del tiempo y somos transportados a un tiempo más original, tenemos una experiencia, ni estética ni estática, sino extática.

La obra es, ahora, una forma que abre la presencia y en esta dimensión está en juego la estructura misma del estar-en-el-mundo del hombre y de su relación con la verdad y la historia. La *póiesis* funda el espacio original de su mundo y le permite acceder a su estar original en la historia y en el tiempo. El arte es producción

del origen y es por ello condición de posibilidad de toda actividad libre y deseada, en él “se rompe el *continuum* del tiempo lineal y el hombre reencuentra, entre pasado y futuro, su propio espacio presente” (U&C, p.154). Y si hoy está en crisis, el riesgo no es el de perder un valor cultural o la expresión privilegiada de su energía creadora, sino el espacio mismo del mundo como humanidad, como lugar donde el hombre puede encontrarse.

C. La perspectiva benjaminiana

Hacia el final del libro la perspectiva deja de ser la ortodoxia heideggeriana y Agamben piensa el arte como una experiencia extática, como una experiencia en la que el hombre puede tener acceso a un tiempo más original, para lo cual retoma, todavía de un modo rápido y escueto, a Benjamin y a Kafka. Tras haber evaluado el problema de la crisis de la estética y la cuestión del origen de la obra de arte siguiendo las huellas de Heidegger, Agamben parece cambiar de perspectiva en un último capítulo que abre, no obstante, importantes cuestiones. Nos encontramos aquí con la posibilidad de pensar una “tarea” para el arte, más allá de la alienación de su esencia, en relación con el problema de la pérdida de las tradiciones y la posibilidad de cambio abierta con ella. Y es para pensar esta tarea que Agamben recuerda a Benjamin como el “primer intelectual europeo que apreció la mutación en la transmisión de la cultura y la nueva relación con el pasado que se deriva de ella” (U&C, p.157).

Es gracias a los análisis benjaminianos sobre Baudelaire que Agamben encuentra en este poeta la figura que hace suyo el objetivo de destruir la transmisibilidad de la cultura como modo de



Angelus novus (1920/22)

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

enfrentar la disolución de la autoridad de la tradición en la nueva sociedad industrial. Con el extrañamiento, con la experiencia del *shock*, la obra es el vehículo de lo intransmisible y se vuelve el último vínculo con el pasado cuando sólo quedan ruinas de la tradición. Por esto, en la crisis del arte está en juego la supervivencia de la cultura misma. Agamben cita aquí la interpretación benjaminiana del *Angelus Novus* de Klee como el ángel de la historia: el hombre que ha perdido su relación con el pasado.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.⁵

5. Benjamin, W., “Tesis de Filosofía de la Historia”, § 9, en *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1971, p. 183.



Dürer, *Melencolia I*, 1514.

Agamben le agrega a este ángel una interpretación propia del grabado *Melancolía I* de Durero, como el ángel de la estética que presenta una dimensión intemporal, “una especie de detención mesiánica” en la que los utensilios de la vida activa (el reloj, la balanza, la escalera) han perdido el significado cotidiano de uso y muestran su potencial de extrañamiento.

Hay un célebre grabado de Durero que presenta alguna analogía con la interpretación que Benjamin da del cuadro de Klee. Representa una criatura alada, sentada en acto de meditación y con la mirada absorta hacia adelante. A su lado, abandonados en el suelo, yacen los utensilios de la vida activa: una muela, un cepillo, unos clavos, un martillo, una escuadra, unas tenazas y una sierra. El bello rostro del ángel está sumergido en la sombra: sólo reflejan la luz sus largas vestimentas y una esfera inmóvil frente a sus pies. A sus espaldas, se aprecian una clepsidra, cuya arena está cayendo, una campana, una balanza y un cuadro mágico y, sobre el mar aparece en el fondo, un cometa que brilla sin esplendor. Sobre toda la escena se extiende una atmósfera crepuscular que parece restarle materialidad a cada detalle. (*UsC*, p. 164)

El pasado, que no resulta incomprensible al ángel, es redimido “sólo a través de su imposibilidad de morir en el museo de la estética” (*UsC*, p. 165). El arte cumple la tarea que anteriormente correspondía a la tradición: resuelve el conflicto entre pasado y futuro, pero lo hace destruyendo la transmisibilidad y garantizando la supervivencia fantasmal de la cultura en la forma

del extrañamiento estético. De este modo, ambos ángeles son inseparables, pues el hombre está suspendido en la tensión entre futuro y pasado y no puede recuperar su historicidad.

Pero, ¿qué sucedería si se asumiera esa imposibilidad humana de reencontrarse con los propios presupuestos históricos y se hiciera de ella “el terreno mismo sobre el que el hombre pudiera encontrarse”? Agamben cree encontrar en Kafka al artista que da este salto más allá de la estética. Como la tragedia griega, Kafka muestra la precariedad de la acción humana en un intervalo histórico entre lo que ya no es y lo que aún no es. Pero, al hacerlo, parecería haber invertido la imagen benjaminiiana del ángel de la historia:

En realidad el ángel ya ha llegado al Paraíso, donde se encontraba desde el principio, y la tempestad y su consiguiente fuga a lo largo del tiempo lineal del progreso no son más que una ilusión que él se crea en el intento de falsificar su propia conciencia y de transformar esa que es su condición permanente en un objetivo que todavía está por alcanzar. (*UsC*, p. 169)

De este modo, Kafka sustituye la concepción de un tiempo lineal y vacío por “la imagen paradójica de un *estado de la historia* (un *éxtasis* de la historia), en el que el acontecimiento fundamental de la evolución humana está permanentemente en curso” (*UsC*, p.170). El día del Juicio es la condición normal del hombre, la meta es inalcanzable porque está siempre presente y constituye

su historicidad y su incapacidad de adueñarse de la historia. Así, puede entenderse que el juicio universal no sea un juicio final, sino un juicio sumario (*Standrecht*), y el hombre, inocente y culpable, está desde siempre en él.

Entonces, ¿cuál sería la “tarea” del arte en este intervalo entre pasado y futuro en el que el hombre vive? ¿Qué debe hacer el arte el día del Juicio? Dado que la meta ya está presente y no hay caminos hacia ella, el arte debería convertirse en la transmisión obstinada del acto de transmisión, en un “mensajero cuyo mensaje sea la tarea misma de la transmisibilidad”. De esta manera, el arte haría de la incapacidad del hombre de salir de su estado histórico el espacio concreto de su estancia en el presente. Parado en la radical escisión entre historia y mito, el arte no puede traspasar el umbral del mito, ni recuperar para el hombre su condición histórica, es decir, acceder al conocimiento total y transmutar la historia en mito. Aunque todavía puede “renunciar a la garantía de lo verdadero por amor a la transmisibilidad” (*UsC*, p.172) y transformar la incapacidad humana de salir de su estado histórico en el lugar de su estancia en el presente en el que encuentra un sentido a su acción.

Por esto, y ya más allá del libro de Agamben, me gustaría terminar esta charla proponiendo un ángel posible para esta nueva tarea del arte: si el *Angelus Novus* es el pasmado ángel de la historia, y *Melancolía I* representa el impávido ángel de la estética, tal vez el ángel del arte más allá de la estética pueda encarnar en el *Angel Surrounded by Paysans* (*Ángel rodeado de paisanos*) del poeta Wallace Stevens <texto>, quien escribe su poema⁶ inspirado en una naturaleza muerta de Pierre Tal Coat.

No hay en este cuadro figuras celestiales de ningún tipo, sólo algunas botellas, una planta en una maceta ladeada, un vaso caído, una servilleta arrugada y una vasija de barro. El “ángel” de la pintura no es, como podría esperarse de una metáfora más o menos evidente, la servilleta blanca y alada, sino una botella de vidrio veneciano alrededor de la cual se ubican los “campesinos”, la vasija de barro, las otras botellas y demás elementos. De acuerdo con Stevens, la idea que el poema intenta expresar es que “tiene que haber en el mundo que nos rodea cosas que nos consuelan tan plenamente como podría cualquier visitación celestial”.

El poema comienza en el momento en que uno de los campesinos ha abierto la puerta para dejar entrar a un supuesto visitante que, sin embargo, no se ha presentado. Entonces, el ángel, una figura vista a medias en el umbral de la puerta, habla para desaparecer en el instante siguiente: no es un mensajero celestial, anuncia, no tiene alas cenicientas, ni tiene ropas áureas, ni siquiera una aureola, pues es el ángel de la realidad, uno más entre los campesinos, cuyo único conocimiento es el de ser uno de ellos. Y, sin embargo, es el “necesario ángel de la tierra”, porque es a través de su vista que el hombre puede ver la tierra nuevamente, liberado de su rigidez y obstinación habituales. Es a través de su oído que el hombre oye el trágico sonido de su relación con la tierra. El ángel muestra el fluir de la existencia y el fluir de los significados, compuestos apenas por significados a medias, fluctuantes como la existencia. Es él mismo, como

6. Ver al final de la conferencia.

parte de la realidad, apenas una sugerencia de significado, percibido a medias, como un fantasma elusivo que desaparece y se lleva la claridad de la realidad que trajo consigo.

Este ángel es acaso el arte, que, como Bartleby, el personaje de la novela de Melville, está detenido en la potencia de no escribir, es “la potencia perfecta a la cual una nada separa del acto de creación”, la experiencia de lo posible como tal, la potencia liberada de la sujeción a la voluntad a la que la condenaba la moral. Este ángel, mensajero de nosotros mismos, cuyo mensaje no es más que la comunicación de nuestra capacidad de ser mensajeros, acaso ya no pueda abrirnos las puertas del Edén, como había constatado Rimbaud en “Lo imposible”, pero acaso podría, perfectamente, en tanto uno de nosotros, abrirnos las puertas del Limbo, esa parodia del Paraíso y del Infierno, de la beatitud y la condena, en la que viviríamos en el alegre olvido de Dios. Pero estos ya son demasiados acasos.

Discusión con los asistentes, luego de la conferencia

Pregunta: Pensaba en la escisión entre el creador y el espectador y quería saber si Agamben había recuperado algo de la tradición situacionista, porque hay mucho de eso...

Respuesta: Sí, es una gran pregunta. No en esta obra, pero en la obra más afirmativa de Agamben que es *La comunidad que viene*, un texto que él publica en 1990, está claramente influenciado sobre todo por Guy Debord. Agamben tiene un texto, en realidad varios textos, sobre Guy Debord. En Italia la recepción del situacionismo y especialmente del pensamiento de Debord es muy vasta. En el

caso de Agamben, su idea de política del “gesto” está construida a partir de algunas ideas tomadas de allí. En *Medios sin fin* hay un texto que se llama “Notas marginales al *Comentario a la Sociedad del Espectáculo*” (el libro que publica Guy Debord en 1988, como corolario de *La sociedad del espectáculo* de 1967), hay otro texto que se llama “Violencia y esperanza en el último espectáculo” que está en una compilación de textos de algunos filósofos italianos sobre el situacionismo (AA.VV., *I situazionisti e la loro storia*, Roma, manifesto libri, 1999) y hay otro dedicado al cine de Debord. En efecto, una manera de pensar cómo volver atrás el problema de la escisión entre artista y espectador sin que se convierta en el mito de la fusión, es precisamente a partir de las intervenciones, la situación construida, el acontecimiento situacionista.

Cuando hablaste de la escisión ente arte y técnica dijiste que el arte se regía por la norma de la originalidad y que ese dogma de la originalidad hacía que el arte no tenga ya conexión con la cultura, porque la cultura está imposibilitada de transmitirse a sí misma. En contraposición está la técnica, con el dogma de la reproductibilidad. Mis preguntas son dos: primero, ¿por qué el dogma de la originalidad no tiene nada que ver con la cultura? Y si es así, ¿cómo es posible que él esté teorizando acerca del arte, si perdió toda conexión con la cultura? En segundo lugar, me interesa la recepción que tiene Agamben de la obra de Benjamin, del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. No sé si Agamben entiende que Benjamin en esa obra afirma que ya no es posible ver al arte de una forma histórica o que en re-

alidad la forma histórica va cambiando de acuerdo a las condiciones materiales, los medios de producción.

Respecto a la primera pregunta, que es la más fácil de contestar, el dogma de la originalidad pierde relación con la cultura porque el arte se convierte en este principio formal de auto-expresión y por lo tanto no hay transmisión de los contenidos culturales, no hay contenidos. Justamente, el artista es el hombre sin contenido que queda boyando en su propia expresión de sí mismo, que es la nada. Por lo tanto, lo que se pierde es la capacidad de tener contacto con el material.

¿Y no ve esa posibilidad como una manifestación cultural?

Claro, pero, por ejemplo, Baudelaire sería justamente el que hace de eso su principio formal, aunque eso no implique ir más allá de la estética. Es lo mismo que pasa con las vanguardias o al menos con estas dos que él menciona, las técnicas del *pop art* y el *ready made*, que no van más allá de la estética, que evidencian la crisis pero no proponen nada nuevo. Eso es muy interesante. Hay toda una parte del libro que yo no mencioné donde se explica cómo el contenido del arte se vuelve siempre no-arte. Es la idea de que el arte se convierte en algo inaferrable y el contenido del arte ya no es tal, no está más, no hay contenido. Y en ese sentido, aunque fuera una manifestación cultural, lo que ya no se transmite es la cultura. No hay posibilidad de que se transmita y de que nos oriente en el presente. Se puede transmitir en el museo de la esteticidad, todo puede perdurar porque precisamente no puede morir, pero no nos dice nada respecto de cuál es nuestro lugar acá, en el mundo, que es lo que antes sí hacía el

arte. Por eso es interesante lo del situacionismo, porque no se trata de volver a eso que pasaba antes, de que el arte sea la *Biblia pauperum*. No se trata de eso, sino de romper esa escisión; nunca de restaurar el pasado sino de sostenerse en la tensión, que es lo que hace Kafka. Todo eso lo dije muy rápidamente, pero ese es un poco el análisis que hace de Kafka y en esa dirección iba la interpretación que yo hacía del poema de Stevens.

Tu pregunta sobre Benjamin es realmente muy interesante porque la perspectiva de Agamben en este libro es heideggeriana y Benjamin aparece y echa por tierra todo eso que se construyó sobre una base heideggeriana. En lo personal creo que este libro se autodestruye, por así decir. Construye heideggerianamente toda una historia sobre la alienación, la esencia del arte y, en el último capítulo, entran Benjamin y Kafka y ya no vamos a hablar más de la esencia del arte, ya no están más los griegos, ya no se entiende bien cuál era el lugar de los griegos y del ritmo. Lo que hay es la tarea del arte. Esta cuestión se puede explicar incluso biográficamente: en 1966 Agamben conoce a Heidegger en el seminario de Le Thor, deja sus estudios de leyes y descubre su “vocación” por la filosofía (como evidencian los poemas que escribe en la época); se vuelve loco, se hace heideggeriano. Sin embargo, en la mitad de ese proceso empieza a leer a Benjamin, que le sirve, según sus propias palabras, de antídoto. En una entrevista de hace algunos años, él dice que por suerte Benjamin le sirvió de antídoto a Heidegger. En *El hombre sin contenido* no menciona *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* y lo que vos señalás me parece genial porque de hecho es algo que se le podría reprochar a Agamben sobre su visión de la escisión

de arte y técnica. Es una posición que Agamben tiene y que luego deja de tener porque precisamente hay otros análisis que hace de la obra en la que ya no importa el problema de la reproductibilidad técnica, porque hasta es algo beneficioso precisamente en la medida en que ayuda a romper el dogma de la originalidad. Pero ciertamente aquí él no habla de ese texto de Benjamin y tiene una perspectiva heideggeriana sobre el origen. Yo evité hablarles del tema del origen de la obra de arte que está basado en una conferencia de Heidegger llamada justamente “El origen de la obra de arte” que, por otro lado, es la premisa de la cual parte *El hombre sin contenido*. Allí el arte deja de ser considerado en términos de *mimesis*, en términos de representación, y se vuelve a pensar en términos de *desocultamiento*, de verdad, a la griega (*aletheia*).

Cuando vemos que el arte pasa a la esfera del mensaje, ¿hace una convocatoria a la reproductibilidad? ¿O es un pasaje a la mera forma?

Hay un pasaje que tampoco les leí donde se habla de un texto de Paulhan, *Las flores de Tarbes o El terror de las letras*, donde se presentan los retóricos y los terroristas. Los retóricos son los que defienden la forma y los terroristas los que defienden el significado. Lo que dice Agamben de esa dialéctica es que termina ganando el terror, pero el terror se vuelve un sinsentido absoluto. Instalarse en el ámbito de la dialéctica permanente entre la forma y el contenido es siempre perderse en el círculo vicioso de la nada. El mensaje, precisamente, implica entender que no es posible ni la forma absoluta ni el contenido absoluto

sino asumir la tensión entre la forma y el sentido. Y, en todo caso, quedarse con un tibio sostenerse en la tensión en la que ya no hay nada que transmitir, ya no hay contenido, no va a volver a haber y, no obstante, lo que sí existe es la posibilidad de sostener ese lugar de la comunicabilidad. La comunicación de la comunicabilidad.

Esto es bien benjaminiano, esto es el texto de Benjamin *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, por ejemplo, la idea de que la lengua se comunica a sí misma, el arte se comunica a sí mismo y ese comunicarse a sí mismo consiste en dejar abierta por siempre esa capacidad comunicativa. Transmitir que el hombre puede comunicarse, que el hombre puede transmitir. Eso es la cultura a partir de ahora y eso es lo que el arte puede hacer. No es algo formal, pero tampoco es un contenido. Se trata más bien de transmitir una capacidad.

¿El futuro del arte estaría basado en esa vuelta a la nada o a dar cuenta de que sirve para comunicar? En otras palabras, ¿dónde ve Agamben el futuro del arte?

A Agamben el futuro no le importa, lo que le importa es el presente. Lo que el arte hace es sostener un lugar en el presente del hombre. Porque todo futuro implicaría una idea teleológica, se repondría un fundamento y lo que acá ya no puede haber es fundamento. No hay un fin, no hay nada hacia lo cual tendamos. Ni siquiera el arte, ni ninguna manifestación humana. Lo que hay es la pregunta acerca de cómo sostenernos en el presente y el arte lo que hace es construir el habitar del hombre en el presente, esa es un poco la idea.

¿Pero habría algo así como una especie de fin de la historia, o un fin del arte, como afirma Danto?

No. No sé si estoy en condiciones de afirmar esto que voy a decir, pero lo que sí puedo asegurar es que Agamben está en las antípodas de Danto, en ese sentido, porque lo que se quiere suspender es justamente la dialéctica de decir si hay o no historia o si hay o no futuro.

Hay una idea de Agamben que está en un texto que yo mencionaba hace un momento, *La comunidad que viene*. Se trata del porvenir, una idea que es muy interesante porque no es el futuro sino lo que esperamos del futuro. Entonces sí, quizá la tarea del arte podría ser el futuro, pero está pensando en cómo hacer el futuro hoy. Yo no soy un profeta, dice Agamben, sino que estoy parado acá y digo cuál es la tarea hoy para ese eventual futuro. Siempre tenemos el futuro delante, pero ese futuro no está predeterminado. Entonces no sé si hay fin o no hay fin, lo que hay es la tarea que tenemos hoy. La comunidad que viene es la comunidad que está aquí, hoy. Es esto que hay acá, hoy. Eso es el futuro.

¿La escisión del arte no es producto de la aparición de otros medios masivos, como la radio y el cine, que le quitan ese efecto poderoso que tenía para Platón en República?

Sí. Los ejemplos que da Agamben son todos de la modernidad y lo que yo te diría es que en la modernidad se gesta esa idea, y que se lleve a cabo luego con la radio o los medios masivos es eventual. La modernidad gesta un discurso estético. En los tratados de estética del siglo XVIII se escinde el espectador del artista y el arte se neutraliza. De hecho se nos escapa la manera

en que se experimentaba el arte en el siglo XVIII, aunque tenemos las novelas, por ejemplo, y es cierto que ese experimento quizá sea más evidente hoy con la radio y el cine, como decís. Creo que en eso estoy muy de acuerdo con Agamben. La autonomización de la esfera del arte conlleva la correlativa aparición de un discurso filosófico que organiza ese ámbito y que lo neutraliza, lo fagocita, y posibilita lo que otros teóricos llaman la “ideología estética”. La estética como la disciplina que viene a hacer lo que vos afirmás que hacen la radio y el cine, que es volver a unir o suturar las escisiones que la modernidad produjo. La modernidad produjo un sujeto que es, como dice Kant, habitante de dos reinos: el reino de los fines (el reino de la moral) y el reino de sus inclinaciones. Se ubica en el ser y en el deber ser al mismo tiempo, está escindido. El sujeto es finito pero que tiene ínfulas de infinidad. Bueno, ¿qué hacemos con ello? Ideológicamente, la estética trata de conciliarlo. Erige un puente y finge una unidad que no es tal porque el sujeto está desgarrado, se finge una unidad en esta comunidad del sentimiento que propone la estética. No es completamente incompatible lo que dice Agamben con lo que afirmás vos, sólo que esto se produce en la modernidad, filosóficamente hablando, aunque después podamos pensar el ejemplo de los medios masivos.

Explicaste la escisión en términos de espectador y obra. Me pregunto si eso refleja totalmente la escisión entre arte y sociedad. Si la condensa, si la simboliza o si la refleja imperfectamente. Porque no es lo mismo.

No es lo mismo.

Me parece que analizando un poco de qué manera no es lo mismo uno podría insinuar una especie de crítica a Agamben por el lado de una deshistorización que me parece que late en todo el planteo.

Es cierto, es un planteo muy viejo, es un planteo que tiene cuarenta años, ¿verdad? Eso hay que decirlo. Sí, igual en ese mismo año se publicaba la *Teoría estética* de Adorno, que claramente piensa de otro modo.

¡Claro, fue un mal año para la estética! (risas) Quizá podés hacer una consideración acerca de si te parece correcto o no el planteo que estoy insinuando, porque me gustaron las imágenes de los ángeles, son dos ángeles muy distintos. En realidad, no se complementan tanto. Uno parece en movimiento y el otro estático. Y eso tiene que ver con la historia, de algún modo. No por casualidad el que está en movimiento se llama el ángel de la historia y el otro... El de la estética.

Que está presidido por la melancolía, ¿no? Por supuesto que sabemos que es un tema clásico. La melancolía es aquello que afecta a los artistas por si no sabían (risas). Para la tradición clásica es uno de los humores que explica que uno sea artista. Y el ángel tenía una leyenda con la palabra “melancolía”, y el ángel de la historia no es melancólico, tiene otra actitud.

Pero la idea de Agamben es que el arte cumple ese papel tan importante en la historia, que la estética se las ve con la historia.

Aunque no sean lo mismo, son complementarios en ese sentido. Son dos maneras. El ángel de la historia enfrenta la historia de un modo, en cambio el de la estética lo que hace es neutralizar ese conflicto. El huracán está detenido. Hay una reconciliación, pero esa reconciliación implica yacer en el museo de la esteticidad. Es el detenimiento, que además es muy complejo porque después Agamben se interesa en el tema de la potencia y en el detenerse y en la potencia de no, pero claramente no es esto. No es la desidia y no es la desactivación que produce la esteticidad. Eso por un lado, y por otro está la cuestión del arte y la sociedad. En eso yo le echo la culpa a Heidegger, claramente.

El problema es que Agamben es un alumno de Heidegger y, aunque sabe más de arte que Heidegger, está tratando de hacer los deberes. Pero se encuentra con Benjamin, entonces en ese sentido me parece que el texto es potencialmente muy rico porque de hecho se deshace a sí mismo. Porque la respuesta que da con Kafka y Benjamin es una respuesta que no responde a la pregunta que se hizo con Heidegger. Es como decir, bueno, llegamos por el camino de la esencia a un callejón sin salida, como si llegara a una especie de nada en la que “bueno, sí, todo esto pasó” pero después hay una especie de redención de algo que nunca pasó. Toda esa primera parte claramente es muy subjetivista, y toda la crítica es una crítica a la constitución de la subjetividad, típico tema heideggeriano. Heidegger es famoso por la crítica a la subjetividad moderna, uno de los grandes hitos de la filosofía heideggeriana. Él se dedica a destruir al sujeto moderno y lo que Agamben está haciendo es aplicar categorías heideggerianas para pensar el sujeto artístico. Y ahí se le escapa la di-



Pierre Tal Coat, *Still Life*.

mención social, pero por otra parte entiende que la sociedad estuvo siempre presente, se le escapa a la hora de entender la distancia entre el artista y el espectador. De hecho, habla siempre de los sujetos en juego y no de la relación política.

Sin embargo, creo que en el último capítulo, donde aparecen Kafka y Benjamin, reflota todo el problema de la sociedad. Porque él habla de la cultura, y como ustedes advirtieron, es bastante raro: no se sabe bien qué quiere decir cultura. No se sabe si es la sociedad o si es el vínculo político con los otros o no. Es una cuestión difícil.

*Angel Surrounded by Paysans***Wallace Stevens**

One of the countrymen :
There is
A welcome at the door to which no one comes?
The angel:
I am the angel of reality,
Seen for the moment standing in the door.
I have neither ashen wing nor wear of ore
And live without a tepid aureole,
Or stars that follow me, not to attend,
But, of my being and its knowing, part.
I am one of you and being one of you
Is being and knowing what I am and know.
Yet I am the necessary angel of earth,
Since, in my sight, you see the earth again,
Cleared of its stiff and stubborn, man-locked set,
And, in my hearing, you hear its tragic drone
Rise liquidly in liquid lingerings
Like watery words awash; like meanings said
By repetitions of half meanings. Am I not,
Myself, only half of a figure of a sort,
A figure half seen, or seen for a moment, a man
Of the mind, an apparition apparelled in
Apparels of such lightest look that a turn
Of my shoulder and quickly, too quickly, I am gone?