Boletín de estética

ESQUEMAS ESTÉTICOS
Aura y "aire de familia"
· *Fabrizio Desideri* ·

IMAGEN DEL ROSTRO DESAPARECIDO
Densidad histórica de un artefacto visual global
· *Ana María Risco, Nicole Iroumé y Oriana Bernasconi* ·

EL DILEMA DE LA VALORACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
· *Inés Moreno* ·

Comentarios bibliográficos

—

CIF Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estética y Filosofía del Arte

AÑO XVII | VERANO 2021 | Nº 54

ISSN 2408-4417

ESQUEMAS ESTÉTICOS
Aura y "aire de familia"
· *Fabrizio Desideri* ·

IMAGEN DEL ROSTRO DESAPARECIDO
Densidad histórica de un artefacto visual global
· *Ana María Risco, Nicole Iroumé y Oriana Bernasconi* ·

EL DILEMA DE LA VALORACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

· *Inés Moreno* ·

Comentarios bibliográficos

Año XVII | VERANO 2021 | Nº 54
ISSN 2408-4417

Director
Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Editores Asociados
Mauro Sarquis (Universidad Nacional de San Martín)
Gisela Fabbian (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial
José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Filippo Fimiani (Università degli Studi de Salerno)

Comité Académico
Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (UBA) ✝ –Elena Oliveras (Universidad Nacional de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Instituto de Filosofía "Ezequiel de Olaso" (Centro de Investigaciones Filosóficas-CONICET). Se publica cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del conocimiento en estética y filosofía del arte, principalmente dentro del mundo académico de habla hispana, a través de la edición de trabajos de investigación originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizado en: SCOPUS (Elsevier), SCImago Journal, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia), Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO).

http://www.boletindeestetica.com.ar/
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. © Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley Nº 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Verano 2021

SUMARIO

Artículos 5

Fabrizio Desideri
Esquemas estéticos. Aura y "aire de familia" 7-33

Ana María Risco, Nicole Iroumé y Oriana Bernasconi
Imagen del rostro desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global 35-77

Inés Moreno
El dilema de la valoración del arte contemporáneo 79-104

Comentarios bibliográficos 105

Artículos

Fabrizio Desideri es Profesor Titular de Estética en el Departamento de Letras y Filosofía de la Università degli Studi di Firenze. Miembro del Consejo Presidencial de Sociedad Italiana de Estética (SIE), dirige la revista *Aisthesis. linguaggi e saperi dell'estetico.* Actualmente desarrolla dos líneas de investigación: una centrada en la historia de la estética y otra orientada a una reconcepción radical de la estética a partir de la filosofía de la mente y otra. Sus cuatro libros más recientes son: *La Percezione riflessa. Estetica e Filosofia della Mente* (2011), *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica* (2013), *Origine dell' estetico. Dalle emozioni al giudizio* (2018) y *Walter Benjamin e la percezione dell arte* (2018). Correo electrónico: fabrizio.desideri@unifi.it

Ana María Risco es Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile, Magíster en Teoría e Historia del Arte y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la misma casa de estudios. Su investigación se centra en la crítica y el arte contemporáneo, la escritura sobre arte, la relación entre imagen y escritura, y los medios de imagen visual. Es autora de *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales* (2004) y *La deriva líquida del ojo. Ensayos sobre la obra de Alfredo Jaar* (2017). Correo electrónico: arisco@uahurtado.cl

Nicole Iroumé es Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile y Magíster en Estudios de Imagen por la Universidad Alberto Hurtado. Es coautora de *Recorridos Fotográficos. Hacia la legitimación de la fotografía como obra de arte* (2018) y autora de *Pigmentaciones fúngicas en la madera, Spalting y sus usos en el arte* (2019). Imparte cursos de pregrado en el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y trabaja como investigadora en el Museo Nacional de Bellas Artes. Correo electrónico: nfiroume@gmail.com

Oriana Bernasconi es Doctora en Sociología por la London School of Economics and Political Science (2008), Magíster en Estudios Culturales y Sociología (Birmingham University) y socióloga por la Universidad Católica de Chile. En los últimos años, su investigación se ha centrado en la violencia política y en el papel que la documentación de las violaciones de los derechos humanos y los archivos desempeñan en la capacidad las sociedades para enfrentar pasados difíciles. Su libro más reciente es *Resistance to Political Violence in Latin America. Documenting Atrocity* (2019) Correo electrónico: obernasc@uahurtado.cl

Inés Moreno es Doctora en Filosofía Contemporánea por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay), donde se desempeña como directora de la Sección de Estética del Instituto de Filosofía. Es autora de *La justificación del valor. Un punto ciego en ñas teorías del arte contemporáneo* (2013). Correo electrónico: ins.moreno@gmail.com

ESQUEMAS ESTÉTICOS

Aura y "aire de familia"

Fabrizio Desideri

Fabrizio Desideri
Università degli Studi di Firenze, Italia

Esquemas estéticos: aura y "aire de familia"

Traducido del italiano por Gastón Giribet (CONICET)

DOI: 10.36446/be.2021.54.219

Resumen
En las escenas de atención conjunta propias de la temprana infancia, el intercambio emocional con el adulto produce tanto una sintonización atencional (reconocer que el otro dirige su atención a un objeto determinado) como una sintonización intencional (la capacidad de reconocer la intención del otro a compartir la experiencia atencional). Entre el emparejamiento de la atención y la aparición de una intencionalidad cooperativa, se abre la posibilidad de un espacio autónomo para la conceptualización de proto-experiencias de tenor estético. En este contexto, el presente artículo propone la hipótesis de que el conocimiento del mundo como consecuencia de la orientación cognitivo-perceptiva que florece a partir de los contextos de atención conjunta se lleva a cabo en virtud de una "aire de familia" o "aura" estéticos. Con el propósito de indagar la posibilidad de una especificidad estética de estas proto-experiencias, la argumentación se apoya en las modulaciones de la noción de "esquema" a través del pensamiento de Immanuel Kant, Frederic Bartlett y Marvin Minsky.

Palabras clave
Experiencia estética; Sintonía afectiva; Sintonía intencional; Esquema-imagen; Teoría de los marcos

Aesthetic Schemes: Aura and "Family Resemblance"

Abstract
In the scenes of joint attention experienced in early childhood, the emotional exchange with the adult produces an attentional tuning (recognizing that the other person directs her attention to a particular object) as well as an intentional tuning (the ability to recognize the other person's invitation to share the attentional experience). Between the pairing of attention and the emergence of a cooperative intentionality arises the possibility of an autonomic space for conceptualizing proto-aesthetic experiences. In such context, this article argues that the knowledge of the world, because of the cognitive-perceptive attention that flourishes from contexts of joint attention, is carried out in virtue of an aesthetic "family resemblance" or an aesthetic "aura". In order to enquire the possibility of an aesthetic specificity of these proto-experiences, the line of reasoning is based in the modulations of the notion of "scheme" in Immanuel Kant's thoughts, Frederic Bartlett and Marvin Minsky.

Keywords
Aesthetic Experience; Affective Tuning; Intentional Tuning; Scheme-Image; Frame Theory

Titulo original: "Schemi estetici: aura e 'aira di famiglia'", *Origine dell'estetico: Delle emozioni al giudizio* (Roma: Carocci editore, 2018), 61-76.

Recibido: 10/06/20. Aprobado: 20/05/21.

ATENCIÓN CONJUNTA, SINTONÍA AFECTIVA Y GÉNESIS DE LOS ESQUEMAS ESTÉTICOS

1. En el contexto de las escenas de atención conjunta que el niño experimenta alrededor de los nueve meses, ¿cómo se configuran las formas de experiencia estética? ¿Qué valor toman? ¿Qué sucede y se produce con ellas que sea de relevancia para la cuestión del origen de la estética?

Le debemos a Michael Tomasello haber comprendido e insistido en la importancia de las experiencias infantiles de atención conjunta y de las habilidades nuevas y específicamente humanas que estas implican. Sobre la base de numerosas evidencias experimentales, Tomasello ha desarrollado la tesis de que las escenas de atención conjunta marcan la transición, típica del desarrollo infantil, de una interacción diádica (alternativamente con adultos o con objetos) a una interacción triádica, donde dos elementos parecen ser decisivos: por un lado, el desarrollo por parte del niño de la capacidad de una "sintonización atencional" frente a un objeto polo no necesariamente próximo; por otro, el desarrollo de la capacidad de reconocer otros sujetos intencionales con los cuales sintonizar. La sintonización atencional, en breve, significaría "sintonización intencional" en cuanto expresión de interacción socioemocional. Esta última sintonía podría hacerse manifiesta durante los primeros meses de vida, en forma de una "sintonía afectiva" (Tomasello

2009: 123).[1] De este contexto de intercambio emocional, de interacciones cara a cara que toman la forma de proto-observaciones, emergería entonces una sintonía más compleja y cognitivamente más densa: la capacidad de reconocer la intención del adulto cuando dirige la propia atención hacia a algo e invita al niño que está frente a él a compartir su experiencia atencional.

2. Dicho en términos más simples e intuitivos, en esta escena de intercambio atencional, el niño descubre que ve lo que otros ven. El suyo se convierte, así, en un co-ver, convidando la visión y, más en general, la dinámica típica de percepción, caracterizada ésta por el intercambio activo con algo más, un recorte del objeto en el espacio-ambiente: un atractor capaz no solo de llamar la atención, sino también de convocar la orientación perceptiva de diferentes sujetos en una misma escena. Con agudeza, Tomasello ve aquí entramarse la primera forma de una intencionalidad compartida como un prerrequisito para el desarrollo de una inteligencia cooperativa. La pregunta a ser formulada es si no se toma demasiado precipitadamente la convergencia entre una "sintonía afectiva" y una "intencionalidad compartida". Sobre la base de tal convergencia, de hecho, la escena de *joint attention* es considerada en términos de un compartir una actitud intencional. Pero de este modo se descuida la no coincidencia lógica y fenomenológica entre la atencionalidad y la intencionalidad, entre los procesos atencionales y las actitudes intencionales (sobre esta diferencia, véase Desideri 2011: 48 y *passim*).

Si, por un lado, la atención se configura intencionalmente y, por lo tanto, ciertamente asume en nuestro caso las características de una

[1] Tomasello se refiere aquí a la noción de "sintonía afectiva" desarrollada por Daniel Stern en Stern 1985.

intencionalidad compartida; por otro lado (precisamente por la naturaleza procesal y gradual del involucramiento atencional), puede activarse de manera autónoma por una actitud intencional. También por esta razón, en todos aquellos casos en los que no está orientado previamente por un interés, la atención surge (o puede surgir) como respuesta a una solicitud externa: al hecho de que un objeto externo a la mente funciona como un atractor de la atención en virtud de su capacidad intrínseca para despertarla.

Manteniendo esta propiedad pre- y meta-intencional de la atención como *object-driven*,[2] se abre la posibilidad de que, entre la sintonía afectiva y la aparición de una intencionalidad cooperativa, se abra el espacio autónomo (respondiendo a las leyes inmanentes de su constitución) de una sintonía atencional entre el niño y el adulto que lo cuida, desbalanceado hacia afuera (hacia la terceridad de un objeto polo) y sintonizado afectivamente.

Es, entonces, en el espacio de una sintonía atencional en la frontera de toda intencionalidad que pueden presentarse en la vida del infante proto-experiencias de tenor estético. Formas de experiencia, es decir, donde el impacto perceptivo compartido atencionalmente con los objeto-atractores, o con algunas de sus propiedades elementales pero estéticamente significativas, dejan trazas en la memoria que predisponen a futuros reconocimientos de objetos estéticamente destacados y refuerzan la demanda de reiterar esas experiencias. En otros términos, es en el contexto de aquellas formas especiales de participación emocional que caracterizan en un sentido intercultural las interacciones madre-hijo que se generan proto-formas de experiencia estética con la utilización de objetos, caracterizadas por

[2] Sobre esta caracterización de la atención, véase Hardcastle 1997: 62-63 y Desideri 2011: 40-41.

el placer de la repetición y la variación. Formas de proto-experiencia estética que generan expectativas y anticipación ante el medio ambiente. Expectativas generadas por la familiarización atencional y post-atencional con objetos próximos y distantes mediante sus propiedades estéticas de bajo nivel: colores saturados, sonidos rítmicamente repetidos, melodías elementales, vocalizaciones exageradas, formas principalmente simétricas y/o proto-significativas en su funcionar como un llamado a la participación bio-afectiva primordial con la madre (comenzando por su rostro).

3. Nuestra tesis, por lo tanto, es que el conocimiento [*l'acquaitance*] del mundo como consecuencia de la orientación cognitivo-perceptiva que florece a partir de los contextos de atención conjunta se lleva a cabo en virtud de una familiarización estética, o el establecimiento de una armonía tanto afectiva como cognitiva con *affordances* ambientales y objetos que distienden y potencian de manera gratificante el estándar de vida perceptiva. Este potenciamiento involucra tanto el factor absolutamente expresivo de la emoción cuanto el aspecto cognitivo del percibir, a partir de la capacidad de reconocer imágenes. Los involucra en un sentimiento de intensificación de su vida y de bien-estar en la trama de las relaciones con el mundo y con los otros que lo componen. El sentimiento de la vida se hace más intenso y agradablemente leve precisamente a partir de esas experiencias de armonización en lo exterior y en lo interior, producidas por un impacto perceptivo memorable con propiedades estéticas elementales de objetos e imágenes. Impactos perceptivos que pasan no sin consecuencias, sino dejando huellas en la memoria. Precisamente de la elaboración imaginativa de estas trazas (en la memoria) nacen y toman su forma provisoria los primeros esquemas estéticos. Tales esquemas no serían posibles sin la contribución de una prestación imaginativa activa en la elaboración de imágenes de los elementos que hubieran funcionado como atractores estéticos y que funcionarán como puntos y uniones de un reticulado esquemático futuro (una red móvil de afinidad).

Consustancial al origen de lo estético, a la determinación de una actitud estética como un rasgo peculiar de la identidad humana, puede decirse que el vínculo de una circularidad virtuosa se establece entre las formas embrionarias de la experiencia estética típicas del desarrollo infantil y la primera formación de esquemas orientados y potenciados estéticamente. Presupuesto indudable para esta circularidad virtuosa es la sinergia que constituye el escenario de una experiencia atencional común. Polarizada hacia un atractor compartido, esta sinergia emocionalmente sintonizada favorece la familiarización no solo entre los actores sintonizados afectivamente que componen la escena, sino también con el objeto sin el cual dicha escena no existiría.

AURA Y ESQUEMA

1. Existe, entonces, la percepción de un aire de familia que precede a la participación de la experiencia humana en el horizonte del lenguaje, en la esfera articulada de significados como la gramaticalización del mundo. Sin esta precedencia pre-gramatical de una experiencia de familiaridad perceptiva, ni siquiera sería posible comprender los "parecidos de familia" de los que habla Ludwig Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* (1953)

Comprender-verlos parecidos en el plano del lenguaje, detectando aspectos comunes entre palabras, expresiones y significados, no puede derivar de operaciones deductivo-inferenciales o de la intuición de unidades metalingüísticas lógicamente esenciales. Algo similar vale para la realidad sensible, donde captar similitudes como "parecidos de familia" tiene un valor perceptualmente feraz que,

aunque se alimenta de indicios, *affordances,* referencias, no deriva de ellas. En esta fecundidad y abundancia, la actividad de percibir se configura como el ritmo de la respiración. El aire de familia viene en primer lugar inspirado y entonces se percibe como tal. En el presupuesto de una sintonización atencional y un intercambio expresivo con el exterior de un espacio denso en resonancias y entramado (atravesado por fibras que invierten la trama de la experiencia en forma de rastros de la memoria), el aire familiar fructíferamente percibido-inspirado se puede llamar de manera sintética un aire de familia "estético". Un aire, o bien un aura[3], de estética que se alimenta del intercambio entre la propensión interna de la intencionalidad convergente y el polo atractor que llama a la convergencia sobre sí mismo hasta constituirla en una experiencia compartida. Un intercambio que ya podríamos llamar "expresivo" precisamente en virtud del hecho de que el objeto, una vez tomado como polo de la atención compartida, ya no está cerrado en sí, en su opacidad inmanente, sino hecho signo: un índice memorable de una experiencia que espera repetirse.

2. La tesis del desarrollo infantil temprano de los esquemas estéticos –incluso quizá antes de la llamada "revolución de los nueve meses" de la cual habla Tomasello (1999: 82-3)– es completamente intrínseca a la tesis más general relacionada con la irreductibilidad y la universalidad de la actitud estética humana y su relación estratégica con el desarrollo de una actitud cognitiva y ética. Para que una actitud estética se estabilice y se desarrolle a lo largo de todo el arco de la experiencia humana entendida globalmente, es decir, tanto en una dirección transtemporal como en un sentido transcultural, es

[3] Naturalmente, la noción de "aura" está tomada aquí de Benjamin (1936). Para más información y una actualización del concepto benjaminiano, véase Desideri 2013.

decisivo que desde el aura de esteticidad propia de la interacción inicial madre-hijo se formen esquemas de valor estético capaces de orientar y favorecer experiencias cada vez más complejas, pero en cualquier caso marcadas por una síntesis entre la demanda emotiva y la discriminación cognitiva.

Como hemos argumentado en otra parte (Desideri 2011: 51-52), recordando las tesis del psicólogo neo-piagetiano Juan Pascual Leone (en particular 2006), sería precisamente el establecimiento de una circularidad entre procesos de atencionalidad exógenos y endógenos lo que genera esa experiencia perceptiva de la familiaridad que favorece la formación en nuestra mente de esquemas que bien podemos llamar "estéticos". Esquemas cuya característica principal sería la de una extrema flexibilidad e indeterminación, tanto desde el punto de vista de la referencia al objeto como desde el de la definición conceptual. Esquemas flexibles e indeterminados, pero precisamente por esto extremadamente capaces de englobar nuevos marcadores sobresalientes y, por lo tanto, de captar relaciones de afinidad entre configuraciones y aspectos de la realidad que son *per se* heterogéneos.

La baja y bajísima regularidad de tales esquemas, así como su indeterminación conceptual, los haría capaces de comprender y de reforzar los parecidos de familia entre fenómenos, atmósferas, objetos y eventos muy diversos entre sí en lo que hace a sus características objetivamente básicas y sus propiedades fenoménicas. Diferente, sin duda, en cuanto a las clases conceptuales de pertenencia, pero aún plausibles de entrar en una conexión virtual al compartir aspectos de tenor estético similares. En el papel de orientación heurística que desempeñan los esquemas estéticos en la exploración perceptiva del mundo, se revela su naturaleza activamente dinámica, su acción de manera proyectiva y anticipatoria en el entramado temporal de la

experiencia (véase Desideri 2011: 56). La actitud estética confirma así ser una actitud intrínsecamente exploratoria, como insiste Nelson Goodman (1968: 241-244) que conecta de manera activa y potenciadora la dimensión emotiva y cognitiva.

En otro trabajo hemos mostrado cómo de la peculiaridad de los juicios estéticos, así como de su irreductibilidad a juicios del tipo puramente cognitivo o evaluativo, no se puede decir que sean ajenos a la funcionalidad operativa y reiterativa de los esquemas estéticos (Desideri 2017). De hecho, ésta los presupone y se origina a partir de ellos. Estando gobernados por una regularidad indeterminada, los esquemas estéticos actúan en el tejido de la experiencia, extendiendo desde el interior la dinámica perceptiva, la estructura del mundo, sacando a la luz nuevos niveles de realidad y nuevas capas de significado.

En coherencia con esta tesis, la actitud estética como una actitud transcultural específicamente humana puede caracterizarse por la potencialidad semántica de la indeterminación y de la anticipación respecto a las relaciones cognitivas y las actitudes estéticas. En particular, debido al funcionamiento cognitivamente indeterminado y experimentalmente proyectivo que distingue los esquemas estéticos. Del funcionamiento efectivo de tales esquemas resulta, así, no solo la centralidad de la experiencia estética para la naturaleza humana, sino también su carácter estructuralmente anticipatorio. En otras palabras, precisamente activando esquemas de cierto tipo presentes en la memoria, la experiencia estética revela su carácter ejemplar, configurándose como experiencia y anticipación de la experiencia al mismo tiempo. También debido a esto, la "percepción refleja", cual la célula original de cualquier experiencia estética, tiende estructuralmente hacia el futuro.

Función general del esquema y especificidad estética

1. Aclarada, pues, la relevancia de la formación de esquemas en un contexto de familiarización perceptiva que prepara la formación de una actitud estética, ahora se hace esencial aclarar en qué medida el esquematismo estético difiere de otros tipos de esquematismo. Se trata, en breve, de pensar no solo en el origen, sino también en la legitimidad funcional de los esquemas específica e irreductiblemente estéticos. El origen y la legitimidad de los esquemas de naturaleza estética –es decir, de los esquemas que funcionan estéticamente conectando información emotiva y propiedades de objetos, encapsulando y orientando preferencias– solo pueden destacarse en su irreducible especificidad en el marco de la tesis más general, vale decir, de que cualquier relación cognitiva no puede prescindir de esos dispositivos de síntesis funcional que, al menos desde Kant, definimos como esquemas.

Contra aquellos que entienden la mediación del esquema como una interfaz innecesaria entre nosotros y el mundo, defendemos entonces la necesidad de presuponer el esquematismo a partir de su carácter cognitivamente operativo, es decir, de su consistir esencialmente en la recursividad de una función de conexión/selección y entre el *input* sensorial y el sistema/organismo que lo procesa.

Esto es lo que sostiene Frederic C. Bartlett (1932) en lo que es la recuperación más influyente del siglo XX (junto a la de Piaget) de la noción de esquema en el contexto de una teoría psicológica del funcionamiento cognitivo de la mente:[4] surge la necesidad de una

[4] Para la importancia de Bartlett en el contexto de la recuperación contemporánea de la noción de un esquema desde el punto de vista de una antropología cognitiva, véase Casson 1983.

función esquematizadora para hacer frente a la relación entre la memoria y la nueva información sensorial. *Remembering*, de Bartlett, tiene un carácter eminentemente constructivo y los esquemas[5] son expresión activa del carácter estructurante de la memoria, tanto desde el punto de vista de la acción como del de la percepción. Los esquemas, en cuanto "*patterns* activos" o "*settings* organizados" (Bartlett 1932: 213 y 201), realizan la función de organizar constructivamente las reacciones o las experiencias pasadas, a fin de mantener la estabilidad del sistema respecto a los desafíos ambientales.

En los esquemas se expresa, por lo tanto, una "forma de arreglo" con la realidad. Respondiendo a la demanda de una adaptación continua a los *inputs* externos, los "esquemas" bartlettianos no están en absoluto caracterizados por una rigidez y fijación. Por el contrario, se caracterizan por un desarrollo continuo, en el sentido de que "se modifican por cada nimia manifestación de cualquier experiencia sensorialmente notable" (Bartlett 1932: 200). Si, por un lado, el principio de regularidad prevalece en el esquema, por el otro, tal prevalencia está relacionada con el principio de variación, en cuanto es funcional a la necesidad de responder a desafíos cognitivos siempre nuevos y cada vez más complejos y, por lo tanto, a la misma estabilidad y supervivencia de un sistema organizado. Esto, por supuesto, también vale para un sistema organizado y autorreflexivamente consciente como el humano. También en este caso, los esquemas están activos, "actúan" por debajo del umbral de una conciencia autorreflexiva. Su operatividad, en otras palabras, puede

[5] Como se sabe, Bartlett (1932: 200-201) usa el término "esquema" aunque no le gusta mucho, al encontrarlo "demasiado definido y aproximado al mismo tiempo". Sobre la complejidad y actualidad de la noción bartlettiana de esquema, véase especialmente Waggoner 2011 y 2013.

ser válida en la medida en que está implicada en las relaciones cognitivas a partir de dinámicas perceptivas que incorporan la reflexividad, hasta el punto de que su reflexividad interna coincide con el principio cuasi-finalista de su funcionamiento.

Los esquemas funcionan como si fueran conscientes de su selectividad constructiva y sensibilidad al cambio[6]. Por esta razón, aceptando la intuición fundamental de Bartlett, las modulaciones esquemáticas de respuesta en el horizonte de la percepción y/o en el plano de acción (es famoso el ejemplo del tenis empleado por Bartlett) podrían verse como la articulación interna de la memoria del sistema: esa articulación que recuerda, en primer lugar, a la chance de orientarse cognitivamente en relación con el exterior. El esquema se impone como un recurso cognitivo y operativo constantemente abierto a una dialéctica entre asimilación y adaptación (para usar los términos de la teoría del esquema de Piaget) frente a la realidad. Su fuerza radica en la capacidad de mantener unidos –gracias a la prevalencia del principio de regularidad en su constituirse– la identidad y la variación, la estabilidad y el cambio. Esto, en alternativa tanto a las soluciones internalistas del tipo asociacionista como a las soluciones externalistas del tipo conductista (que generalmente giran en torno al modelo de estímulo-respuesta).

2. En términos más generales, una teoría del esquematismo caracterizada en un sentido dinámico-operativo e interaccionista puede constituir una respuesta eficaz al escepticismo. Una teoría tal corrobora, de hecho, el punto de vista del realismo e implica, en cualquier caso, la necesidad de suponer un externalismo moderado

[6] Como señala Ulrich Neisser (1976: 56) al insistir en el carácter de "proceso activo" del esquema, es "un modelo de acción, así como un modelo para la acción" y, por lo tanto, "el esquema no es solo el plan sino también el ejecutor del plan".

cuando se trata de dilemas relacionados con la estructura de la percepción. Podemos referirnos, por ejemplo, al carácter constructivo-interpretativo de la percepción en el sentido de Nelson Goodman (véase Marchetti 2006: 66-73), o a su carácter de movimiento para entrar en el juego lingüístico de dar y tener razones, como es el caso del inferencialismo semántico de Robert Brandom.[7]

3. Ya en Kant está del todo claro que el uso de una doctrina del esquematismo está estrictamente conectado con la necesidad de evitar el escepticismo en el marco de una teoría del conocimiento. No solo al nivel de *Crítica de la razón pura*,[8] sino también al nivel de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Del todo explícito a este respecto es el §21, *Si se puede presuponer con razón un sentido común*, que parte de la cuestión de la comunicabilidad universal del conocimiento y los juicios, sin la cual no sería concebible ningún acuerdo con el objeto. Sin tal acuerdo, de hecho, nada quedaría sino "un juego meramente subjetivo de las facultades representativas" (*KdU*: B 65), como quiere el escepticismo. Además, como ya se observó en la parte de la primera edición de la *Crítica de la razón pura* dedicada a la *Deducción*, es precisamente el elemento de necesidad lo que vincula el concepto al objeto para impedir que nuestro conocimiento esté determinado "al azar o arbitrariamente, sino *a priori* de una manera definida" (*KrV*: A 104). Lo que es interesante para nuestra discusión, sin embargo, es que algún elemento o aspecto de esta necesidad, en el desarrollo de la preocupación antiescéptica a partir de la cual comienza el §21 de la tercera *Crítica*, llega a involucrar "esa proporción que corresponde a una representación (mediante la cual se nos da un objeto), para darlo a conocer" (*KdU*: B 65). Sin esta condición –observa Kant– "el conocimiento, en tanto que efecto, no podría surgir" (*KdU*: B 65). De hecho, la "disposición al acuerdo", que se expresa en esta proporción, es incluso la "condición necesaria de la comunicabilidad universal de nuestro conocimiento" (*KdU*: B 66) presupuesta en cada lógica y en cada principio de saber que uno no quiere rendirse al escepticismo.

Condición de toda lógica del conocimiento, la "disposición al acuerdo" lo es, sin embargo, en cuanto *Stimmung*: resonar del acuerdo. Prerrequisito necesario de la regla conceptual que articula el conocimiento, en primer lugar, en el gobierno del esquematismo "objetivo", la "disposición al acuerdo" en cuanto relación entre las facultades cognoscitivas se lleva a cabo expresamente en el juego solidario de una revitalización recíproca (*inneres Verhältnis zur Belebung*) que solo se puede sentir. Entre *Stimmung* y *Gefühl*, entre la entonación afectiva (acuerdo) y el sentimiento, existe por lo tanto una relación necesaria, y en esta relación se supone "lógicamente" un *sensus communis*. Pero en la necesidad de esta suposición, de esta co-implicación entre sentimiento y cognición, ¿son concebibles los esquemas? ¿Y bajo qué condiciones?

[7] Brandom (1994: 234-235) retoma la noción de "espacio de razones" del importante ensayo de Wilfrid Sellars (1954). Acerca del modo en el que Sellars reinterpreta lo que él llama "la oscura doctrina kantiana del esquematismo", véase Sellars 2002: 277 y *passim*. Para una discusión interesante de la noción de "espacio razones" en Robert Brandom y John McDowell, véase Iglesia 2013: 112-122. Otra fortaleza del análisis desarrollado por Jennifer Church radica en tener en cuenta la cuestión de "percepción estética" (Iglesia 2013: 227-264). Sobre la necesidad de revisar la noción del "espacio de razones" y el expresionismo racionalista de Brandom a la luz de una teoría del expresionismo estético, véase también Desideri 2011: 81-85.

[8] Donde el nexo entre las páginas atormentadas del esquematismo trascendental (también en el controvertido pasaje de la primera a la segunda edición) y la posibilidad de emitir juicios sintéticos *a priori* es absolutamente evidente (hasta el punto de que, si el esquematismo falla, se abre la brecha entre la lógica pura de los juicios analíticos y el carácter meramente empírico de los sintéticos).

Desideri, *Esquemas estéticos,* 7-33

ESQUEMA E IMAGEN

1. Al teorizar la noción de esquema como expresión funcional de regularidad en el contexto del trabajo constructivo de la memoria, de su activo organizar el material filtrado por la percepción, Bartlett (1932) distingue "esquema" de "imagen". Mientras el esquema actúa en función del *continnum* de una serie de acciones o reconocimiento,[9] la imagen surge como una ruptura, interrumpiendo el dominio de la regularidad esquemática. A la naturaleza cognitivamente generalizadora del esquema, la imagen opone la particularidad[10] de una experiencia que reclama sus derechos. Las imágenes son "un dispositivo para extraer elementos de esquemas" (Bartlett 1932: 219), son capaces de aumentar "la posibilidad de variabilidad en la reconstrucción de estímulos y situaciones del pasado" y de "superar la cronología de las presentaciones" (*ibid.*). En la imagen, por lo tanto, se afirma la emergencia "espacial" del presente, en cuanto es capaz, en su eventual discontinuidad, de reorganizar y reagrupar el tiempo pasado alrededor de la exterioridad de su persistir presente. El espacio internamente organizado del esquema (su constituir una "figura" en cuanto producto de la imaginación) en virtud del surgimiento de la imagen estaría así ordenado al *continuum* de la experiencia: a la posibilidad trascendental de su flujo (véase Malnick 2001).[11]

[9] "Conducir un automóvil, pintar una imagen, subir escaleras o recordar su número de teléfono son actividades directas que funcionan como un flujo continuo, sin que haya una autorreflexión en ellos. Requieren la coordinación inconsciente de una serie de actos en el tiempo y el espacio a través de una cierta armonía con el medio ambiente" (Waggoner 2013: 559).

[10] Véase Waggoner 2013: 561-562 y especialmente 2011, donde el autor desarrolla una síntesis interesante entre las perspectivas de Bartlett y Vygotsky.

[11] Partiendo de una lectura cognitivista y constructivista de la exposición de la deducción contenida en la primera edición, Malnick mantiene aquí una consistencia sustancial y continuidad entre las dos exposiciones.

En la imagen, en la unidad comprensible de la síntesis que expresa, el tiempo se vuelve más bien actualidad: viva presencia. Cada experiencia estética –de la más elevada a la más ordinaria–, por lo tanto, gira en torno a esta actualidad de la imagen. En la forma de una conciencia intensificada, de una conciencia que emerge y se destaca de la trama del percibir (del intercambio real que significa), la experiencia estética es la experiencia de una unidad de imagen como una presencia viva, expresión de una figura que curva el fluir de la experiencia y la dinámica perceptiva subyacente en la espacialidad del instante que trasciende el *continnum*. El tiempo-espacio de la imagen puede, entonces, bien llamarse "instantáneo", precisamente porque se manifiesta en el tejido de la vida perceptiva interrumpiendo la rutina, casi libre de las restricciones del pasado y la memoria.

Al carácter restrictivo del esquema objetivo, a su estar en función del *continuum*, la experiencia estética opondría así la libertad anárquica de la imagen, en cuanto despliegue energético de una pura presencia, a la naturaleza vinculante del esquema objetivo, a que sea una función del continuo. El problema, en este punto, es comprender si y cómo una "lógica", por así llamarla, instantánea de la imagen –una lógica paradojal, sin embargo– puede incorporar algo de la regularidad y la recursividad del esquema. Si a la pregunta sobre esta posibilidad le damos una respuesta completamente negativa, la misma experiencia estética podría entregarse a la inefabilidad: al carácter inefable de un instante puntual que convertiría en completamente incomunicable ese tipo de experiencia, vaciándola de cualquier relación con la esfera compartida y basalmente común en el juicio. Pero, ¿se concebiría una experiencia estética sin conexión con la comunidad de jueces? ¿No se volvería, así, el mismo *sensus aestheticus* irremediablemente privado?

2. En el contexto de estas preguntas y dentro del marco de una distinción lógica entre esquema e imagen, se repite en toda su fuerza teórica la exigencia kantiana de diferenciar el esquematismo subyacente a los juicios estéticos del esquematismo que en el §9 de la *Crítica de la facultad de juzgar* es llamado por primera vez "objetivo" (*KdU*: B 10). La limitación de acción de este último, como lo especifica Kant en varias ocasiones, es ofrecida por el intelecto como una producción espontánea de reglas de unificación-estructuración de lo múltiple sensorial-perceptivo. Aquí el complejo esquemático, la red que diseña, tanto *a priori* como durante el curso de la experiencia, no es más que el reverso de la trama de la objetividad.

El esquema "cognitivo" (podemos especificar ciertamente así el "esquema objetivo" del que Kant habla en el §9) funciona y es universalmente comunicable en cuanto se ajusta en acuerdo al objeto. En cuanto nodo en la trama de la objetividad, el esquema se confirma como expresión de una ontología compleja o, si se quiere, como una expresión de un realismo crítico. En el "esquema objetivo" o "cognitivo", el acuerdo con el objeto, que desde el punto de vista de una lógica del conocimiento es también acuerdo en el objeto (inmanente en su constitución), constituye, en efecto, la variable *incognita* (abierta a la confirmación de la experiencia) de la estructura esquemática: el *slot* abierto con respecto a la regularidad conceptual que vincula ese proceder "subsumidor" que para Kant caracteriza el juicio determinante y, en consecuencia, el mismo funcionamiento del esquema objetivo.

3. Reaparece aquí en toda su relevancia uno de los lanzamientos contemporáneos más agudos de la noción de un esquema, el cual está definido a partir del trabajo fundamental de Bartlett. Es en referencia a la teoría de los *frames*, elaborada por Marvin Minsky,

uno de los más grandes teóricos contemporáneos en el campo de la investigación sobre inteligencia artificial, a partir del famoso ensayo *A framework for Representing Knowledge* (1974).[12] Recordando la noción bartlettiana de esquema y la noción kuhniana de paradigma, Minsky (1974: 213) entiende el *frame* como una estructura seleccionada por la memoria para enfrentar nuevas situaciones y lo define como una "red de nodos y relaciones". La estructura de cada *frame* se compone entonces de *top levels*, intrínsecamente estables y ya fijos, y niveles inferiores, "terminales" o *slots*, que deben llenarse "de ejemplos y datos específicos". El funcionamiento de cada *frame* consiste, por lo tanto, en el *matching process* que pretende asignar a cada terminal valores que tengan el carácter de ser novedosos y, al mismo tiempo, ser consistentes con los marcadores/selectores ya definidos.

La apuesta cognitiva y operativa se refiere, entonces, a la capacidad del *frame* individual y del *frame-system* en los que cada *frame* está inserto, para tratar la sorpresa dentro del marco de la información ya adquirida. La peculiaridad ventajosa del esquema concebido como un marco en el sentido minskyano consistiría, así, en equilibrar un marco de estabilidad con permeabilidad al *novum*. La confirmación de una naturaleza epistémica actuaría, por lo tanto, como una ampliación de las reglas iniciales (el nivel *top level* mencionado por Minsky).

DE LOS IMÁGENES-ESQUEMA A LOS ESQUEMAS ESTÉTICOS

1. Dada esta última peculiaridad, podemos también proyectar el problema minskyano de los *frames* en las páginas kantianas, para

[12] Minsky luego desarrolló lo que se presenta brevemente en este ensayo en la famosa Sociedad de la Mente (véase Minsky 1986).

releer así la cuestión del esquematismo libre de la imaginación –de un esquema, es decir, que en su aplicación presupone precisamente una "norma indeterminada" (véase *KdU*: §22)[13]– en términos de la relación entre los *top levels* (el nivel en el que la nueva forma de ejemplo debe subsumirse) y los *terminals*. Surge la posibilidad de pensar (de hacer plausiblemente imaginable) la relación entre los *top levels* y los *terminals* en términos de un esquematismo capaz de incorporar en su procedimiento y en su estructura funcional tanto el carácter recursivo de la regularidad como la anarquía eventual de la imagen. En la dirección del desarrollo de esta cuestión van las últimas reflexiones de Emilio Garroni quien introduce, a este respecto, la noción de esquema-imagen.

2. En sus últimos escritos, Garroni (2003; 2005: 57-67) observa con mucha agudeza cómo la distinción establecida por Kant entre "esquematismo libre (subjetivo) y esquematismo objetivo" conduce a una "revisión profunda" de toda la cuestión y, en particular, del modo en el que se trata la cuestión del esquematismo dispuesto en la primera *Crítica*. El razonamiento de Garroni se articula en dos movimientos esenciales. En primer lugar, observa cómo la libertad de la imaginación no corresponde a una anomia anárquica: "[S]i bien esquematiza sin conceptos determinados, no por esto esquematiza sin conceptos indeterminados, es decir, en relación con la misma legalidad en general del intelecto" (Garroni 2003: 84). De ahí, deriva un papel del esquematismo libre de la imaginación en la génesis misma del esquema empírico. Así, uno puede comprender "el modo nativo de funcionamiento de la imaginación" (*ibid.* 85)

[13] Como Kant observa con clara lucidez en la *Nota general a la primera sección de la analítica*, "que la imaginación es libre y cumple con las leyes, es decir, que implica autonomía, es una contradicción" (*KdU*: B 69). El hecho es que sin pensar en esta "contradicción" desde adentro, incluso la estética es impensable. A menos que se la quiera reducir a un sustituto híbrido del discurso filosófico.

mucho más allá del ámbito específico de la experiencia estética, o en la formación de una imagen interna que, por un lado, tiene las características de indeterminación y, por el otro, tiene rasgos relevantes o relevantizables como patrones de reconocimiento (*véase* Krausser 1976). Si el primer movimiento de Garroni revela la fecundidad cognitiva de la imagen-esquema, el segundo se refiere a su apertura constitutiva a exhibiciones-representaciones esquemáticas y simbólicas. Por un lado, entonces, cada esquema-imagen sería irreducible a la concreción perceptible de la figura,[14] por el otro, constituiría su posibilidad interna. En términos kantianos, la imagen esquema proporcionaría la condición de cada "exhibición simbólica" y, por lo tanto, del procedimiento analógico-reflexivo a partir del cual se forma el símbolo.[15]

3. Con este perfil puramente interno, si no internalista, la imagen-esquema garroniana aún no tiene las características del esquema estético. Una "típica"[16] de los esquemas estéticos combinados con la tesis de su irreductibilidad tanto en el orden expresivo-representativo de la imagen simbólica cuanto en lo puramente interno del imagen-esquema puede ser pensado con la condición de que no se abstraigan su génesis y su funcionamiento del tenor emotivo que permea varios niveles de la dinámica de la percepción. Sobre esta base, de hecho, puede considerarse la hipótesis de un

[14] Sobre este pasaje, véase Garroni (2003: 86-88), donde el autor, analizando la dialéctica interna de cada figura, se refiere al importante ensayo de Di Giacomo (1999).

[15] Para una lectura sesuda del esquematismo kantiano, véase el reciente e importante estudio de Lidia Gasperoni (2016). Acerca de la cuestión del esquema, desde Kant hasta la filosofía contemporánea, cf. los ensayos recogidos en Asmuth & Gasperoni (2017).

[16] Se emplea aquí el término "típica" en analogía con el "*típico del juicio práctico puro*" definido en la *Crítica de la razón práctica* (*KpV*: A 119-126).

mecanismo genético estético como una síntesis entre disposiciones enraizadas en el sistema de las emociones primarias y las funciones cognitivas superiores (véase Desideri 2016). En el carácter epigenéticamente emergente de esta síntesis, el tenor emotivo de la vida perceptiva está necesariamente involucrado, incluyendo las localizaciones corpóreas de los estados emocionales.

Lo que proponemos aquí con el término "esquemas estéticos" se diferencia, por lo tanto, de los *image schemas* definidos por George Lakoff (1987) y Mark Johnson (1987, 2007) en términos de estructuras básicas de la experiencia sensoriomotriz.[17] En comparación con estos últimos, los esquemas estéticos son "subjetivos" en un sentido diferente, ya que involucran la corporeidad de una manera mediada, es decir, desde el punto de vista de los efectos que se sienten en el impacto perceptivo con los atractores atencionales estéticamente densos.

En el contexto de esta hipótesis, podemos pensar en la constitución de esquemas estéticos a partir de la unidad de imágenes percibidas como cognitivamente indeterminadas, semánticamente densas y clasificadas (indexadas) emocionalmente. Por este motivo, los esquemas estéticos representan un *tertium* entre los esquemas subjetivos [*embodied*] y los esquemas objetivos [cognitivos]. La regularidad indeterminada que distingue el trabajo de la imaginación en su

[17] Para Johnson, "un esquema de imagen es un patrón dinámico y recurrente de interacciones organismo-medio ambiente" (2007: 136) y constituye "un nivel emergente de significado preverbal y sobre todo inconsciente" (*ibid.* 144). A este tipo de esquemas encarnados pertenecen estructuras de "acoplamiento no representativo con el mundo" como el Contenedor, la Verticalidad, la Fuerza compulsiva, la Escalaridad o el esquema SOURCE-PATH-GOAL. En una dirección similar se orienta la teoría de una génesis del esquema-prototipo kinestésico desarrollada por Alberto Peruzzi en 1999 y 2006.

formación temprana siempre está *emotionally tuned*, sintonizada emocionalmente, mientras que la relación entre el *top level* y el terminal es, en ellos, intrínsecamente móvil y elástica. Esto facilita el *matching process*, la flexibilidad y la expansividad de los esquemas estéticos y, por lo tanto, su capacidad de orientación pre- y metacognitiva, descubriendo siempre (en condiciones apropiadas) nuevos niveles de realidad y nuevas dimensiones de experiencia.

Partiendo de experiencias prototípicas (por ejemplo, la de la cara de la madre o el juguete en una escena de atención conjunta), el esquema estético se forma por el sentimiento-descubrimiento de determinadas propiedades del objeto o de *felt qualities* (Johnson 2007: 41) a las que con derecho se puede llamar estéticas. Cualidades sentidas y de algún modo *disentangled*[18] de unidades de imagen (aspectos y objetos del mundo percibidos), precisamente mediante esos efectores de comunicación constituidos por los marcadores emocionales que incorporan. A la luz de esto, los términos premodernos de reflexión estética como los de *unitas in varietate, proportio, integritas, claritas, symmetria, consonantia/dissonantia, concinnitas* reclaman su actualidad. En la connotación operativa y orientadora de cada una de estas nociones, podemos ver el operar de reglas indeterminadas donde la apertura de la apercepción sensible es constitutiva de su formación y funcionamiento en un sentido inequívocamente estético.

[18] Sobre el problema del *disentangling* dentro de las inferencias perceptivas desde el punto de vista de modelos neurales, véase Olshausen 2014.

REFERENCIAS

ALBERTAZZI, Liliana (ed.) (1999), *Shapes of Forms: From Gestalt Psychology and Phenomenology to Ontology and Mathematics* (Amsterdam: Kluwer).

ASMUTH, Christoph & GASPERONI, Lidia (2017), *Schemata* (Würzburg: Königshausen u. Neumann).

BARTLETT, Frederic C. (1932), *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* (Cambridge: Cambridge University Press).

BENJAMIN, Walter [1936] (2012), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, t. 16, ed.. de Burkhardt Lindner con la col. de Simon Broll y Jessica Nitsche (Berlín: Suhrkamp). [Ed. italiana: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproductibilità tecnica*, tre versioni (1936-39), ed. de Fabrizio Desideri, trad. de Massimo Baldi, Roma: Donzelli, 2012].

BRANDOM, Robert B. (1994), *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment* (Cambridge (MA): Harvard University Press).

CASSON, Ronald W. (1983), "Schemata in Cognitive Anthropology", *Annual Review of Anthropology*, 12: 429-462.

CHURCH, Jennifer (2013), *Possibilities of Perception* (Oxford: Oxford University Press).

DESIDERI, Fabrizio (2011), *La percezione riflessa. Estetica e filosofía della mente* (Milán: Raffaello Cortina).

____ (2013), "Aura ex machina", *Rivista di Estetica*, 52: 33-52.

____ (2016), "Epigénesis y coherencia del mecanismo estético", *Boletín de Estética,* 35: 7-33

____ (2017), "Otra deducción de los juicios estéticos. Por una superación de la dicotomía entre hechos y valores", *Boletín de Estética*, 40: 7-34.

DI GIACOMO, Giuseppe (1999), *Icona a arte astratta* (Palermo: Centro internazionale studi di estetica).

GARRONI, Emilio (2003a), "Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano", en Garroni (2003b: 76-88)

____ (2003b), *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estética e di critica* (Roma-Bari: Laterza).

____ (2005), *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi* (Roma-Bari: Laterza).

GASPERONI, Lidia (2016), *Versinnlichung. Kants transzendentaler Schematismus und seine Revision in der Nachfolge* (Berlín: De Gruyter).

GAZZANIGA, Michael S. & MANGUN, George R. (eds.) (2014), *The Cognitive Neurosciences* (Cambridge MA: The MIT Press).

GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Bobbs-Merrill).

HARDCASTLE, Valerie Gray (1997), "Attention versus Consciousness: A Distinction with a Difference", *Cognitive Studies*, 4, 3: 56-66.

JOHNSON, Mark (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago (IL): The University of Chicago Press).

____ (2007), *The Meaning of the Body. Aesthetics of Huan Understanding* (Chicago (IL)-Londres: The University of Chicago Press).

KANT, Immanuel (*KrV*), *Kritik der reinen Vernunft* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp) [1781-1787] 1976.

____ (*KpV), Kritik der praktischen Vernunft* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp) [1788] 1976.

____ (*KdU*), *Kritik der Urtheilskraft* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp). [1790] 1981.

KRAUSSER, Peter (1976), "Kant's Schematism of the Categories and the Problem of Pattern Recognition", *Synthese*, 33, 1: 175-192.

LAKOFF, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (Chicago IL: The University of Chicago Press).

MALNICK, Arthur (2001), "Categories, Logical Functions, and Schemata in Kant", *The Review of Metaphysics*, 54, 3: 615-639.

MARCHETTI, Luca (2006), *Arte ed estética in Nelson Goodman* (Palermo: Centro Internazionale studi di estetica).

MINSKY, Marvin (1974), "A Framework for Representing Knowledge", memo n° 306, *Massachusetts Institute of Technogy*, *Artificial Intelligence Laboratory* (repr. en Winston 1975: 211-277).

____ (1986), *The Society of Mind* (New York: Simon & Schuster). [Ed. italiana: *La società della mente*, trad. de Giuseppe Longo, Milán: Adelphi, 1989].

NEISSER, Ulric (1976), *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology* (San Francisco (CA): Freeman).

OLSHAUSEN, Bruno A. (2014), "Perception as an Inference Problem", en Gazzaniga & Mangun (2014: 295-304).

PASCUAL-LEONE, Juan (2006), "Mental Attention, not Language, may explain Evolutionary Growth of Human Intelligence and Brain Size", *Behavioral and Brain Sciences*, 29, 1: 19-20.

PERUZZI, Alberto (1999), "An Essay on the Notion of Schema", en Albertazzi (1999: 191-243).

SELLARS, Wilfird (1954), "Some Reflections on Language Games", *Philosophy of Science*, 21, 3: 204-228 (también en Sellars 2007: 28-56).

____ (2007), *The Space of Reasons: Selected Essays of Wilfrid Sellars*, ed. by K. Scharp & R. B. Brandom (Cambridge (MA)-London: Harvard University Press).

STENNER, Paul (ed.) (2011), *Theoretical Psychology: Global Transformations and Challenges* (Concord: Captus University Publications).

STERN, Daniel N. (1985), *The Interpersonal World of the Infant* (London: Karnac Books). [Edición italiana: *Il mondo interpersonale del bambino*, trad. de Alessandro Biocca y Lucia Marghieri Biocca, Torino, Bollarti Boringhieri, 1987].

TOMASELLO, Michael (1999), *The Cultural Origins of Human Cognition* (Cambridge MA): Harvard University Press). [Ed. italiana: *Le origini culturali della cognizione umana*, trad. de Maurizio Riccucci, Bolonia: Il Mulino, 2005].

____ (2009), *Le origini della comunicazione umana*, trad. de Salvatore Romano (Milán: Raffaello Cortina). [Ed. original: *Origins of Human Communication*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2008]

WAGONER, Brady (2011), "Meaning Construction in Remembering: A Synthesis of Bartlett and Vygotsky", en Stenner (2011: 105-114)

____ (2013), "Bartlett's Concept of Schema in Reconstruction", *Theory & Psychology*, 23, 5: 552-575.

WINSTON, Patrick Henry (ed.) (1975), *The Psychology of Computer Vision* (Nueva York: McGraw-Hill).

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*, ed. de G. E. M. Ascombe (Oxford: Blackwell).

Desideri, *ESQUEMAS ESTÉTICOS,* 7-33

Imagen del rostro desaparecido

Densidad histórica de un artefacto visual global

Ana María Risco, Nicole Iroumé y Oriana Bernasconi

Ana María Risco, Nicole Iroumé y Oriana Bernasconi
Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile

Imagen del rostro desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global

DOI: 10.36446/be.2021.54.240

Resumen
En el imaginario de los crímenes de las dictaduras sudamericanas la primera imagen es la de los desaparecidos. Desde esta experiencia represiva de los años setenta y ochenta, esta imagen ha circulado y devenido consigna global para la representación política de los crímenes de Estado. A partir del caso chileno, y tomando elementos del enfoque medial, los estudios de la visualidad y la teoría e historia del arte, este artículo aborda la condición específica de esta fotografía como un eslabón de la historia de la representación del rostro humano y como una imagen cuya eficacia retórica también descansa en procesos de editorialización, circulación, selección y enmarcamiento que no han sido tomados en cuenta en los estudios sobre memoria. El trabajo sugiere este contenido invisible que se actualiza cuando la imagen funciona como ícono trasnacional de violaciones a los derechos humanos.

Palabras clave
Fotografía; Archivo; Atrocidad; Medialidad; Teoría e historia del arte; Memoria

Image of the Disappeared Face. Historical Density of a Global Visual Artifact

Abstract
In the imaginary of the crimes of South America dictatorships, the image is, in the first place, that of the disappeared. From this repressive experience of the seventies and eighties, this image has circulated, becoming a global icon for the political representation of state crimes. Taking the Chilean case, and drawing on elements of the medial approach, the studies of visuality and the theory and history of art, this article addresses the specific condition of this photograph as a link in the history of the representation of the human face and as an image whose rhetorical efficacy also rests on processes of editorialization, circulation, selection and framing that have remained disattended in the literature on memory. This paper suggests that this "invisible" content is updated when the image becomes a transnational icon of human rights violations.

Keywords
Photograph; Archive; Atrocity; Mediality; Arts theory and history; Memory

Recibido: 08/03/21. Aprobado: 10/05/21.

Entre las huellas, documentos e imágenes que dan testimonio histórico de las dictaduras que marcaron la vida política latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, pocas pueden hablar al presente con la fuerza con que lo hacen las representaciones fotográficas de rostros de víctimas de violaciones a los derechos humanos. Una imagen que se reedita para traer a la memoria no solo atributos singulares de un ser humano –una mujer, un hombre, un adolescente– que enfrentó lo peor de la violencia política, sino también rasgos de una época de dolor, miedo, ocultamiento de información y búsqueda desoída de justicia.

Considerada antes que nada un tesoro invaluable para un grupo familiar, que ha vivido largos y penosos procesos aferrándose a la fotografía de sus desaparecidos,[1] la imagen que representa el rostro de las personas victimizadas ha transitado, con los años, por diversos escenarios; justicia, restitución de derechos, duelo, memoria. En Chile, su traspaso del campo de las luchas legales por los derechos humanos a los espacios más amplios de memoria social ha tenido varias vías. Quizás la más institucional de ellas sea el Memorial "Ausencia y Memoria" del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDDHH). Desde su apertura en 2010, fotografías de diversa factura y naturaleza con los rostros de las y los detenidos,

[1] Cerca de un 10% de las personas detenidas desaparecidas en Chile fueron mujeres. Para simplificar la comunicación, usamos la fórmula *detenidos desaparecidos* para referir a la totalidad de las víctimas.

desaparecidos, torturados y ejecutados por la dictadura chilena se han ido constelando junto a marcos vacíos en un gran muro que se alza en el centro de la edificación. Un piso intermedio favorece la observación panorámica, ofreciendo un lugar de conmemoración individual y colectiva. Otras iniciativas artísticas, históricas y de memoria dan periódicamente muestra de la pervivencia social de la representación del rostro de las víctimas, cuya particularidad es la de retener, en la fragilidad del instante fotográfico, las miradas y los gestos más íntimos de quienes sufrieron la violencia, a veces incluso por azar.

Más aún, en los últimos años, el propio fenómeno de la desaparición de personas se ha difundido por el mundo de la mano de la imagen del rostro de los desaparecidos y, con ello, se ha vuelto fuerte, emblemático y articulador de sentidos. Aparece aquí la capacidad epidémica de esta imagen en blanco y negro, el poder de síntesis, categorización y memorización (véase Matard-Bonucci 2001) de una fotografía que deviene ícono o proverbio (véase Sontag 2003) en contextos diversos, para hacer circular globalmente una imagen surgida y usada en Sudamérica para administrar la relación con el familiar ausente. Desde los estudios culturales y las ciencias sociales, Jaume Peris Blanes (2014) y Gabriel Gatti (2018), han remarcado que esa misma circulación *trasnacional,* que certifica su eficacia retórica al tiempo que necesariamente la simplifica, desancla imagen y figura de sus marcas de origen y de la historia particular sucedida a una persona concreta, anulando parte de su significación. Más aún, esta fórmula *universalizante* se estaría aplicando sin mayor análisis a dinámicas sociales complejas, distantes y potencialmente distintas a las de su emergencia, pudiendo obscurecer el conocimiento de otros modos de practicar el terror, expresar el dolor y resistir las violencias. A esta pérdida de complejidad de origen y de destino, otros añaden el problema de la capacidad heurística del

propio artefacto globalizado. Feld (2012) traslada a la imagen del desaparecido la pregunta que Hirsch (2001) hace a las imágenes del Holocausto, planteando en qué medida la repetición "termina borrando o amortiguando su carácter perturbador, su posibilidad de seguir comunicando algo del orden de lo intolerable" (Feld 2012: 44). En un registro similar, Gatti refiere a una imagen que, devenida "ícono pop", "anestesia" la mirada del espectador (2016: 3).

La constitución y efectos de la figura de la víctima de violaciones de derechos humanos y, en particular, del detenido desaparecido, está siendo trabajada desde una diversidad de disciplinas (sociología, psicología, ciencia política, comunicaciones, filosofía, geografía cultural, etc.). En ellas, el recurso a la fotografía suele fundarse en una lógica *indicial* (véase Barthes 1980), es decir, en su condición de "huella".[2] La mecanicidad del medio fotográfico y el efecto de veracidad que se le asocia, han sido centrales en investigaciones que exploran la representación del rostro de la víctima como una marca sustitutiva (o desplazada) de la huella del crimen. Con el interés de ampliar esta perspectiva, en este artículo recurrimos a los estudios de la visualidad para observar, a partir del caso chileno, cómo fue posible tal sustitución. Más que preguntarnos por la eventual información que ofrece o deja de ofrecer sobre las violaciones a derechos humanos la imagen de rostro del detenido desaparecido, nos interesa qué revela acerca del modo en que se construyó socialmente la figura de la víctima y qué operaciones la sustentan; qué criterios determinaron su selección y reencuadre, qué elementos visuales se privilegiaron y cuáles quedaron fuera de cuadro, con qué fines fue utilizada y qué agentes la apropiaron buscando darle sentido político y visibilidad. Esta perspectiva nos permite observar que la

[2] Véanse Fortuny 2007; Feld 2010; Hauwere 2012; Vera 2017; Camacho y Padilla 2018.

imagen de la persona detenida desaparecida es una *imagen de identidad* que, salvo casos muy excepcionales, nunca fue configurada para servir a los fines a los cuales queda destinada históricamente.[3] Dos suelen ser sus orígenes principales: la fotografía carné y la fotografía del álbum familiar, alternativas de un repertorio de imágenes al que pudo recurrir quien debió iniciar súbitamente el proceso de búsqueda. Se trata entonces de una *imagen desviada* de su función y significación originales; de un extraño tipo de imagen de identidad que se ha configurado a la fuerza, a través de procesos de transferencia medial y ajuste formal que aquí dilucidamos. El enfoque medial ofrece los lineamientos para considerar con atención el repertorio de proveniencia de esta imagen y las diversas materialidades en las que ha existido hasta hoy, sus relaciones con textos que la han connotado y sus formas de circulación en diversos soportes editoriales. Además, y en diálogo con la teoría del arte y la imagen, emprendemos una retrospectiva amplia de los hábitos de representación del rostro humano que pudieran permanecer en esta imagen como latencias significativas. Rastreamos en las prácticas del retrato manufacturado y pictórico, e incluso en el antiguo retrato mortuorio, formas y protocolos de composición que pudieran ser determinantes en los procesos de transposición y editorialización de esta imagen. En el cruce de estas perspectivas, proponemos que sobrevivirían en esta imagen hábitos culturales y viejas codificaciones que pudieron estar vigentes, de modo inconsciente, entre quienes se vieron obligados a participar de su constitución. Sostenemos que este contenido latente es también actualizado cuando la imagen pasa a funcionar como ícono trasnacional de violaciones a los derechos humanos. Al dar visibilidad a estos elementos residuales que la habitan y al dilucidar el conjunto de operaciones, decisiones y fenómenos de circulación que la hicieron posible, esperamos ampliar la comprensión acerca de dónde se juega su indiscutible eficacia como documento de memoria.

[3] En el caso chileno no son comunes las fotografías de centros de reclusión y tortura en operación, a diferencia de, por ejemplo, el caso argentino (al respecto véanse Brodsky 2005; Bell 2010; Feld 2014; García y Longoni 2013).

ANTECEDENTES EN LA HISTORIA DEL ROSTRO

Entendida como una inscripción cultural del horror, la representación fotográfica del rostro del detenido desaparecido desborda el marco de lo que pudiera considerarse históricamente memorable o siquiera interpretable. Es una figura "difícil de pensar y de vivir" (Gatti 2006: 28).

Sin embargo, esta representación no resulta ajena a la historia de la imagen. Desde su constitución como motivo, la historia del rostro está imbricada con la vida ritual y política de las sociedades y guarda sutiles relaciones con el ejercicio del poder, especialmente cuando se manifiesta como capacidad de decidir quiénes tienen derecho o están obligados a comparecer "dando la cara" en una representación.

Si bien la representación del rostro aparece en la mayoría de las inscripciones que han representado históricamente al cuerpo humano –relieve, volumen y superficie–, para los estudios del arte y disciplinas afines el género del retrato tiene una historia específica y es en él donde el rostro ofrece su mayor potencia simbólica. Según Galienne y Pierre Francastel, dos factores de larga data distinguen al género del retrato: i) la cualidad del objeto representado –un sujeto individualizado– y ii) las actitudes del productor y su modelo –la intención del artista de retratar y el consentimiento del modelo para ser retratado– (1978: 13).

Desde esta definición general, podemos identificar algunas manifestaciones originarias del retrato en la Antigüedad. En la cultura egipcia, primero, y romana, después, la representación del rostro apareció asociada a la voluntad de superación de la muerte o de dar perduración al muerto insertando su rostro en el mundo de los vivos, para aportarles la dignidad de sus antepasados.[4] Las representaciones tempranas del rostro del faraón y su corte en cámaras funerarias pusieron en valor el poder universal del soberano más que su personalidad individual, pero la conmemoración del muerto como sujeto común e individualizado se encuentra igualmente presente en el remoto pasado egipcio bajo la forma de pinturas naturalistas inscritas en los sarcófagos encontrados en la zona de El Fayum.[5]

Una segunda función antigua del retrato fue la de dar representación visual al poder. El retrato del emperador esculpido o en relieve, se extendió en el mundo grecorromano y se proyectó hacia el medioevo cristiano en la imagen del Papa, igualmente capaz de representarlo en ceremonias en las que esta autoridad religiosa no participaba.[6] Si bien la representación de personas individuales no necesariamente dotadas de un alto rango en la jerarquía civil o religiosa no está del todo ausente en las culturas antiguas, existe consenso de que el alza histórica y difusión social del género del retrato comienza a producirse entre la Alta Edad Media y los albores de la Modernidad. La individualización y caracterización de la figura de los "donantes" dentro de composiciones pictóricas de naturaleza religiosa abrió paso al interés de los productores de imágenes por especializarse en la representación de sujetos individualizados, que más tarde se convertirían en un motivo independiente dando lugar a la conformación del moderno género del retrato libre, que alcanza en la pintura de caballete su máxima expresión. Es entonces en la Modernidad donde el retrato se configura como un género dentro del orden jerárquico de las Bellas Artes o artes liberales. Si tempranamente fue considerado irrelevante o menor por los artistas o la academia, fue muy apreciado por la pujante burguesía, ansiosa de verse reflejada en él. Pasando del perfil, a la fórmula de los tres cuartos, hasta llegar a la frontalidad, el retrato encuentra en este contexto sus cualidades estéticas canónicas y prescriptivas y sus usos sociales y políticos más evidentes, imponiendo ciertas actitudes y disciplinamiento al cuerpo y rostro del modelo, como la norma de la pose para proyectar estatus y magnificencia social, económica y estética. Este es el momento en que, según Stoichita, se instala "el canon visual occidental" (2016: 20), fundado en el culto a las proporciones del cuerpo, la belleza y la armonía de los colores y la iluminación. Con él se señala también un rango de sujetos *no* susceptibles de retrato, que se reconocen como infames y/o carentes de valor social o bien como "otros" culturales a través de los cuales Europa afirma su superioridad y dominio.

[4] En este contexto no puede darse el "consentimiento del modelo" al que refieren los Francastel, pero la cualidad cultural del fenómeno, producto de un consenso social que desemboca en ritual, puede considerarse un sustituto de dicho requisito.

[5] Estos estremecedores retratos funerarios de quienes murieron en los primeros siglos de nuestra era presentan una temprana imagen naturalista, dotada de un aura singular y situada, que los alejada de la fórmula "de perfil" dominante en el retrato bidimensional egipcio y los acerca al modo en que su representación decantará en la época moderna.

[6] Medallas, monedas y otros objetos que inscribían el rostro de la autoridad política en la Antigüedad o la Edad Media, proyectaron espacialmente el poder ostentado por la persona retratada. Ello demuestra las dos funciones sociales del retrato relevadas: la de orden funerario o conmemorativo de los muertos, y la de representación del poder de los vivos en el espacio social.

Risco, Iroumé y Bernasconi, *Imagen del rostro desaparecido,* 35-77

Continuidades y transformaciones del retrato en el contexto fotográfico

El retrato ha sido el género más divulgado desde la invención de la fotografía. Ello incentivó la búsqueda de opciones técnicas que permitieron diversificar sus usos y disminuir sus costos. En gran medida, su amplia difusión se debió a su capacidad de adaptarse con rapidez y soltura a una multiplicidad de demandas. El abaratamiento de los costos permitió que el retrato honorífico heredero de la tradición pictórica se difundiera notoriamente, contribuyendo al incipiente desarrollo de la fotografía familiar, cuya temática principal serán los acontecimientos memorables de un grupo social restringido, generalmente asociado por lazos de familia[7] (véase Freund 1993). Con el ingreso de las clases populares, primero, y de sujetos no-occidentales, delincuentes, enfermos y esclavos, más tarde, se vuelve evidente que ya no se alcanza la representación visual únicamente por la fortuna, relevancia política o clase social y se produce una relativa democratización del acceso al retrato. La inclusión de sujetos marginales es relevante para comprender el cambio cultural que vive la práctica retratística y la imagen-retrato en el contexto de la cultura industrial, donde una variante importante del retrato fotográfico queda vinculada a la producción de conocimiento (véase Giordano y Méndez 2001), aun cuando sigue compartiendo características con aquella de naturaleza eminentemente comercial, que apunta a exaltar el honor o la fama de un individuo. Para disciplinas científicas, antropológicas e instituciones modernas de tipo médico, legal o municipal, la fotografía de estas personas "otras" pasó a funcionar como herramienta de archivo y control, y como una fuente probatoria. Así "surgió una auténtica obsesión por reflejar el rostro humano por medio de la fotografía" (Guixà 2012: 57). La medicina decimonónica adoptó la cámara como una herramienta de investigación de rasgos y expresiones faciales "anormales" en pacientes psiquiátricos, sujetos con enfermedades mentales, homosexuales y delincuentes de crímenes violentos, con la finalidad de clasificar y describir características físicas a las que se asociaban determinadas resonancias morales. La antropología decimonónica buscó afirmar tempranamente su cientificidad en el análisis de la apariencia exterior de las personas, recopilando, catalogando y comparando imágenes fotográficas, tomadas por antropólogos, artistas, viajeros o fotógrafos comerciales, y presentándolas como "pruebas incontestables de una realidad sin distorsiones" (Guixà 2012: 67). La antropometría (que dio lugar a la conocida imagen de frente y perfil) y la fotografía de *tipos*, orientada a presentar visualmente un sujeto modélico y "representativo" de un determinado grupo étnico o cultural, ambas con fuerte énfasis en la imagen de rostro, vivieron su despliegue en este contexto. Estas mismas concepciones científicas de la fotografía y su consideración en tanto documento veraz, condujeron a que los medios policiales y judiciales la adoptaran para "la identificación y control de los individuos" (Guixà 2012: 61), un procedimiento que se extendió durante el siglo XIX hacia colegios, orfanatos, cárceles, manicomios y hospitales, y derivó en la producción de una imagen donde el rostro de la persona adquiría protagonismo gracias al uso de fondos neutros e ilumi-

[7] La corriente comercial se entregó sin recatos a las nuevas demandas de las clases ascendentes y su deseo por retratarse. Según Freund (1993), la pose frontal fue una de las características principales de esta corriente. Si bien en contraste con las estudiadas asimetrías y dramáticos escorzos de la postura aristocrática, "la rígida frontalidad significaba la brusquedad y la "naturalidad" de una clase culturalmente sencilla" (Tagg [1988] 2005: 53), este será el ángulo preponderante del retrato fotográfico con la masificación del medio, siendo comúnmente acompañado por la expresión rígida y la pose incómoda de quienes accedían por primera vez a este ejercicio de inscripción social, amparado por un adelanto técnico.

nación uniforme y difusa. El descendiente directo de este procedimiento, la foto carné, sobrevive hasta la actualidad.[8]

En estos nuevos usos de la cultura industrial, el "retrato" fotográfico perdió su vínculo con el "consentimiento del modelo" al que aluden los Francastel como rasgo necesario en la constitución del género, e incluso dejó por momentos de ostentar su rasgo principal y definitorio –el de representar a un *sujeto* particularizado. Ahora la individualidad quedaba solapada bajo la norma homogeneizadora del archivo documental.

La pose frontal, heredada del retrato tradicional (artístico-honorífico) perduró, sin embargo, en todas las formas de retrato fotográfico. Desde 1880, esta pose se convirtió en el formato estándar para los documentos fotográficos de identidad. Junto a la pose frontal, la temprana incorporación del nombre del individuo retratado es otra característica que sobrevive en la fotografía identificatoria (y también en el retrato comercial) habiendo sido propia de los retratos pictóricos modernos.

Como plantea Tagg, al servicio de la ciencia y el Estado, la imagen fotográfica accedió a un nuevo nivel de autoridad y consolidó su estatus como documento social: "lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales", y su movilización dentro de los aparatos "de una nueva y más penetrante forma del Estado" ([1988] 2005: 82). Múltiples archivos fotográficos añadidos

[8] Alphonse Bertillon (1853-1914), convencido de la superioridad documental del medio técnico, codificó la pose, iluminación, formato y escala de la fotografía de identidad para la construcción de un sistema científico de identificación de criminales.

al aparato estatal comenzaron a preservar este conocimiento visual, producido *desde* el poder. Los grandes acervos allí reunidos contienen la incesante repetición de un formato visual prácticamente invariable, constituido por una infinidad de "cabezas y hombros, como si esas partes de nuestros cuerpos fueran nuestra verdad" (Tagg [1988] 2005: 53).

RETRATO SIN PRECEDENTES

La imagen de rostro como objeto universal puede considerarse una clave articuladora dentro de la historia visual de occidente, debido a su referencia originaria a la muerte (y a los muertos, pensados como susceptibles de ser "animados" por su imagen) y al ejercicio del poder.

A lo largo de su historia, el rostro representado bajo el régimen del retrato ha cumplido funciones de exaltación individual o grupal, proyección de prestigio y dominio, construcción de identidad, control social y segregación. Las diversas modulaciones y mutaciones del género han influido sobre los modos de comprender y articular el rostro, generando hábitos altamente extendidos, vigentes incluso en los contextos de extrema conmoción en que fueron producidas las imágenes de personas afectadas por la desaparición forzada. Si bien no corresponde asumir que esta larga historia del rostro haya participado conscientemente como un antecedente en las decisiones tomadas en la construcción social de la imagen del detenido desaparecido, nos interesa establecer qué modalidades del retrato y de la representación histórica del rostro son *activadas* al generar esta representación extrema y carente de parámetros.

En Chile, el proceso de constitución de imágenes de detenidos desaparecidos está documentado como parte de la historia de organi-

zaciones civiles de apoyo a víctimas y sus familiares, que se formaron después del golpe de estado con que se instauró la dictadura. En 1976, tras el cierre forzado de una primera iniciativa articulada por iglesias cristianas y la comunidad judía, fue conformada la Vicaría de la Solidaridad al alero la iglesia católica. Esta entidad desarrolló una labor en al menos tres niveles: el jurídico, mediante la defensa legal de las víctimas; el laboral, orientado a la reconstitución de las familias afectadas en el mundo del trabajo, y el nivel campesino y de zonas, encargado de promover acciones solidarias en sectores populares a lo largo del país. Tempranamente el departamento jurídico de la Vicaría generó condiciones de encuentro para que los familiares de las víctimas conformaran la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Con el tiempo y mediante un arduo trabajo de lucha por los derechos humanos, esta entidad otorgará a las imágenes peso simbólico y eficacia comunicativa. Su lucha "permitió conceptualizar la idea de 'desaparecido' como víctima de una violación específica de los derechos humanos" (Peris Blanes 2009: 90), en un contexto en que las imágenes que podían circular –aquellas oficiales y difundidas por la prensa oficialista–, se proponían ocultar o negar su existencia.

Ante su ausencia, la víctima es representada socialmente por otros, quienes luchan por inscribirla públicamente a través de dispositivos legales, comunicacionales y forenses (véase Bernasconi y Ruiz 2019). La fotografía que da visibilidad a su rostro constituye un tipo de retrato sin precedentes que no cuenta con el *consentimiento* del modelo, ni con el modelo mismo como agente que participa y se deja representar en ella por convicción o por fuerza. En la imagen del detenido desaparecido el modelo se hace presente en un destiempo y bajo la forma "espectral" de la sustracción (García 2013: 144).

LA APARICIÓN DE LA IMAGEN DEL DESPARECIDO

Decisiones adoptadas por familiares y organizaciones de derechos humanos en el proceso de visibilizar el drama de la desaparición reflejan una asimilación cultural de códigos históricamente configurados que operan como modelos para hacer frente al problema. Entre ellas el recurso al medio fotográfico que, como hemos señalado, desde sus usos documentales en el siglo XIX, se consideraba alineado con los principios de objetividad que requería la tarea probatoria en procesos policiales, periciales y judiciales. Todavía para los años 70 del siglo XX, la existencia de una fotografía de rostro se consideraba prueba irrefutable de la existencia de una persona. Por eso, era habitual la inclusión de fotografías de las víctimas en los recursos de amparo presentados por familiares, acciones que lograban escasamente la liberación de los secuestrados, pero servían como apoyo para contrarrestar las respuestas oficiales y, en ocasiones, "para obtener el reconocimiento oficial de la detención" (Vicaría de la Solidaridad 1976: 36).

En momentos de desconfianza y sospecha, la objetividad atribuida a la imagen fotográfica la validó como una fuente sin controversias para informar los perfiles, características y rasgos físicos de los sujetos reclamados y, en ocasiones, identificar el vestuario y accesorios que portaban y asociarlos con restos textiles, segmentos de colgantes o de anteojos hallados en pesquisas forenses. Así, las funciones de identificación y reconocimiento que la fotografía tuvo como herramienta de control social desde el siglo XIX fueron sostenidas y apropiadas por este régimen de operaciones humanitarias y contradictoriales.

Como ha sido destacado,[9] muchas de las imágenes de rostros de detenidos desaparecidos son propiamente fotografías de identidad, en las que subsiste la función estandarizadora del aparato estatal. Para cumplir con los nuevos fines, la foto carné debía ser ampliada, a través de un proceso donde, en el caso de Chile, la labor de la Vicaría fue fundamental. El uso de la fotografía de identidad para la búsqueda y denuncia de las personas desaparecidas integró a la imagen resultante un doble efecto de sentido: i) reforzó la condición ciudadana de la víctima al reinscribir y reclamar como sujetos de derecho a las personas que el "dispositivo desaparecedor" (Calveiro 2004: 42) de la dictadura expulsaba fuera de los marcos normativos; ii) ofreció una imagen *incrementada* de la violencia estatal. El uso de la foto carné, "resalta y denuncia" la responsabilidad del Estado "ante la desaparición de esa persona cuya existencia está probada, entre otras cosas, por ese registro fotográfico" (Cortés 2007: 11).

Como introdujéramos, muchas de las imágenes de detenidos desaparecidos en Chile no provienen de las fotos *carné*, sino de retratos sociales y familiares, es decir, de fotografía biográfica, un código visual que surge con la primera democratización de la fotografía en el siglo XIX, consagrándose con la popularización de las cámaras domésticas e instantáneas hacia mediados del siglo XX. Según Pardo (2006), la función del álbum familiar es salvaguardar los lazos emocionales y las relaciones sociales, por lo que puede pensarse como un espacio de memoria, al proveer de marcos de contención y referencia para la rememoración (véase Larralde 2015). Generalmente el álbum familiar reúne retratos grupales, individuales, e imágenes de acontecimientos, ceremonias y celebraciones significativas para

[9] Véanse Peris Blanes 2009; Fortuny 2011; García y Longoni 2013; Feld 2010, 2014.

sus miembros. En él, la condición honorífica del retrato individual o grupal tiene un carácter privado, restringido a las memorias biográficas. Por lo tanto, para los fines de búsqueda y denuncia de un detenido desaparecido, esta imagen tuvo que ser separada de esa zona de privacidad mediante diversas operaciones entre las cuales el *reenmarcamiento* y *recorte* fueron principales. La fotografía estándar de identidad surge en este proceso como un modelo a "imitar" por la vía del recorte. Dicho recorte produce una imagen ambigua, cercana al formato carné, donde el rostro de la persona es circunscrito por el encuadre, pero esta aparece sonriendo, relajada, o mirando en una dirección que no corresponde al ojo de la cámara. Estas imágenes perturban la neutralidad requerida para la fotografía de identificación tradicional por cuanto contienen latencias del espacio íntimo y de ciertos contextos de la vida privada que se decidió resguardar.



Figura 1. Juan Marino



Figura 2. Mónica Llanca Iturra

En varias de estas imágenes se observa la intención de producir el efecto de frontalidad del rostro, que no se consigue a cabalidad. Juan Maino era egresado de ingeniería, fotógrafo y militante del

Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Fue detenido el 26 de mayo de 1976 a los 29 años. Una de sus imágenes tempranas como detenido desaparecido (fig. 1) es un ejemplo elocuente de los primeros "recortes" (en este caso realizado de modo literal, por familiares, como lo deja ver el borde derecho). Este tipo de corte pudo tener también el propósito de ocultar la presencia de otras personas en la toma, que podían verse incriminadas por su proximidad con Maino.

El uso de la fotografía de álbum familiar permite, en algunos casos, destacar algún aspecto de la vida de la persona desaparecida que hace especialmente acuciante su ubicación, como ocurre con la imagen de Mónica Llanca Iturra (fig. 2), empleada pública y colaboradora del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), quien al momento de ser detenida el 6 de septiembre de 1974 tenía 23 años y un hijo de corta edad, como muchos de quienes sufrieron esta suerte.

En la Vicaría, Luis Navarro fue el fotógrafo encargado de realizar mayoritariamente los primeros ajustes de las imágenes, a través de un procedimiento profesional. Su trabajo consistía en *crear* una imagen apta para la búsqueda, a partir de una ajada fotografía identificatoria, de un retrato grupal o simplemente de una fotografía biográfica:

> Tenía una cámara con un lente normal y un tele[objetivo], ese era todo el equipo. Luego, un amigo que era de documentación llevó una ampliadora pequeña, de esas que usan los niños en Europa o Estados Unidos. No teníamos lentillas de acercamiento y muchas de las fotos que llegaban eran fotos carné. A mí se me ocurrió invertir el lente, poner la cámara en un trípode y en el trípode poner una cosa que sujetara el lente y ponerle scotch, y eso se transformó en una lupa con la que se podía tomar un pequeño cuadradito. (Muga 2005: 15-16)

Sin otros recursos técnicos, esta ampliación a un formato útil para la visualización del rostro finalizaba con una intervención manual: "con un lápiz Bic muy blando, y con un poco de tempera le daba los brillos" (Muga 2005: 16). La obtención de una imagen del rostro de la víctima fue un trabajo complejo, realizado a veces a contracorriente de la pretendida mecanicidad de la fotografía y en situaciones de gran urgencia, peligrosidad y presión, debido a que la vida de personas dependía de ello.

A partir de estas primeras operaciones tendientes a conseguir una fotografía adecuada de la persona desaparecida junto a otros documentos que demostraran su existencia, los familiares iniciaban la búsqueda en morgues, comisarías u hospitales y denunciaban la detención ante iglesias, instituciones del Estado, organismos internacionales, embajadas y la prensa nacional y extranjera. A su vez el equipo jurídico del Comité Pro Paz y de la Vicaría, interponía recursos de amparo o *habeas corpus* ante los tribunales de justicia por cada persona desaparecida. Ello les permitía llevar registro y producir datos sobre esta práctica represiva. Como recurso jurídico que refiere al derecho de cualquier ciudadano preso o detenido a comparecer ante un juez para determinar las causas de su arresto y su legalidad o ilegalidad, el *habeas corpus* servía a los familiares para saber si el detenido seguía, al menos, con vida. Sin embargo, tres de más de 8.900 recursos de amparo fueron aceptados (Del Villar *et al.* 2019: 100). En este contexto de impunidad, "poner rostro a los desaparecidos" permitía "desmentir la información oficial de que estas personas no existían o bien habían huido del país por razones personales" (Camacho y Ramírez 2018: 60).

La fotografía del rostro, entonces, devolvió la identidad a víctimas de la desaparición forzada que en virtud de la negación oficial estaban siendo torturadas, ejecutadas y excluidas de todo proceso judicial. Por medio de la referencia al retrato identitario –literal o figurado a través del recorte– el detenido desaparecido fue reinscrito como sujeto social y jurídico y como víctima de un delito específico. Será en el paso hacia el espacio público que estas fotografías alcanzarán su máximo potencial comunicativo y en gran medida la condición simbólica que sobrevive hasta la actualidad.

APARICIÓN PÚBLICA DEL ROSTRO DEL DESAPARECIDO SOBRE EL CUERPO DE FAMILIARES

Tras el proceso de construcción de la imagen del detenido desaparecido, su primera aparición responde a la finalidad urgente de salir a las calles, como suele hacerse en el caso de personas extraviadas, y difundir la imagen de su rostro para dar con el paradero. Aquí sucede una modulación interesante de la función de la fotografía de identidad o familiar: la imagen que se construye en la búsqueda no aspira a probar ni evidenciar el crimen de la desaparición forzada, el momento de la detención, ni ser instrumento de denuncia sobre la ausencia de la persona fotografiada. Lo único que ella evidencia visualmente es la existencia previa del detenido desaparecido. Así, "las fotografías muestran justamente la imposibilidad de 'ver' la desaparición: no son las 'pruebas' del crimen ni las fotos de las víctimas en tanto tales, sino que representan a aquellas vidas que han sido sesgadas" (Feld 2010: 5).

Paulatinamente estas fotografías cobraron la forma de un discurso público de denuncia, apuntado a desnudar los crímenes de la dictadura. Exhibidas en conjunto, estas imágenes significaban una verdad garantizada más por la legitimidad de quienes se hicieron cargo



Figura 3



Figura 4

de sacarlas a la luz a través de diversos dispositivos de enunciación que por la información que aportaban como objetos fotográficos.[10] Esos dispositivos incluían testimonios verbales que lograban cargarlas "con la violencia que no retrataban directamente" (Camacho y Ramírez 2018, 59). Gracias a su reiterada relación con el discurso verbal de denuncia y dolor, las fotografías se hicieron portadoras de un nuevo mensaje, dejaron de ser la representación de rostros individuales para convertirse en íconos de una campaña por la justicia. Este registro permitió acudir a argumentos universales sobre los Derechos Humanos con amplia repercusión en diversos sectores políticos, dentro y fuera del país (véase Peris Blanes 2009).

[10] Para el rol de las Madres de Plaza de Mayo en esta cuestión véase Feld 2010.

Los lenguajes de manifestación y protesta –marchas, reuniones públicas, huelgas– fueron parte de arduas y emergentes estrategias de difusión emprendidas por los familiares, organizados desde 1975 en la AFDD. En estas acciones las fotografías encontraron una primera circulación social, prendidas con alfileres en el pecho de quienes buscaban a sus desaparecidos, generalmente mujeres, que se hacían así cuerpo vivo de uno o varios rostros fotografiados (fig. 3). El solo uso público de estas fotografías representaba una fractura al orden dictatorial, pues los familiares sabían que los exponía a la aplicación de la Ley de Seguridad Interior del Estado (véase Díaz Caro 1997).

Las primeras reproducciones de estas imágenes eran precarias. El recurso a solidarias imprentas rudimentarias, sumado a la calidad deficiente de algunos originales, generaba problemas de legibilidad visual, evitados mediante el alto contraste. Es muy probable que esta apelación al alto contraste haya estado en la base del deslizamiento de la imagen fotográfica a la fórmula gráfica del silueteado (fig. 4), que se convirtió en un temprano medio visual para hacer de rostros desaparecidos una metáfora del dolor y la denuncia, pasando a configurar un símbolo de la misma AFDD.

Incorporando esta fotografía en el espacio público y poniendo el propio cuerpo como su soporte, los familiares iniciaban un proceso de insubordinación contradictatorial que se anticiparía a todas las campañas posteriores. Con ello fijarían también su propia condición de sujetos políticos. A medida que pasaba el tiempo respecto de la desaparición de las víctimas, la fotografía de rostro comenzaba a convertirse en la imagen que conocería la posteridad como legado de la dictadura: el retrato de un muerto, conmemorado y reinscrito insistentemente en el espacio social, según el hábito antiguo, para hacerlo perdurar y gravitar en la actualidad de los vivos.

Distribución social del aparato fotográfico

La apelación a códigos culturales y tradiciones visuales del retrato y la representación del rostro en los dos momentos revisados hasta aquí suele depender de la naturaleza del material-fuente, es decir, la fotografía con que se inicia el proceso (el original), dependiente, a su vez, de la densidad del álbum de retratos personales y familiares del desaparecido.

En Chile, a inicios del siglo xx, la difusión del retrato fotográfico, como género, había superado el límite de las clases acomodadas alcanzando a las clases medias e incluso trabajadoras, influidas por las primeras publicaciones obreras que exaltaban la imagen del obrero como sujeto político universal y como sujeto individual (Cornejo 2012: 39).

Sin embargo, el *boom* de la fotografía doméstica se produce recién en los 80, cuando las cámaras fotográficas incrementan su presencia en el mercado liberalizado. Diversos testimonios revelan que, hacia inicios del 70, cuando se produjo el golpe militar, el retrato fotográfico seguía siendo excepcional en los sectores de ingresos económicos bajos. Para ellos el acceso se restringía todavía a la práctica ambulante del fotógrafo minutero (Abarca *et al.* 2019: 9). Resulta elocuente el testimonio de Ana González (1925-2018), activista por los derechos humanos y una de las fundadoras de la AFDD, quien, en el documental *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno (2006), relata la dificultad de encontrar fotografías para iniciar la búsqueda de sus cuatro desaparecidos (esposo, dos hijos y nuera embarazada):

A mí me costó mucho encontrar una fotografía para ponerme en el pecho […]. Nunca tuvimos una máquina fotográfica en la casa. De casualidad tengo una foto familiar, que pasó una vez un fotógrafo por la calle –"señora, ¿quiere sacarse una foto?"–. […] Yo creo que ese día no teníamos para comer… tuvimos la idea, el alumbramiento, no sé, la magia, de decirle "claro, pase". Y es la única foto que existe. (27:00-27:50)



Figura 6



Figura 5

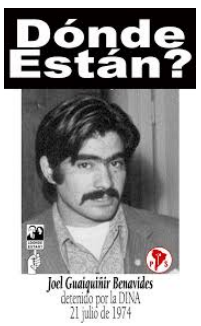


Figura 7

Según González "no tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad" (Moreno 2006: 27'57''-28'08''), revelando el valor otorgado por la familia trabajadora al retrato grupal de parentesco, en el pasado señal inequívoca de pertenencia a una elite social. En casos como este, la imagen fotográfica del detenido desaparecido puede coincidir con la única imagen fotográfica con la que la persona entró a "la historia de la humanidad". Esta situación es compartida por aquellos que fueron buscados con el apoyo de imágenes de calidad muy deficiente, al punto que es posible notar que la persona no se encontraba en primer plano en el momento de la toma, como en la imagen del estudiante y lustrabotas Claudio Escanilla Escobar (fig. 5), uno de los 307 jóvenes y niños asesinados por la dictadura chilena.

Otros registros documentales de detenidos desaparecidos conservan buen número de retratos individuales y grupales, indicando la familiaridad de la persona con el aparato fotográfico como mecanismo de registro de la vida privada y social. Joel Huaiquiñir Benavides, detenido el 27 de julio de 1974, es uno de estos casos. Huaiquiñir era instructor de seguridad industrial en el Mineral de El Salvador y había sido miembro del Comité Central del Partido Socialista durante el gobierno de la Unidad Popular, pasando luego a la clandestinidad. En el archivo del Espacio de Memorias Londres 38, que refuncionaliza uno de los centros clandestinos por los que pasó tras su detención, figuran varias imágenes fotográficas de su vida familiar, laboral y partidista, que lo presentan como un sujeto habituado a la representación fotográfica desde su juventud. Puede suponerse entonces que para él existían diversas opciones entre las que elegir una imagen para buscarlo. Una de las imágenes que fue habitualmente usada como complemento a la foto carné, acota y reenmarca una fotografía grupal (figs. 6 y 7), donde Huaiquiñir aparece al centro del grupo y en la que su cara presenta con gran claridad las características de su rostro. Interrogarse por los motivos de esta selección supone ahondar en las cualidades específicas de la imagen de álbum familiar, donde el retrato convive con o participa de otras imágenes documentales de la vida de un sujeto. El álbum casero

tiene la particularidad de reunir las marcas del cuerpo "vivo" de la persona y, por lo tanto, se encuentra en él un tipo de representación de rostro que acoge los gestos e incluso algunas señas del carácter y la personalidad. Además de pruebas y denuncias, y de su reclamación como sujetos de derecho, las imágenes de detenidos desaparecidos buscaban manifestar esos rasgos de la existencia afectiva de la persona, siendo no poco comunes los casos donde la imagen evocaba también el mundo cotidiano y los afectos. La imagen reenmarcada de Huaiquiñir muestra al joven dirigente en un espacio de sociabilidad, que decanta en la actitud vivaz de sus ojos y su boca, enmarcados por pobladas cejas y bigotes oscuros.

Muchas fotografías que cargaban un aspecto neutral fueron, con el tiempo, reemplazadas por otras que remarcaban rasgos del rostro y sugerían atributos de la persona en su existencia cotidiana. Es el caso de la imagen de Nalvia Mena, nuera de Ana González. Las principales imágenes de búsqueda del rostro de Mena (fig. 8), si bien son evidentemente recortes de fotografías más amplias (fig. 9), solo alcanzan a mostrar su cara en un ángulo de tres cuartos. La fotografía que portó González en diversas manifestaciones públicas posteriores, evidencia un carácter mucho más emotivo y, de hecho, abandona la centralidad del rostro de la víctima. La nueva imagen de Mena incorpora datos de contexto, reintegrando el mismo álbum familiar del que proviene. Esto permite visibilizar a un niño que Mena tenía en los brazos, quien probablemente sea su hijo Luis Emilio (fig. 10), sobreviviente. Dado que ella tenía tres meses de embarazo al momento de ser detenida, la nueva fotografía no solo evidencia el quiebre familiar generado por la desaparición forzada, sino también al hijo nonato de la víctima, relevando aspectos de la violencia solapados en la imagen de rostro.



Figura 8



Figura 9



Figura 10

EL ROSTRO COMO EFECTO EDITORIAL, COMUNICACIONAL Y POÉTICO

Hemos señalado que el detenido desaparecido es un actor social que emerge representado por otros y que las fotografías usadas por los familiares e instituciones de apoyo (con sus eventuales intervenciones) son dispositivos visuales y comunicacionales generados en medio de una urgente campaña política por la visibilidad.

Por su propia precariedad inicial, o por los procesos de intervención, ampliación o recorte, estas imágenes por sí solas ofrecían poca información. De ahí que desde un primer momento fueran acompañadas por textos, denuncias, testimonios que les permitieron "alcanzar" el nivel de enunciación y grado de impacto necesarios para cumplir su cometido político y humanitario y reclamar un "efecto documental" (García 2013: 143).[11] La editorialización de la imagen de rostro que se impuso en la segunda mitad de los años

[11] Si bien García refiere a fotografías de detenidos sacadas *en* los lugares de detención, las fotografías que estamos analizando comparten con aquellas su condición de fotografías-documento.

setenta como un fenómeno de mediación, demandó la concurrencia de nuevos actores: profesionales de la comunicación, el diseño gráfico y la imprenta hicieron nacer una serie de precarios aparatos de comunicación en la que tuvieron también injerencia las operaciones del arte.[12] Los trabajos de arte fronterizos con la denuncia social, producidos en el Taller de Artes Visuales (particularmente las *Huinchas* de Luz Donoso, y las acciones performáticas de Hernán Parada, donde el artista cubría su propio rostro con la representación fotográfica de la cara de su hermano desaparecido), participan del ajuste visual que transforma las imágenes de rostro en signos excepcionales, dotados de intensidad estética, además de política.[13]

En términos comunicacionales e instrumentales, el proceso de editorialización de la imagen decanta a inicios de los ochenta, cuando la AFDD crea el icono de su causa y principal imagen con la que se identifica en Chile la situación de la desaparición forzada, consistente –como plantean Bernasconi y Ruiz (2018)– en la ampliación de la fotografía en blanco y negro del rostro de los detenidos para la creación de pancartas, carteles y lienzos, que además del nombre, incluían la pregunta "¿Dónde están?" (fig. 11). Con esta trasposición medial (del medio fotográfico al impreso o fotocopiado) y de formato (del tamaño reproducción fotográfica al tamaño variable de la pancarta o página de publicación), la fotografía del rostro consolida su nuevo carácter de instrumento de denuncia. Una transformación que, sin embargo, no anula el objetivo de poner a la vista los rasgos básicos de una persona.[14]

[12] Véase Castillo 2004, 2006; Cristi y Manzi 2016.
[13] Véase Varas 2014, Muñoz y Montgomery 2017.
[14] Véase Da Silva Catela 2001, 2009.



Figura 11



Figura 12



Figura 13

La configuración gráfico-fotográfica que nace con la consigna "¿Dónde están?", cumplía la función de captar la atención e interpelar al transeúnte y al lector fugaz. Impresa en pancartas, volantes, boletines o en los libros *¿Dónde están?*, editados por la Vicaría de la Solidaridad entre 1978 y 1979 (fig. 12), ella se transformó en un mensaje impetuoso, cargado de fuerza y dolor que, debido a su reiteración y persistencia en el espacio público y editorial, comenzó a connotar no solo la búsqueda de una persona concreta, sino la masividad del fenómeno de la violación de los derechos humanos en Chile. En su variante política, este mensaje se hacía visible en

huelgas y manifestaciones y, lentamente, fue permeando contextos generales de protesta. Así, el efecto acumulativo y la yuxtaposición de imágenes de rostro diagramadas bajo este principio identitario, como es el caso de los montajes fotográficos reproducidos en los libros *¿Dónde están?*, agregó nuevas aristas al mensaje: "el puzle con los rostros de los desaparecidos no solo servía para individualizar y dar una imagen a aquellos de quienes los militares negaban la existencia […] sino que metaforizaba el carácter masivo, organizado e interconectado de la represión" (Peris Blanes 2009: 91). Asimismo, la ampliación del formato de la imagen generaba un nuevo efecto en el espectador: "cuando las fotos pasan del 4x4 de la foto-carnet, o de la pequeña imagen llevada en el cuerpo de las madres, a ser ampliadas y portadas en una pancarta, pasamos, también, de la foto que miramos a *la foto que nos mira*" (García 2013: 134).

EFECTO ACUMULATIVO: *UNA* IMAGEN PARA LA HISTORIA

La visualización de la imagen de la víctima bajo la tutela del "¿Dónde están?" y en el régimen del puzle o la retícula, terminó abriendo paso a un hábito visual que fue altamente influyente en el modo en que decantó la representación de las violaciones a los derechos humanos en el período de transición. Si ya la pregunta ¿Dónde están? alude no solo al paradero de personas, sino al fenómeno en sí mismo y al carácter plural de la desaparición en tanto atentado sistemático a los derechos humanos, la acumulación de las imágenes de rostro en montajes y diagramaciones que las presentan como una constelación de partículas dejadas en el aire por un violento estallido, enfatiza los efectos sociales, culturales y biográficos de la represión dictatorial, en clara alusión al genocidio.

En Chile, la transición abrió un capítulo no menos dramático para los sobrevivientes y familiares de víctimas de desaparición forzada.

El fin de la dictadura en 1990, dio paso a una democracia tutelada, fundada en leyes de "amarre", incluida la Constitución de 1980. Pinochet seguía presente en la escena nacional como jefe del Ejército y senador vitalicio. La *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (véase Rettig 1990), constituyó un primer paso en el reconocimiento oficial de las más graves violaciones a los derechos humanos. La suscripción de tratados internacionales amplió el alcance de la idea de reparación. Sin embargo, "la impunidad jurídica se preservó e incluso se endureció" (Collins 2013: 89), especialmente porque la mayoría de las causas radicaban en la justicia militar. Tras la detención de Pinochet en Londres en 1998, el muro de protección de los jueces hacia los criminales comenzó a debilitarse y las causas por crímenes de lesa humanidad comenzaron a ser investigadas.

A fines de los noventa, la sociedad civil y sobrevivientes comenzaron la recuperación de sitios de tortura y se abocaron a su refuncionalización como lugares de memoria, un fenómeno que fue replicado a nivel oficial con la inauguración del MMDDHH. Una nueva Comisión de Verdad (véase Valech 2011) calificó y reparó a víctimas sobrevivientes de prisión y tortura, pero trabó la posibilidad de avanzar en justicia, al embargar por 50 años la información reunida. Como señala Collins, los "avances graduales y aún parciales" en materia de justicia de transición, han sido el "resultado de presiones desde la sociedad civil e inesperadas 'irrupciones de la memoria', más que de una política oficial sistemática de repudio a la violencia política y atención al manejo de su legado" (2013: 79). Con Pinochet muerto sin castigo, casos sin cerrar y buena parte de los culpables en las calles, la situación de las violaciones a los derechos humanos es un tema complejo, que suscita tensiones entre quienes buscan justicia y aquellos que prefieren "dar vuelta de página" mediante perdón y olvido.

En los años de transición las imágenes que testimonian la dictadura como período de graves violaciones a los derechos humanos han tenido su mayor figuración dentro del país, a través de producciones textuales, editoriales, visuales y audiovisuales. En este período la imagen de la desaparición forzada es desplazada desde los espacios de registro, documentación, denuncia y conmemoración privados y humanitarios hacia los espacios públicos de inscripción de memoria. Entre las diversas miradas disciplinares y sensibilidades que trabajan la imagen del detenido desaparecido, al menos dos aportan nuevos acentos a la producción de significación de la imagen de rostro. La primera se presenta en proyectos artísticos o ejercicios subjetivos de memoria, revirtiendo el encuadre restrictivo que llevó a muchas fotografías biográficas a convertirse en imágenes de identidad. Fotógrafos y artistas excavan en archivos, álbumes familiares, buscando nuevas perspectivas de aquellos que habían sido por mucho tiempo reducidos a unos cuantos rasgos faciales, un nombre o una cédula de identidad. Se busca dar representación visual a la vida de la víctima, aproximarse a su mundo y su cotidianidad. En una serie de obras gráficas elaboradas con humo e integradas al proyecto *Ñamen* (2017), "perderse" o "desaparecer" en mapudungun (fig. 14), el artista Danilo Espinoza revisita los rastros de los detenidos desaparecidos del pueblo Mapuche. La imagen de Joel Huaiquiñir *reaparece* en la huella de humo, reintegrada al retrato grupal de donde salió y rodeada de otras imágenes que describen la novela familiar y comunitaria del ahora personaje de una historia social (véase también figs. 6 y 7).

El rostro de la víctima pierde protagonismo en esta forma de elaboración de la memoria, que implica diversos tipos de transferencia medial y la incorporación de la imagen al orden de los discursos subjetivos y autorales que se corresponden con la producción artística.



Figura 14. Danilo Espinoza. *Humo sobre papel*, 2017

En su calidad de *puro rostro*, la imagen del detenido desaparecido, en cambio, ha sido central en montajes visuales donde las reproducciones fotográficas pasan a conformar una serie uniforme o de formato variado, como el Memorial "Ausencia y Memoria" ubicado al interior del MMDDHH al que referimos en la introducción del artículo (figs. 15 y 16).[15]

Haciéndose eco de estrategias seguidas en otros sitios de memoria como Tower of Faces (U.S. Holocaust Memorial Museum) y el muro de fotografías del Museo Estatal Auschwitz-Birkenau en Polonia, en este muro los rostros no se encuentran ordenados según una lógica uniforme ni simétrica, sino integrados a un conjunto orgánico

[15] En Chile y la región, la mayoría de los procesos de reparación ha incluido el reconocimiento oficial y social de las *víctimas* y su visibilización en espacios mediáticos y/o de producción cultural con fines conmemorativos y de inscripción histórica, desafiando, como apunta Arias (2018: 10), los procesos de deshumanización y exclusión histórica de las víctimas.



Figura 15



Figura 16

que parece recuperar la materialidad, el formato, y la ajada corporalidad de las fotografías originales, pertenecientes a una historia familiar. Aunque el espacio parece recrear el duelo social de la "velatón"[16] más que el encuentro afectivo personal, la condición enmarcada y el variado tamaño de los retratos cita el acervo fotográfico privado e íntimo, donde la imagen de un rostro no constituye una seña de identidad o de cantidad, ni un homenaje público, ni la especificación de la forma de un mentón, sino una instancia de encuentro con personas singulares, únicas e inolvidables.

La experiencia de la acumulación anticipa la fórmula de la silueta, recurrente en diversos trabajos de arte que abordan temas de denuncia, conmemoración o memoria, como la obra *Geometría de la conciencia* (2010) de Alfredo Jaar, instalada en el subterráneo de la explanada del Museo de la Memoria (fig. 17). Ella presenta un

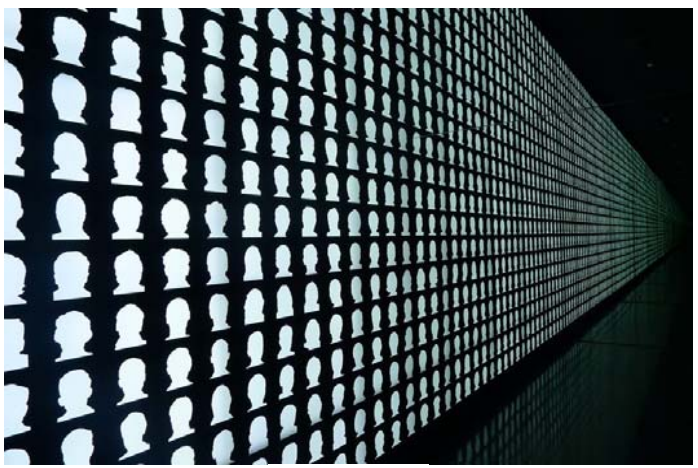


Figura 17

[16] Velatones que continúan citándose en fechas conmemorativas, deviniendo una forma de actualización de ese dolor suspendido como escisión no solo de ciertas familias sino del cuerpo social.

plano bidimensional de siluetas remarcadas por una luz que se proyecta desde el muro y donde las paredes laterales recubiertas con espejos extienden la cuadrícula de rostros hasta el infinito, poniendo en abismo el espacio que pisa el espectador. Aquí el rostro múltiple genera un efecto democratizante. Más allá de variables excluyentes como el género, la militancia política, o la clase social, el detenido desparecido como persona y víctima pertenece al conjunto. El efecto evocativo de esta obra remite, finalmente, al archivo que, desde fines del siglo XIX, se convirtió en la base institucional dominante de la fotografía (véase Sekula 2004). Si bien históricamente el archivo cumplió una función normalizadora y de control social, tal como ha destacado Bernasconi (2018: 22 ss.), su uso durante los procesos autoritarios en Latinoamérica se revierte para devenir "tecnología de resistencia y contra-información". En el *infinito* de rostros, esos archivos contradictatoriales quedan referidos como gran telón de fondo.

Conclusiones

En el imaginario de los crímenes de las dictaduras del cono sur americano la imagen es, en primer lugar, la de los desaparecidos. A partir de esta experiencia represiva de los años setenta y ochenta, la fotografía del rostro de los que desaparecieron en cuerpo y vida ha circulado y ha sido apropiada alrededor del mundo, deviniendo consigna global para la representación política de los crímenes de estado. Tomando el caso chileno, este artículo aborda la condición específica de esta fotografía como un eslabón de la historia de la representación del rostro humano y como una imagen cuya eficacia retórica también descansa en procesos de editorialización, circulación, selección y enmarcamiento que han permanecido desatendidos en la literatura.

Partiendo del supuesto que la sola existencia de esta imagen poco indica de los procesos y situaciones históricas de la que se la suele hacer símbolo, propusimos que su potencial de significación se revela al considerar su producción a partir de un arduo trabajo político y afectivo que ha ayudado a construir la propia condición de víctima del detenido desaparecido. En el proceso, una fotografía de identidad o de familia fue modificada a través de sucesivas acciones que inscriben en esta imagen su propia historia al servicio de la búsqueda de un familiar y de la denuncia de su desaparición forzada. Décadas más tarde, la misma imagen pasó a tener un valor de memoria, condición que se hizo particularmente sensible cuando ella compareció como unidad mínima dentro monumentales montajes murales, metafóricamente referidos al genocidio.

Tras los montajes acumulativos que parecieran estar compuestos por fotografías del mismo tipo, la observación en detalle evidencia la multiplicidad y variedad de imágenes de las que han sido extraídos –y reenmarcados– los rostros que representan a la víctima. Así, tanto la musealización en montajes acumulativos como el enfoque medial que aquí hemos adoptado para interpretarlas, activan en las fotografías de rostros del detenido desaparecido memorias que rondan elípticamente el acto de violencia al que hacen referencia.

En estas otras rutas de la memoria se revela la importancia de que estas imágenes sean fotográficas, portadoras, por lo tanto, del peso de una tradición vinculada con el documento probatorio y el efecto de objetividad. Así también, se torna significativo el hecho que no hayan sido configuradas para los fines que finalmente adoptaron y sean fruto de una construcción social que las hizo fuertes y eficaces. Por último, de que sobrevivan en ellas, a modo de latencias culturales, hábitos visuales de larga inscripción cultural, como el retrato honorífico de carácter privado o familiar y la foto carné o fotografía

de identidad. Al salir de su latencia a través de la recepción crítica, estas tradiciones visuales que apuntan a la exaltación individual o al control de las personas por parte del Estado, dan espesor histórico a esta imagen que solo parece resistir, dentro de su carga de espectralidad, aquella función del retrato vinculada históricamente con la representación y exaltación del poder. Por la condición de sus referentes y por la forma "desviada" en que las imágenes analizadas se han construido, se alejan notoriamente de esa función, mientras parecen acercarse a las fórmulas visuales asociadas al martirio. La fórmula martiriológica, como han planteado Burucúa y Kwiatkowski (2014), exalta la inocencia del mártir y vincula su muerte con un compromiso, una causa, como la que abrazaba la mayoría de los representados en las fotos de las que nos ocupamos. Muchos de estos rostros presentan, además, aquella expresión "serena y resignada" que según los autores suele encontrarse en la representación del mártir, cuyo uso y exhibición pública cumple la función de reforzar los lazos identitarios de la comunidad asociada a las víctimas. Como la de los antiguos mártires que dieron fortaleza a comunidades histórica que buscaban refugio ante amenazas violentas, la imagen de rostro de las víctimas de violaciones a los derechos humanos cohesiona a las comunidades que buscan justicia y claman por la no repetición de los abusos que rememoran en Latinoamérica, pero también más allá de estas fronteras.

Referencias

ABARCA, Soledad, CORNEJO, Octavio, FIAMMA, Paula y RIOSECO, Ximena (2019), *Instantes memorables: 100 años de fotografía minutera en Chile* (Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio).

ARIAS, Juan (2018), "La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas", *Palabra Clave,* 22, 2: 1-27. [Doi: 10.5294/pacla.2019.22.2.4]

BARTHES, Roland (1980), *La Cámara Lúcida,* trad. y prólogo de Joaquim Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós).

BELL, Vikki (2010), "On Fernando's Photograph: Biopolitics of Aparición in Contemporary Argentina*", Theory, Culture & Society,* 27, 4: 69-89. [Doi: 10.1177/0263276409349657]

BERNASCONI, Oriana y RUIZ, Marcela (2018), "A performative and genealogical approach to the liminal subject's social sustenance: the case of the disappeared detainees in Chile", *Subjectivity,* 11, 3: 228-249. [Doi: 10.1057/s41286-018-0050-5]

____ (2018), "Del archivo como tecnología de control al acto documental como tecnología de resistencia", *Cuadernos De Teoría Social, 4,* 7: 68-87.

____ (ed.) (2019), *Resistance to Political Violence in Latin America, Documenting Atrocity* (London: Palgrave Macmillan).

BRODSKY, Marcelo (2005), *Memory Under Construction: Memoria En Construcción. El Debate Sobre La Esma* (Toledo: La Marca).

BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás (2014), *"Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires: Katz).

CALVEIRO, Pilar (2004), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (Buenos Aires: Colihue).

CAMACHO-PADILLA, Fernando y RAMÍREZ Palacio, Laura (2018), "Fotografía y memoria visual de la dictadura militar. Reflexiones desde la historia", *Revista Austral de Ciencias Sociales,* 34: 53-70. [Doi: 10.4206/rev.austral.cienc.soc. 2018.n34-05]

CASTILLO, Eduardo (2004), *Cartel Chileno 1963-1973* (Santiago: Ediciones B).

____ (2006), *Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Santiago: Ocho libros).

COLLINS, Cath (2013), "Chile a más de dos décadas de justicia de transición", *Política. Revista de Ciencia Política,* 51, 2: 79-113. [Doi:10.5354/0716-1077.2013.30160]

CORNEJO, Tomás (2012), "La fotografía como factor de modernidad", *Revista Historia,* 35,1: 5-48.

CORTÉS, Cecilia (2007), "Las huellas del tiempo: el uso político de la fotografía", Ponencia presentada en la IV Conferencia de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 4-6 de noviembre.

CRISTI, Nicole, y MANZI, Javiera (2016), *Resistencia Gráfica, Dictadura en Chile: APJ – Tallersol* (Santiago: Lom).

DA SILVA, Ludmila (2001), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (La Plata: Ediciones Al Margen).

____ (2009), "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina", en Feld y Stites Mor (2009: 337-361).

DE HAUWERE, Katrien (2012), "El uso de fotografía en el cine de los hijos de desaparecidos", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [Doi: 10.4000/nuevomundo.63154]

DEL VILLAR, María Soledad, HAU, Boris, JOHANSSON, María Teresa y GUERRERO, Manuel (2019), "Professions and Profiles: Epistemic Communities and the Registration of Human Rights Violations", en Bernasconi (2019: 79-115),

DÍAZ, Viviana, SIERRA, Sola y BECERRA, Gustavo (1997), *20 años de historia de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile. Un camino de imágenes que se revelan y se rebelan contra una historia no contada* (Santiago: Norprint).

FELD, Claudia (2010), "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria", *Aletheia,* 1, 1: 1-16.

____ (2014), "¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Basterra", *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria,* 1, 1: 28-51.

FELD Claudia y STITES MOR, Jessica (2009), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

FORTUNY, Natalia (2011), "Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky", *Papeles de Trabajo,* 4, 7: 31-43.

FORTUNY, Natalia, BLEJMAR, Jordana y GARCÍA, Luis Ignacio (2013), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Buenos Aires: Libraria).

FRANCASTEL, Galienne y FRANCASTEL, Pierre (1978), *El retrato*, trad. de Esther Alperin (Madrid: Cátedra).

FREUND, Gisèle y ELIAS, Josep (1993), *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili).

GARCÍA, Luis Ignacio (2013), "Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina", *La Cebra; Papel Máquina*, 8: 131-147.

GARCÍA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana (2013), "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos", en Fortuny, Blejmar y García (2013: 25-44).

GATTI, Gabriel (2006), "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)", *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política, 2,* 4: 27-38.

____ (ed.) (2018), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, (Bogotá: Siglo del Hombre Editores-Universidad de los Andes).

GIORDANO, Mariana y MÉNDEZ, Patricia (2001), "El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad", *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, 8: 121-136.

GUIXÀ, Ricardo (2012), "Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato científico en el siglo XIX", *Revista Sans Soleil,* 4: 53-73.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (2001), "L'image, figure majeure du discours antisémite", *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 72: 27-40.

MORENO, Sebastián (dir.) (2006), *La ciudad de los fotógrafos*, Documental (Santiago: Estudios del Pez).

MUGA, Ana y NAVARRO, Luis (2005), "Fotógrafo Luis Navarro. 'Con el registro de la historia en la mano'", *El Siglo*, 1 de abril.

MUÑOZ, Gastón y MONTGOMERY, Vania (2017), "Codocedo x Parada. Cuerpos ciborg en el arte chileno en dictadura, 1976-1986", Ponencia presentada en la I Conferencia Internacional "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2-4 de agosto.

NARANJO, Juan (ed.) (2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).

PARDO, Rebeca (2006), "La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar", Ponencia presentada en el II Congreso de Historia de la Fotografía, Zarautz, 21 de octubre.

PERIS BLANES, Jaume (2009), "De la prueba documental a la evocación subjetiva. Usos de la fotografía en las publicaciones sobre la represión chilena", *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 30: 85-96.

_____ (2014), "Narrativas y estéticas de la víctima en la cultura contemporánea", *Kamchatka*, 4: 293-324. [Doi: https://doi.org/10.7203/KAM.4.4410]

PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (2004), *Indiferencia y singularidad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).

SEKULA, Allan (2004), "El cuerpo y el archivo", en Picazo y Ribalta (2004: 137-163).

SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, trad. de Aurelio Major (Madrid: Alfaguara).

STOICHITA, Victor (2016), *La imagen del otro: negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, trad. de Anna Maria Coderch (Madrid: Cátedra).

TAGG, John (2005), *El peso de la representación*, trad. de Antonio Fernández Lera (Barcelona: Gustavo Gili). [Ed. original: *The Burden of Representation*, Londres: Macmillan Education, 1988].

VARAS, Paulina (2014), "Cuando el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena", *Revista Concinnitas, 2*, 21: 171-186.

VERA, Adolfo (2017), *Arte y desaparición* (Santiago: Universidad de Valparaíso).

VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD (1976), *Ocho meses de labor: agosto '76* (Santiago: FUNVISOL).

El dilema de la valoración del arte contemporáneo

Inés Moreno

Inés Moreno
Universidad de la República, Uruguay

DOI: 10.36446/be.2021.54.221

El dilema de la valoración del arte contemporáneo

Resumen
Este artículo reflexiona sobre la paradójica situación que se genera en las diferentes formas de evaluación del arte contemporáneo ante la ausencia de una teoría que fundamente los criterios orientadores. Junto con ello, se propone la hipótesis de que tanto el purismo estético como la defensa de la autonomía de la experiencia estética han conducido al agotamiento de los lenguajes artísticos en la segunda mitad del siglo XX. Finalmente, se presenta a la teoría emblemática que acompaña el arte contemporáneo –la teoría institucional de George Dickie– como un intento de explicación del arte que –sintomáticamente– carece de criterios para el reconocimiento de la apreciación del arte.

Palabras clave
Artes visuales; Purismo estético; Institucionalismo; George Dickie

The Dilemma of Evaluating Contemporary Art

Abstract
This paper presents the paradoxical situation that is generated in the different forms of evaluation of contemporary art, in the absence of a theory that supports the guiding criteria. Along with it, the proposed hypothesis is that both aesthetic purism and the defence of the autonomy of aesthetic experience have led to the exhaustion of artistic languages in the second half of the 20th century. Finally, the emblematic theory that accompanies contemporary art –George Dickie's institutional theory– is considered as an attempt to explain art that lacks –symptomatically– criteria for the recognition of the appreciation of art.

Keywords
Visual Arts; Aesthetic Purism; Institutionalism; George Dickie

Recibido: 18/06/20. Aprobado: 28/08/20.

Lo que me propongo presentar en este artículo, de un modo muy general, es la paradójica situación del arte denominado "contemporáneo" que, ante la ausencia de criterios de reconocimiento de lo que sea o no arte –y, por lo tanto, de una fundada teoría de la valoración– aún sigue utilizando los mismos mecanismos tradicionales de evaluación en concursos, exposiciones, bienales, premios nacionales y otras formas de selección. Sin embargo, los criterios que se usaban para valorar las obras en el pasado no pueden ser invocados en nuestros días, desde el momento que el arte contemporáneo ha roto con uno de los elementos que, con mayor o menor peso, siempre estuvieron presentes en las artes visuales y asociado al valor del arte: el elemento estético.

Mi hipótesis es que el discurso del *purismo* y la *autonomía* de la experiencia estética –junto con otros factores– condujo, en la segunda mitad del siglo XX, a un vaciamiento de las prácticas artistas, sobre todo en el campo de las artes visuales, impulsadas, enriquecidas y estimuladas a lo largo de su historia por demandas sociales, políticas o religiosas sustanciales en la vida de los seres humanos. En oposición a estos formalismos, la teoría emblemática del arte contemporáneo –la teoría institucional de George Dickie– rechaza la existencia de todo criterio estético para el reconocimiento de las obras de arte y deja sin explicar, en consecuencia, un aspecto decisivo para la valoración del arte actual.

LA SITUACIÓN ANÓMALA DE LAS ARTES VISUALES

Actualmente, las artes visuales producen un gran desconcierto en el espectador que se acerque con la intención de comprender su sentido y su valor. Ni la detenida y perseverante contemplación de las obras, ni los paratextos explicativos que las acompañan, ni la opinión de los expertos y de la crítica especializada brindan respuestas satisfactorias. Nada explica por qué cualquier objeto común –un objeto manufacturado, fabricados en serie o de uso cotidiano– puede, eventualmente, ser considerado como una obra de arte. Menos aún se explica, fundadamente, cuál es la fuente de valor que permite determinar, en términos absolutos o comparativos, la calidad de esas obras, es decir, dar cuenta de por qué un objeto exhibido posee valor artístico y por qué su valor es mayor o menor respecto que el de otra obra cualquiera.[1]

Abundan divertidos ejemplos de los malentendidos que ocasiona el arte contemporáneo. En 2015, una empleada de servicio del Museo Bolzano de Milán destruyó una obra de arte al limpiarla. Es que la obra *¿Dónde vamos a bailar esta noche?* –creada por Sara Goldschmied y Eleonora Chiari– consistía en un conjunto de botellas vacías y desechos de una fiesta, razón por la cual la sensata limpiadora creyó que su tarea, indiscutiblemente, era dejar el local aseado y procedió a tirar a la basura todo aquel conjunto de "desperdicios".

Otro episodio, que tuvo gran difusión, sucedió a fines de 2019, cuando se conoció una nueva obra del artista italiano Maurizio Cattelan: una banana pegada a la pared con cinta adhesiva gris,

[1] El problema de la justificación de las valoraciones en el arte contemporáneo fue el tema central en mi libro *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* (Moreno 2013).

titulada *Comediante*. La obra, vendida en 120.000 dólares, fue despegada de la pared por otro artista contemporáneo, David Datuna, quien luego de pelarla, se la llevó a la boca, afirmando su acción era una obra de arte performática llamada *Artista hambriento.*

La lista de malentendidos podría tornarse infinita, si pensamos que siempre habrá quien interprete los productos del arte contemporáneo como objetos banales, sustrayéndose a la imposición de considerarlos como obras de arte, ya que no median razones, sino procedimientos de decisión arbitraria. Esto es lo que ocurría con Testadura, un notorio filisteo para quien –como lo describía Arthur Danto (1964) – la *Cama* de Robert Raushenberg no era más que una cama y no comprendía el sentido de colgarla en la pared de un museo de arte.

Podría creerse que el desconcierto del público actual es de la misma naturaleza que aquel que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, generaban las obras de los postimpresionistas o los pintores de vanguardia. Sin embargo, existen diferencias relevantes entre una y otra forma de rechazo. Aquellas obras no eran confundidas con objetos de uso común, excepto los *ready-mades* de Marcel Duchamp, que constituyen un caso aislado, curioso, interesante, pero completamente atípico y que corresponde analizar por separado. Más bien eran identificadas, en su momento, como obras de pintura, escultura o poesía que entraban en colisión con el buen gusto aceptado. Van Gogh le disgustaba, en efecto, al gran público conservador que juzgaba que su arte era *mala pintura*, pero nadie dudaba de que sus productos fueran cuadros. La cuestión se planteaba en términos de evaluación, no de denotación del concepto "obra de arte". Hoy, en cambio, el problema de la teoría es dar cuenta de la referencia de este término, porque en particular dentro del campo

de las artes visuales se encuentra indefinidamente abierto: cualquier entidad puede, en principio, ser incluida en esa categoría.

Es necesario subrayar la diferencia entre la propuesta moderna y la contemporánea para escapar al malentendido –muchas veces usado como coartada por algunas tesis que acompañan el arte contemporáneo– que pretende explicar la incomprensión del publico actual por las mismas causas que produjeron hace más de cien años el rechazo de las obras de artistas como Gauguin, Cézanne o Picasso. Un abismo tan grande separa ambos momentos que quizá la ruptura del arte contemporáneo con la historia de las artes visuales, a parir de la segunda mitad del siglo XX, sea la mayor brecha producida en su desarrollo, algo que Danto ha caracterizado como el fin de las narrativas o, mediante una expresión más dramática, como "el fin del arte", producido con el advenimiento del arte pop (véase Danto 1997).

Las propuestas vanguardistas de comienzos del siglo XX incidieron en la gran apertura de la denotación del concepto "arte", al integrar en esa categoría máscaras, fetiches, objetos manufacturados, formas decorativas, dibujos de niños o alienados, entre otras entidades que, hasta entonces, no poseían este estatuto. Con todo, pese a esta amplitud, el factor estético-visual seguía firmemente presente en el concepto, como lo había estado a lo largo de la historia. Los artistas modernos reconocían su pertenencia a una tradición milenaria y, aunque rompieran con el lenguaje académico y los cánones clásicos, se veían a sí mismos como continuadores de un pasado que, de un modo u otro, siempre los inspiraba.

Contrariamente, las artes visuales se caracterizan hoy por su completo desinterés respecto de lo estético-perceptivo. La emergencia del arte conceptual –con su exitosa e inmediata aceptación, que

contrasta con el escándalo del público frente a las primeras vanguardias– significó el abandono radical de este plano y su redireccionamiento hacia la idea (o concepto) que la obra encierra. En el arte contemporáneo, cuenta más aquello que puede ser traducible al discurso que el medio a través del cual se transmite la idea. La materialidad de la obra se vuelve secundaria y, fundamentalmente, una excusa para expresar posturas respecto de las más diversas cuestiones de interés social, antropológico o político. Este nuevo escenario ha dado lugar a producciones que poco y nada tienen que ver con las artes visuales tradicionales, lo cual resulta un notorio obstáculo para cualquier teoría que pretenda ofrecer una definición unificadora de los fenómenos artísticos, ya que difícilmente puedan subsumirse en una misma categoría objetos que responden a paradigmas a menudo incompatibles.

Todas estas anomalías imponen la necesidad de reflexionar sobre el problema del valor del arte en general y, más en particular, de las artes visuales desde una nueva perspectiva. Las distintas teorías del siglo XX han caído con frecuencia en el error de buscar una definición global, como si el arte mantuviera una unidad a través de la historia. No es mi intención repetir aquí esta estrategia argumentativa, ya que pienso que, antes de expedirse sobre si lo que hacen los artistas contemporáneos es arte o no es arte –como se plantea en muchos ámbitos– y presentar teorías más o menos elaboradas que justifiquen su valor, conviene analizar cómo y por qué se da la situación en el arte contemporáneo.

Purismos estéticos y teoría institucional

Una de las líneas causales que han llevado a la situación actual muy posiblemente se encuentre en el equívoco suscitado por algunas ideas del siglo XVIII, el "siglo del gusto", para ponerlo en palabras de

George Dickie (1995), cuando de la mano del nuevo paradigma subjetivista emerge la estética como disciplina filosófica bajo la consigna de la *autonomía* y *especificidad* de la experiencia de la belleza y del arte.

La primera teoría que intenta dar cuenta sistemáticamente del fenómeno de la belleza y el arte en estos términos es formulada por Francis Hutcheson en su *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). En esta obra se postula la existencia de un "sentido interno" –facultad no cognoscitiva sino afectiva– que es capaz de experimentar un placer específico de carácter desinteresado ante los objetos bellos. Esta experiencia de la belleza ocurre con mayor frecuencia en los seres humanos que poseen "gusto", es decir, que han desarrollado la capacidad de captar la belleza en aquellos objetos y obras de arte que exhiben "uniformidad en la variedad".

Aunque Hutcheson no fue el primero en hablar de este tipo de experiencia, fue el primero en sistematizar, en una teoría estética, todas estas nociones emergentes del siglo XVIII y advertir las dificultades que enfrenta una concepción del arte que se apoya enteramente en el sentimiento y pretende, sin embargo, ofrecer criterios universales para determinar lo que es verdaderamente bello. En efecto, con el subjetivismo del siglo XVIII, hace su aparición la singularidad y autonomía de la experiencia de lo bello, definida como un sentimiento *sui generis* que responde tanto a la naturaleza como al arte. A partir de ese momento, la filosofía moderna intentará dar cuenta de la peculiaridad del arte, invocando la satisfacción y las propiedades estéticas específicas, conforme a una tesis que sería retomada por las vanguardias históricas y la estética filosófica a lo largo del siglo XX.

En el escenario de la filosofía del arte de la segunda mitad del siglo XX encontramos tres teorías paradigmáticas que, desde una marcada perspectiva esteticista, defendieron la perspectiva de la teoría de la "experiencia estética" y precipitaron, paradójicamente, la emergencia de la concepción opuesta, esto es, la teoría contextual-institucionalista. Estas tres teorías son: la teoría de la *experiencia y cualidades estéticas* de Monroe Beardsley (1958); la teoría de las *propiedades estéticas* de Frank Sibley (1959); la teoría de la *actitud estética* y el *desinterés* de Jerome Stolnitz (1961).

En síntesis, desde la convicción de la existencia de una peculiar y específica experiencia estética, desencadenada por la percepción de los objetos llamados obras de arte, estas tres teorías pusieron el acento en el placer, las cualidades estéticas, el gusto y el desinterés. Contra estas formas de esteticismo, reaccionaría el institucionalismo de Dickie, a comienzos de la década de 1970, negando la existencia de tales entidades y la posibilidad de hablar de ellas con sentido.

La estética de la primera mitad del siglo XX recogió la noción de una *esteticidad pura* y retornó, en consecuencia, a los conceptos ilustrados de placer estético, gusto y desinterés. Sin embargo, no prestó suficiente atención a las dificultades que ofrecen estas nociones como explicación de los fenómenos artísticos y no pudo escapar a los dilemas que ya se les habían planteados a los filósofos modernos.

Con las vanguardias del siglo XX, se reforzó la idea de que son los rasgos formales de la obra de arte, independientemente de cualquier significado o función que pudiera derivarse de referentes externos, lo que identifica al arte específicamente. Una breve afirmación, realizada por el pintor francés Maurice Denis en 1890, puede to-

marse como una expresión liminar del formalismo en pintura: "un cuadro, antes de ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o alguna anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta con colores montados en un cierto orden" (Denis 1890). Del mismo modo, desde el formalismo musical de Eduard Hanslick hasta las tesis de Clement Greenberg, promoviendo el expresionismo abstracto como la manifestación más acabada de la pintura, la defensa de la autonomía del arte sería el común denominador de los purismos en todos los lenguajes artísticos.

Hacia fines del siglo XIX, Hanslick –para quien la belleza musical era completamente autosuficiente, autónoma y autotélica– sostenía que la especificidad del lenguaje musical no era provocar el deleite o el agrado –lo que Kant denominaba "placenteros juegos de sociedad"– ni residía en sus propiedades terapéuticas, en todo caso presentes solo como fenómenos secundarios. Konrad Fiedler traspuso los criterios de Hanslick a la pintura, dando lugar a la teoría de la visualidad pura. Desde su perspectiva, las obras pictóricas encerraban, en su estructura formal, la clave de su interpretación: realizadas por y para el ojo, no necesitaban ser referidas a los objetos representados en ellas para apreciarlas en su valor específico. En su defensa de la autonomía del ámbito artístico, Fiedler afirmaba que "tan solo cuando nos liberemos de la prevención de que el arte debe servir al cumplimiento de tareas prestadas de otros ámbitos vitales seremos capaces de seguir su vida interna" (Fiedler 1991: 262).

En 1913, Guillaume Apollinaire –teórico del cubismo– subrayó la distinción entre la belleza natural y artística al proclamar la independencia del arte respecto del estado afectivo de satisfacción común y corriente con el que se le pudiera confundir, desvirtuando su esencia verdadera:

> La escuela moderna de pintura me parece la más audaz que haya existido nunca. Ha planteado la cuestión de lo bello en sí.
> Pretende imaginar lo bello liberado del deleite que causa el hombre en el hombre, y eso es algo a lo que ningún artista europeo se había atrevido nunca, desde el principio de los tiempos históricos. Los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz. (Apollinaire 1994: 32-33)

Muchos artistas, en sus escritos programáticos, insistieron en que el error básico de los escritos sobre el arte consistía en utilizar como criterio de belleza la idea de placer, uno de los *contaminantes* de la apreciación artística en su pureza. Así, por ejemplo, el manifiesto suprematista de Kazimir Malevich, publicado en 1915, también defendía enfáticamente esta postura:

> El suprematismo es el redescubrimiento del arte puro, el cual, a lo largo del tiempo había quedado oscurecido por una acumulación de "cosas". Pienso que para los críticos y para el público la pintura de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etc., ha llegado a ser simplemente un *conglomerado* de cosas innúmeras, lo que oculta su verdadero valor, el sentimiento que la produjo. El virtuosismo de la representación objetiva es lo único que admiran. [...] Hoy el público sigue convencido de que el arte está condenado a desaparecer si abandona la imitación de la "tiernamente amada realidad", y así ve con desánimo que el odiado elemento del sentimiento puro-la abstracción-avanza cada vez más. El arte ya no se preocupa de servir ni al Estado ni a la Religión, ni busca tampoco ilustrar la historia de las costumbres; ya no quiere tener nada que ver con el objeto como tal, y sabe que puede existir en sí y para sí, sin las cosas. (Malevich 2007: 78)

El enigmático *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) de Malevich intentaba expresar –desde lo que bien podría considerarse como un conceptualismo *avant la lettre*– la inobjetividad del arte. En su carácter ostensiblemente no representativo, la pintura no está vacía de sentido, sino cargada del sentido nuevo del arte, que es su autosuficiencia como obra y su emancipación respecto de los posibles contenidos a los que pueda ser asociado.

En los manifiestos neoplasticistas de Piet Mondrian y Theo van Doesburg, presentados en la revista *De Stijl*, se proclama un nuevo sentido estético moderno, una nueva *plástica* cuyo verdadero significado no comprende el gran público y el artista de vanguardia deberá explicar:

> La redacción se esforzará por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde la nueva estética plástica aún no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de ese público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro. (Van Doesburg *et al.* [1917] (2003): 32).

La misión pedagógica de los escritos de los productores del arte, sin intermediarios, es uno de los rasgos característicos del arte moderno. Es interesante observar que se trata de un fenómeno absolutamente nuevo: por primera vez, las obras de arte no son "comprendidas" de inmediato por los espectadores, sino explicadas por los artistas mismos.

En la segunda mitad del siglo XX, trasladado el centro del arte de París a Nueva York, el formalismo fue el principal sostén teórico del expresionismo abstracto. En su ensayo "Modernist Painting" (1960), Greenberg realizó una enérgica defensa de la autonomía y la especificidad de lo estético, interpretando la historia de la pintura como un proceso de autodepuración creciente, que se inicia con el impresionismo y llega a su apogeo con la abstracción norteamericana:

> El arte realista, ilusionista, ha disimulado el medio, usando el arte para ocultar el arte. El modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura –la superficie plana, la figura del soporte, las propiedades del pigmento– fueron tratados por los antiguos maestros como factores negativos que podrían ser reconocidos solo implícita o indirectamente. El modernismo llega a ver estas mismas limitaciones como factores positivos que han de ser reconocidas abiertamente. Las pinturas de Manet se convierten en las primeras pinturas modernistas en virtud de la franqueza con la cual declaraban las superficies sobre las que estaban pintadas. (Greenberg 1960: 6)

En las décadas siguiente, las tendencias más importantes de la estética analítica se embarcaron en la ardua tarea de encontrar un concepto unificador del arte. El error, como ha señalado Paolo D'Angelo, fue pretender proporcionar una definición en términos de propiedades universalmente válidas:

> La estética analítica ha estado dominada por más de cincuenta años por el problema de la definición de arte, pero todo el trabajo realizado en este la dirección parece haber llegado a un callejón sin salida. Una mera definición clasificatoria de la obra de arte es imposible, dado que, en un sen-

> tido puramente clasificatorio, cualquier objeto producido por las manos humanas puede considerarse una obra de arte y cualquier diferenciación adicional reintroduciría una evaluación. (D'Angelo 2013: 1)

Llegados a este punto, se nos plantea la encrucijada de tener que elegir entre dos modalidades de explicación del fenómeno artístico, que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

1. Los esteticismos del siglo XX aplican al arte lo que el pensamiento del siglo XVIII sostenía sobre la belleza en general, defendiendo la autonomía y la pureza estéticas sobre la base de reconocer una experiencia específica. Todas ellos, de un modo u otro, utilizan categorías heredadas de la filosofía moderna, como el gusto y el desinterés, y postulan propiedades de validez universal, con prescindencia de las transformaciones que las obras de arte y su valoración han sufrido a lo largo de la historia. Esta concepción esencialista es explicable en los filósofos de la Ilustración por la vigencia de los cánones neoclásicos, pero no se justifica en una época como la nuestra, que pretende haber roto con los paradigmas estéticos de la modernidad.

2. En explícita oposición a estos esteticismos, surge la postura contextualista-institucionalista, que sostiene que arte es simplemente todo aquello que por convención es denominado así en un determinado marco socio-cultural. Un objeto podrá ser considerado artístico si la institución decide clasificarlo de ese modo, con independencia de sus rasgos perceptibles. Sin duda, una de las formulaciones más completas de esta tesis es proporcionada por la teoría institucional de Dickie, que niega la existencia de cosas tales como las cualidades estéticas, al igual que la idea del desinterés como actitud adecuada para la apreciación del arte. Esta teoría debe su éxito básicamente a dos razones: por un lado, el oponerse a los argumentos muy poco sólidos del purismo estético y, por otro, el adecuarse a la perfección a la anómala situación del arte contemporáneo: si cualquier objeto puede ser una obra de arte, esto es porque no existe ninguna propiedad específica y su reconocimiento como solo como tal descansa en una convención totalmente circunstancial.

Entiendo que ambas explicaciones son insuficientes. Cualquiera de las dos alternativas conduce, inevitablemente, a un punto muerto. La primera, porque incurre en la evidente circularidad de fundar la existencia de propiedades estéticas en un sentimiento y este, a su vez, en la hipotética existencia de dichas propiedades. Además, esta concepción se muestra extremadamente débil a raíz de su carácter ahistórico: postula cualidades estéticas universalmente válidas, pero no ofrece respuestas convincentes al fenómeno de la pluralidad de objetos artísticos y criterios de apreciación en distintas épocas y culturas.

La segunda opción, el institucionalismo, es insuficiente porque, si bien sirve para describir en forma adecuada las artes visuales del presente, no puede explicar el fenómeno de su desarrollo histórico, ni fundamentar el valor de las obras y exponer los parámetros por los cuales unas son juzgadas superiores a otras. Se trata, por otra parte, de una teoría que se autoinvalida: si el arte carece de especificidad y no hay ningún criterio de reconocimiento más que la situación de hecho que se da en los diferentes contextos socio-culturales, entonces no existe ningún objeto que pueda singularizarse con sentido como arte y cualquier teoría que pretenda describir su naturaleza se vuelve, ella misma, un sinsentido.

LA VALORACIÓN DEL ARTE EN LOS ESCRITOS DE DICKIE

La búsqueda de legitimación del arte contemporáneo que representa la teoría institucional de Dickie no es aceptable desde el momento en que declara abiertamente que no existe otro criterio fuera de la decisión arbitraria de los agentes del llamado "mundo del arte". Esto es, precisamente, lo que hace de esta teoría la más adecuada para explicar la situación del arte contemporáneo y, de hecho, su inspiración obedece a las propuestas artísticas en boga, aunque bajo una justificación que no es explicita, por ser una definición formulada en términos puramente de poder.

La analogía que utiliza Dickie para ilustrar su tesis es particularmente reveladora de los problemas, las contradicciones y confusiones que su teoría del arte deja planteadas. Para Dickie, conferir el *estatus* de obra de arte a un objeto dada es como lo que hace un monarca cuando otorga a alguien el título de caballero, sin necesidad alguna de exhibir razones, es decir, de justificar el nombramiento:

> Decir que a un hombre le ha sido conferida la calidad de caballero porque se cree que ha matado un dragón. Creer que el hombre es un matador de dragones es una buena razón para que se le haya conferido la calidad de caballero, pero él no sería caballero si un rey o reina no le confiere ese *status*. El conferimiento no deja de ser una parte necesaria de ser un caballero porque haya tenido lugar según buenas razones. Es falso, como generalización, que el conferimiento desaparece si es necesaria una buena razón. (Dickie 2001: 67)

Si no hay necesidad de explicar con fundamentos el reconocimiento del arte, y no existen criterios preestablecidos para ello, entonces tampoco están disponibles las razones de su evaluación o apreciación en términos de buen o mal arte. El conferimiento en cuestión puede ir acompañado de buenas razones,[2] pero también puede ocurrir que no, de manera que ellas no forman parte de las condiciones necesarias, ni mucho menos suficientes:

> Hay quizá una analogía adicional entre el hacer arte y hacer-caballeros. En los días en que los monarcas tenían poder absoluto sin duda había casos en los cuales el monarca confería la calidad de caballero sobre personas sin tener una buena razón, mientras, por supuesto, pretendían tenerla. La real (mala) razón puede ser que la persona sea un viejo amigo o algo por el estilo. A pesar de la ausencia de una buena razón, tales personas serían caballeros. No quiero sugerir que Duchamp tenga un poder absoluto en el mundo del arte, como lo tiene el monarca en el mundo político, pero ciertamente él tenía el poder de llamar la atención. (Dickie 2001: 68)

Es sorprendente que Dickie no considere la historicidad de las buenas y malas razones en la evaluación del arte, toda vez que estas razones, como tales, solo pueden ser discernidas a través de la historia de su debate. Para Dickie, el conferimiento se asimila a la imposición que se observa en otras prácticas sociales, aun cuando en el capítulo primero de *Art and Value* niegue el carácter de ejercicio autoritario de poder a la institución arte:

> Me parece que la práctica institucional de la producción del arte es muy diferente de las prácticas institucionales que involucran la autoridad tales como los fallos de las decisiones judiciales; escritos y llenado de prescripciones, adjudicación de grados y cosas por el estilo. No me parece que producien-

[2] Véase la discusión entre Richard Wolheim y George Dickie, donde el primero señala el dilema del Institucionalismo por no contar con *buenas razones* para el reconocimiento del arte (Wolheim 1980).

Moreno, *El dilema de la valoración del arte contemporáneo,* 79-104

> do arte los artistas ejerzan la autoridad, ellos hacen algo que han aprendido cómo hacer. (Dickie 2001: 8)

A lo largo de este pasaje, no resulta claro en qué se diferencian el rey que confiere el título de caballero y el juez que dictamina en una causa. Por otra parte, si Dickie quería evitar el reconocimiento de imposición arbitraria a los representantes del mundo del arte, el símil más conveniente hubiera sido precisamente el del juez –de quien toma, sin embargo, distancia– y no el del rey, que le parece una analogía más adecuada.

El siguiente argumento de Dickie –contra la supuesta necesidad de ofrecer buenas razones para conferir a un objeto el estatus de obra de arte– es también muy débil:

> Por ejemplo, un artista puede tener como una buena razón para crear una obra de arte particular o un candidato para la apreciación que esté destinado a promover un punto de vista moral particular. Asumamos que la obra de arte o candidato para la apreciación, cuando es creada, promueve un particular punto de vista moral. Mientras esta es una razón perfectamente buena para fabricar una obra de arte o un candidato para la apreciación, dirigida a promover un punto de vista moral particular, no es algo que sea responsable de su ser una obra de arte o candidato a la apreciación en la manera en que por ejemplo es responsable de su ser una obra de arte o candidato para la apreciación su fabricación (no asumo que la sola fabricación es responsable para que algo sea una obra de arte o candidato para la apreciación. No pienso esto). (Dickie 2001: 66)

El núcleo problemático con el que inevitablemente tropezamos en la perspectiva institucionalista es el de la valoración del arte. Dickie apela a la distinción entre un nivel clasificatorio y otro evaluativo,

cuando afirma que conferir a un objeto el estatus de obra arte no lo convierte en una obra de arte valiosa, ya que de lo contrario no existirían las obras de arte malas. Al depender solo de un conferimiento arbitrario, el ser una obra de arte resulta completamente independiente del valor, aun cuando la adjudicación de tal título necesita de buenas razones:

> Ser una obra de arte no garantiza valor alguno ni grado alguno de valor. Otro modo de decir esto es que una teoría del arte no debería dar como resultado hacer de la expresión «buen arte» algo redundante, o de la expresión «mal arte» algo autocontradictorio. Estas dos expresiones se usan para decir cosas importantes, y la teoría del arte debe reflejarlo. Al decir que la teoría es acerca de un sentido neutral respecto al valor de "obra de arte" no se pretende nada más que lo que acabamos de indicar. (Dickie 2005: 26)

La afirmación resulta interesante para un análisis estrictamente lógico del lenguaje y sus posibles contradicciones posibles. Sin embargo, un abordaje filosófico debería poder dar cuenta de la singular relación entre definición y valoración del arte, tanto como de la peculiaridad de que la práctica artística sea una actividad que a menudo se considera valiosa en sí misma, con independencia del valor desigual de sus productos, como afirma el propio Dickie. Es difícil, por lo tanto, desde una perspectiva institucionalista, descubrir qué criterios se utilizarían para cualquier forma de apreciación artística, pese a que toda teoría sobre la naturaleza del arte supone, implícita o explícitamente, criterios evaluativos.

Si en el mundo del arte contemporáneo no existen estándares definitorios, si no se pondera ya una dirección como mejor que otra, a la manera en que lo hacían las corrientes vanguardistas a principios del siglo XX, ya que han desaparecido las narrativas artísticas, tam-

poco se puede contar hoy con la existencia de criterios que fundamenten el valor que se atribuye a las obras y, más generalmente, al arte mismo como institución. ¿Cómo es posible, entonces que siga vigente –y con más vigor que nunca– la práctica valorativa tradicional ante la ausencia de cualquier marco normativo? En la medida en que una valoración debe apoyarse en argumentos, la teoría se vuelve indispensable a la hora de evaluar. Las concepciones que legitiman el arte contemporáneo no ofrecen, sin embargo, una respuesta satisfactoria a este problema.

La valoración del arte ha estado siempre estrechamente vinculada a su definición. Una nueva perspectiva sobre los criterios que definen al arte, por lo tanto, tendrá necesariamente una incidencia inmediata sobre los criterios valorativos. La cuestión de la evaluación, con todo, no ha sido suficientemente tratada en la teoría institucional. Se podría decir incluso que ha sido soslayada de manera sistemática en ella. En los textos de Dickie, el problema ha quedado prácticamente excluido. Aunque desde el título obras como *Evaluating Art* y *Art and Value*, parecen destinadas a abordar estas cuestiones, lo cierto es que se dedican a la crítica de otras teorías y esgrimen, una y otra vez, el argumento de la necesidad de separar el uso evaluativo del uso clasificatorio o descriptivo del término "arte", sin examinar nunca el mecanismo mediante el cual se establecen los criterios para definir el valor de las obras.

La definición del arte en términos de conferimiento de un estatus constituye el obstáculo principal para postular un criterio de evaluación. Eta carencia es, al mismo tiempo, lo que optimiza el rendimiento de la teoría de institucionalista en el campo del arte contemporáneo. Un arte que es casi exclusivamente conceptual escapa, por un lado, al compromiso con la calidad estética, pero también escapa, por el otro, al compromiso con el rigor conceptual, porque,

aunque trasmita primordialmente significados y propuestas de orden teórico, se lo sigue reconociendo como arte y, por consiguiente, no se le exige lo mismo que a un discurso genuinamente conceptual, científico o filosófico. Por este camino, la obra de arte se vuelve un objeto inimputable, que se sustrae a todo examen crítico desde el momento que no hay expectativas *a priori* respecto de lo que deba ser. En nombre de la pluralidad irrestricta instalada en el mundo del arte, siempre se encontrará una coartada que lo justifique como obra de arte y le permita presentarse como "candidato a la apreciación", como dice Dickie (1969: 252; 1974: 34; 2001: 53; 2005: 18 y *passim*).

Las teorías del arte contextualistas y procedimentalistas tienen consecuencias serias para la elaboración de criterios evaluativos. La supresión de todo marco estético-formal, junto con la separación radical entre la valoración y que se considera como arte en un sentido puramente descriptivo, vuelve inviable la búsqueda de reglas que orienten la asignación de valor.

Si se aceptara el relativismo total, quizá todo cerraría bien para estas concepciones contextualistas y procedimientalistas. Pero, lejos de eso, las prácticas artísticas contemporáneas replican, llamativamente, las formas más tradicionales de valoración. La contradicción entre la perspectiva teórica del institucionalismo sobre la definición del arte y los procedimientos prácticos de evaluación que predominan en el ámbito del arte contemporáneo se vuelve evidente.

El problema está en las premisas mismas de las que parte Dickie. Una teoría institucional no puede responder a la pregunta por los criterios evaluativos porque, si arte es todo aquello que la institución define como tal a partir de una decisión, la valoración simplemente cae en la órbita de una respuesta individual, librada a las

reacciones de cada subjetividad. Frente a la asignación de valor, la postura de un institucionalista consecuente debería ser la de un relativismo radical. Este relativismo, sin embargo, no es el que se proclama en la actual escena del arte, donde se sigue acudiendo a procedimientos tradicionales de evaluación mediante jurados, críticos y otras agentes que pretenden garantizar la objetividad en sus decisiones.

VALOR Y FUNCIÓN DEL ARTE

A lo largo del siglo XX, como hemos visto, la perspectiva teórica de los esteticismos fue reemplazada por el desarrollo de las concepciones contextualistas y procedimentalistas, de las que el institucionalismo de Dickie representa acaso la forma más extendida actualmente en el campo de las artes visuales.

La emergencia del institucionalismo –que reconoce su inspiración en Arthur Danto– ha estado ligada, en gran medida, al análisis de fenómenos atípicos y marginales de las artes visuales, como los *ready-mades*, las *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol o el arte conceptual. Aunque con el tiempo prácticas semejantes se hayan transformado en la tendencia predominante en la escena contemporánea, no dejan de constituir excepciones en la larga historia de las artes visuales. Como sostiene Nöel Carroll, "la teoría institucional de George Dickie presupone que Dadá es una forma central de la práctica artística" (1994: 15).

En la misma línea, Nick Zangwill escribe:

> Si las teorías estéticas apelan al placer, pueden proporcionar, o pueden conjugarse fácilmente con una explicación particularmente persuasiva de la apariencia del valor de las obras de arte y de nuestras actividades artísticas. Por lo tanto, las teorías estéticas del arte nos dan una explicación racional de la gran mayoría del arte y de las actividades artísticas de todo el mundo en los últimos milenios. Esto es seguramente más importante que no poder o no incluir un puñado de obras experimentales hechas en Nueva York en la década de 1960. (Zangwill 2006: 90)

También Denis Dutton este interés por las obras excepcionales como una paradoja de la estética contemporánea:

> Por un lado, académicos y teóricos tienen acceso, más que nunca, a bibliotecas, museos, internet –y de primera mano a través de viajes– a una perspectiva más amplia sobre la creación artística a través de las culturas y a través de la historia. Podemos estudiar y disfrutar de esculturas y pinturas del Paleolítico, música de todas partes, artes plásticas y rituales de todo el mundo, literaturas y artes visuales de cada nación, del pasado y del presente. Frente a esta gloriosa disponibilidad, es extraño que la especulación filosófica sobre el arte se haya inclinado hacia un análisis interminable de una clase infinitesimal de casos, destacando los *ready-mades* de Duchamp o los objetos de prueba límite, como las fotografías apropiadas de Sherrie Levine y los 4' 33" de John Cage. (Dutton 2009: 50)

La presuposición que subyace a esto es que el mundo del arte será comprendido una vez que se logren explicar los casos más marginales o difíciles. Pero, como agrega Dutton, esta esperanza ha llevado a la estética en una dirección equivocada:

> A los abogados les gusta decir que los casos difíciles hacen mala ley –afirma– y un peligro análogo amenaza el análisis filosófico. Si desea comprender la naturaleza esencial del asesinato, no comience con una discusión de algo tan com-

> plicado o emocionalmente cargado, como el suicidio asistido o el aborto o la pena de muerte. (Dutton 2009: 50)

El empeño en explicar los casos más atípicos ha dejado ciertamente a la estética sin una teoría que explique su interés en el arte como un conjunto de actividades, experiencias o productos comprometidos con la vida humana. Podremos aceptar o no la tesis naturalista-evolucionista de Dutton, que defiende la idea de la existencia de patrones de comportamiento humano que explican fenómenos tales como el producir, experimentar y evaluar obras de arte. Lo que considero indiscutible es que se debe tender a una mirada más atenta a lo que ha sido la larga historia de la creación de imágenes, sonidos, narraciones y todo lo que hoy llamamos "arte".

Es curioso el curso paradójico que ha seguido la estética: la especificidad del sentimiento de lo bello en el siglo XVIII asignó al placer desinteresado un tipo de respuesta *sui generis* del arte, captable únicamente mediante capacidades perceptivas. En el mundo contemporáneo, como hemos mostrado, la posibilidad de reconocimiento perceptual del arte termina por perderse y, al volverse puramente conceptual, la obra puede confundirse con cualquier objeto vulgar. Al término de este proceso, la teoría no ha encontrado más que la explicación institucionalista para legitimar las prácticas artísticas vigentes, lo que acarrea serias dificultades para la asignación de valor.

El arte tiene una historia de objetivos diversos. Decir que hubo evolución, sin embargo, es darle unidad a algo que se caracteriza por la ruptura y que comienza con el desarrollo de nuestra capacidad de producir estas cosas que, en un comienzo, no fueron vividas como "arte". En un extremo de la evolución humana tenemos representaciones muy realistas, orientadas a garantizar la supervivencia. Esas

imágenes estaban asociadas a la religión y tenían una función pedagógica de entrenar en la caza. En el otro extremo, nos encontramos con un arte que se ha ido despojando gradualmente de toda referencia hasta eliminar, en nuestro tiempo, incluso el elemento estético.

La discusión filosófica contemporánea tiende a soslayar esta cuestión y concentrar su esfuerzo en explicar la continuidad, sin tener en cuenta que no existen estructuras esenciales que formen parte de un núcleo duro y permanente, sino un proceso ininterrumpido de transformaciones. La filosofía moderna creó la ilusión de un valor estético autónomo y transhistórico –tanto para la belleza como para el arte– del que todavía la teoría del arte no logra desembarazarse. La tarea de revisar esos orígenes resulta imprescindible para modificar la perspectiva dominante.

REFERENCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume (1994), *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas,* trad. de Lydia Väzquez, epílogo de Valeriano Bozal (Madrid: Visor, col. La balsa de la medusa).

BEARDSLEY, Monroe C. (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Nueva York: Harcourt, Brace and World).

CARROLL, Noël (1994), "Identifying Art", en Yanal (1994: 3-38).

DANTO, Arthur (1964), "The Art World", *Journal of Philosophy*, 61, 19: 571-587.

____ (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

DENIS, Maurice (1890), "Définition du Néo-traditionalisme", *Art et critique*, 66, 30 Aout.

DICKIE, George (1969), "Defining Art", *The American. Philosophical Quarterly*, 6, 3: 253-256.

____ (1974), *Art and the Aesthetic* (Ithaca, NY: Cornell University Press)

____ (1988), *Evaluating Art* (Filadelfia: Temple University Press).
____ (1995), *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century* (Oxford: Oxford University Press).
____ (2001), *Art and Value* (Malden, Massachusetts: Blackwell).
____ (2005), *El círculo del arte*, trad. de Sixto J. Castro (Barcelona: Paidós).
DUTTON, Denis (2009), *The Art Instinct* (NuevaYork: Bloomsbury Press).
FIEDLER, Konrad (1991), *Escritos sobre arte,* trad. de Vicente Romano (Madrid: Visor).
FRASCINA, Francis y HARRISON, Charles, eds. (1987), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology* (Nueva York; Westview Press).
GREENBERG, Clement (1960), "Modernist Pinting", en Francina y Harrison (1987: 5-10).
MALEVICH Kazimir (2007), *El mundo no objetivo*, trad. de Juan Pablo Larreta Zulategui (Sevilla: Doble J).
MORENO, Inés (2013), *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* (Montevideo: UDELAR).
ROMERO, Alicia (2003), "Fuentes y Documentos para el Estudio de los Movimientos Artísticos de Vanguardia", disponible en http://www.deartesypasiones.com.ar
SIBLEY, Frank (1959), "A Contemporary Theory of Aesthetic Qualities: Aesthetic Concepts", *The Philosophical Review*, 68, 4: 421-450.
STOLNITZ, Jerome (1961), "Some Questions Concerning Aesthetics Perception", *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, 1: 69-87.
VAN DOESBURG *et al.* [1917] (2003), "Manifiestos de *De Stijl*. 1917-1921. Prefacio I", trad. de Alicia Romero, en Romero (2003: 32-34).
WOLHEIM, Richard (1980), *Arts and Its Objects* (Cambridge University Press)
YANAL, Robert J. (1994), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press).
ZANGWILL, Nick (2006) "The Unimportance of the Avantgarde", *Journal of the Faculty of Letters*, 31: 85-90.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Carlo Serra. *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*. Giulianova (Teramo): Galaad Edizioni, 2020, 304 páginas

"Lentamente. Arrastrando. Como un sonido de la naturaleza" [*Langsam. Schleppend. Wie im Naturlaut*], indica Gustav Mahler al comienzo del movimiento inaugural de su *Primera sinfonía* (1888). La filosofía de la música de Mahler que brinda Carlo Serra conduce a lo que Gaston Bachelard (1938) llamara una investigación *abstracta*, en tanto su recorrido no es directo (si por "naturaleza" entendemos bucólicamente "armonía") ni inmediato (si por análisis nos circunscribimos a un análisis técnico de las funciones tonales); Serra traza una filosofía acorde con el espíritu mahleriano, *siempre informe*: por un lado, relata la inalcanzable belleza del mundo del que formamos parte y, en el plano del análisis, el problema de la ambigüedad que sobrevuela, trastocando los lugares comunes en el uso del lenguaje tonal por parte del compositor.

Schopenhauer ya afirmaba que leer, antes que *pensar por sí mismo*, era como levantar migajas de lo que comió otro o vestir ropa ajena (1851). Serra arriba a su argumento tras un camino solitario, avanzando en movimientos circulares. Su filosofía es una fenomenología de la música que se sostiene en una escucha meditada del movimiento inicial de la *Primera sinfonía*; un fragmento, casi una aventura derridiana.

En *Introduzione. Suono di natura e forma compositiva: Il suono come gesto* [Introducción. Sonido de la naturaleza y forma compositiva: el sonido como gesto], se parte de la relación de Mahler con la filosofía de Schopenhauer. Mahler impregna su propio horizonte a las ideas de Schopenhauer y de Johann Wolfgang von Goethe. En lsu "Canción del espíritu sobre las aguas" (1799), Goethe antropomorfiza al agua y al viento, describe al espíritu humano en identidad con el espíritu de la naturaleza: viene de las alturas, se pulveriza contra las rocas, cae hacia el abismo, se evapora volviendo al cielo. Schopenhauer acude a este poema para describir la mutabilidad de las pasiones como efecto del deseo y la voluntad por sobre el intelecto, bajo el lema: "El intelecto suena,

Boletín de Estética 54: 105-116, 2021
ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2021.54.260

pero es la voluntad que baila" (1818-1830). En Goethe, nota Serra, se realzaría un clima de armonía de conjunto; mientras que. en la reinterpretación de Schopenhauer, se intensificarían los contrastes: "Si los gestos de Goethe eran voces ambiguas, difuminadas, esbozadas desde un vacío de origen, los de Schopenhauer solo hablan de una dureza ineludible y una suavidad atroz" (23).

Estos sonidos insinuados por la poesía, que descienden en cascada, espumean, bajan hacia lo más hondo, se calman, fluctúan entre lo visual y lo auditivo, portan intenciones, son como voces, gestos sonoros. En *Materia e linguaggio* [Materia y lenguaje], se advierte la especialidad de la música como lenguaje que deja filtrar una reflexión sobre la vida humana; advierte también sobre la necesidad de aclarar las dificultades: la inconmensurabilidad sonido-concepto, aun cuando ambos expresen pensamientos. Es entonces cuando surge la pregunta por el material de la música, su principal conductor. Los compositores, remata Serra haciendo ecos de la filosofía de su maestro Giovanni Piana (1991), son como ontólogos que sopesan materiales y duración. En el lenguaje de Mahler, son las estructuras que se problematizan a sí mismas desde adentro: se trastocan las funciones, allí donde tiene lugar la ironía; la previsibilidad se empaña, para dar lugar al extrañamiento; hay una explosión de la estructura interna de la forma narrativa, un irreprimible rompimiento de antiguas formas y materiales.

En *Accorgersi: il sonoro come emergenza* [Darse cuenta: lo sonoro como emergencia], Serra acude a la metáfora *Dulugu Ganalan* ('*lift up over sounding*', levantarse por sobre el sonar) mediante la cual el etnomusicólogo Steven Feld describe planos: el de un fondo sonoro, de los Bosavi de Papúa, Nueva Guinea, del cual emerge toda una estética, con sus ritmos, timbres, su espacialidad sonora. Iconicidad entre sonido y naturaleza que revela una forma de vida, un modo de sentir y de escuchar. Es esta misma concepción icónica del sonido de la naturaleza, la que será indagada en el caso de Mahler a través de tres hilos argumentales: profundidad del espacio, morfología melódica y tratamiento tímbrico de claroscuro.

Mahler explorará tanto como la poesía de Goethe los elementos visuales y sonoros de lo natural, en este movimiento que se inspira en un *Lied* de 1884, *Ging heut' Morgen über's Feld* [Esta mañana caminaba por los prados]. Si bien Schopenhauer se haría sentir explícitamente en Mahler a partir de la *Tercera Sinfonía*, Serra leerá aquí la metafísica de la melodía de *El mundo como voluntad y representación* (1819-1844). En efecto, el trabajo compositivo de planos y profundidad espacial reinventa la metafísica schopenahueriana donde la voluntad irrumpe desde los bajos fundamentales inarticulados para salir a superficie y luego retraerse nuevamente en movimiento cíclico. Explicitar la efectiva ligazón entre ambas obras, la filosófica y la musical, es solo un aspecto del problema; Serra se encargará de reflejar el *pensamiento musical* de Mahler, como una interpretación sonora propia.

A partir de la fenomenología se da cuenta de la inmersión en una fonósfera: destacamos unos sonidos que sobresalen por encima de otros, una configuración, un timbre, hay un componente afectivo-motivacional de fondo, así como uno conceptual (Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, 1918-1926). La concepción narratológica de la melodía emerge de este modo. Se describen sonidos como eventos que irrumpen, como procesos también, que emergen de una continuidad en diálogo con el silencio. Pasajes del diario de Natalie Bauer-Lechner (1923) testimonian esta concepción emergente de lo sonoro: "En el primer movimiento hago que [los instrumentos] desaparezcan en un mar de sonidos resplandecientes, como un cuerpo luminoso oscurecido por la luz que él mismo emana" (*Mahleriana*, 215), concepción relativa tanto a una visión imaginativa, narratológica, como a la de la acción ejercida sobre el cuerpo, que vibra en sintonía.

El interés por lo natural paisajístico en la música en Mahler tomará dimensiones destacables. En la sección que cierra el primer capítulo: *La massa sonora come turbamento* [La masa sonora como perturbación], Serra recuerda que, para Schopenhauer, el ruido era un aspecto que degradaba la música al estar demasiado cerca del mundo, ser copia fiel, mientras la música debía alejarse de éste. El material de un ruido es por naturaleza

lógicamente diferente del de un sonido. El primero se describe como "tipo", total desmaterialización que acompaña varios fenómenos; el segundo como "individuo", definido por una mayor autonomía. Pero también el ruido, en Mahler, se relaciona con lo sublime, en lo que porta de inquietante, de perturbador.

Finalmente, este estudio propone, tras el velo aparente de una filosofía de la música, una filosofía de lo liminal. Si desde el punto de vista musical hay oscilaciones, que van desde lo mimético a una estilización del ruido que se configura en una estructura que ya es musical, un ruido alberga todo el espectro de lo sonoro. Partiendo de esta liminalidad, iridiscencia de lo sonoro mismo, hacia analogías mayores que tocan el programa de la naturaleza, toda primavera vivirá plenamente de la reminiscencia del invierno, o todo movimiento prenderá forma en la quietud.

Esta filosofía de lo liminal se nutre del espíritu nietzscheano de lo dionisíaco que llega a través de Schopenhauer, quien en el libro segundo de *El mundo como voluntad* se detiene en el adjetivo *schauerlich*: espíritu danzante y horroroso a la vez, que encarnará en la materialidad del sonido. Una filosofía de la música que se traslada sin divisiones desde el campo de lo bello y terrible hacia lo sublime, despertado en el propio cuerpo del oyente. Esta filosofía liminal de la música se sustenta, técnicamente, en temas como el de la rarefacción de los sustentos armónicos, o el de un desarrollo tonal ingenuo contrastado con lógicas proliferativas, metamórficas de fusión y expansión motívica, así como en el carácter de encantamiento e hipnotismo que se obtiene mediante "concreciones" de figuraciones, germinaciones de mundos, sin definirlas como desarrollos: "[E]l oyente apenas tiene el tiempo de comprender esas relaciones, que las relaciones son canceladas" (73).

El verso ambiguo: "Acaso no es bello el mundo?" [*Wird's nicht eine schöne Welt?*] del mencionado *Lied* que inspira este movimiento de sonata, se deja ver en un tratamiento de concreciones y disipaciones. La operación de edificar y deconstruir, a la vez que define la estética mahleriana, se exhibe a partir de la táctica de insinuar un argumento posible a la vez que ayudar a entrar en su desmitificación por parte del oyente. La música de Mahler nos arroja al espectáculo de voces mudas, gestos inconclusos, que trazan más un recorrido entre escombros que una ruta hacia alguna parte. Más aun, Mahler provoca una pluralidad de voces: "la desconcertante variedad de voces plurales, su fragmentación en un carnavalesco surtido de diferentes materiales y una orquestación caleidoscópica, le da el sentido de una voz unitaria elusiva" (Johnson Julian, *Malher's Voices*, 2009: 5).

La mirada filosófico-fenomenológica de Serra aporta finas distinciones, que se apartan de las lecturas de Constantin Floros (*Gustav Mahler and the Symphony of 19th Century*, 2014) y Theodor W. Adorno (*Mahler. Una fisionomía musical,* 1960). Habría una continuidad, más que un mapeo de estatismo y sorpresas, que parte del sentido dado de emergencia, que técnicamente se obtiene mediante una grana sonora que no se compartimenta en sesiones, sino que se trabaja por líneas contrastantes múltiples. "Nos parece, en cambio, que en la estasis hay actividad, en las rupturas continuidad, y que el juego de lo perturbador cobra fuerza en las tareas miméticas que hemos indicado: precisamente por eso, al tema del mapeo buscamos oponer el tema de la continuidad, en la emergencia de las figuraciones musicales" (62). La emergencia de un estatismo moviente al nivel de la espacialidad se combina de este modo con la emergencia de una indeterminación en el aspecto tímbrico, un claroscuro desde el punto de vista de las alturas. El resultado es la obtención no mimética, sino expresiva y dinámica de un sonido de naturaleza ambivalente.

Un sonido como una voz de la naturaleza y una filosofía de la música misma, que gana fuerza y germina del invierno en que mora. Filosofía como fuente caleidoscópica de donde emanan unos sonidos de naturaleza que a la vez que hieren como esas nubes opacas que filtran la luz, sostienen suspendido un horizonte.

Marianela Calleja
UNS

José María González García. *Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2020, 309 páginas

Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política investiga la representación iconográfica en Berlín y París a través de la mirada de Walter Benjamin. José María González García, profesor de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC), analiza las representaciones escultóricas y arquitectónicas en esas ciudades a través de un hilo conductor: el simbolismo del *Angelus Novus* de Paul Klee, que perteneció a Walter Benjamin.

Este libro culmina un ciclo de investigación sobre las simbologías e imágenes políticas presentes en otras dos obras del autor: *La diosa Fortuna* (2006) y *La mirada de la Justicia* (2016). La Fortuna, la Justicia y la Victoria son tres conceptos centrales en la historia política y la filosofía o teoría política. Incluso cuando la idea de victoria podría parecer a primera vista más alejada del vocabulario de la filosofía política, el autor demuestra que es históricamente central en el imaginario político de la ciudadanía y una imagen que se repite en todos los nacionalismos europeos y americanos a lo largo de los siglos XIX y XX.

González García se proponen tres niveles de lectura compatibles entre sí: la iconografía que representa a la diosa Niké como personificación de la Victoria; el análisis de la obra de Walter Benjamin explorando las relaciones entre sus textos y la iconografía política; y la consideración de que la propia obra de Benjamin cuenta con elementos de filosofía política al representar la ciudad como un espacio público donde se expresan valores y símbolos del poder (14-16). Conjuntamente, estas tres vías para interpretar la iconografía dan sentido a la tesis de investigación: el *Angelus Novus* es una representación de la historia, sobre todo del dolor y la derrota, simbolizando lo opuesto al Ángel de la Victoria representado por *Niké*. El *Angelus Novus* y la propia obra de Benjamin simbolizan una mirada hacia la historia, jalonada de derrotas que contienen el dolor y el sufrimiento humanos.

La investigación adopta un enfoque estrictamente argumentativo. La selección de textos y fragmentos de Benjamin ofrece algunas de las claves para interpretar los símbolos del poder político de las ciudades de Berlín y París. En la simbología de ambas ciudades se refleja una reivindicación nacional de la victoria. Simbólicamente Alemania se vincula con la Grecia clásica. Berlín es considerada la "Atenas del Norte". En cambio, en Francia, especialmente a partir de Napoleón, la vinculación se da con el Imperio romano. Esa contraposición simbólica hace que Alemania encarne la cultura, mientras que Francia representaría la civilización.

En el primer capítulo se aborda la transición simbólica desde la diosa Fortuna al Ángel de la Victoria representado profusamente en la ciudad de Berlín. Sobre los símbolos de la capital alemana, el autor describe el significado del Triunfo de la Fortuna como veleta, junto con los dos Ángeles de la Victoria de Christian David Rauch, ubicada la primera en la cúpula del palacio y los segundos en los jardines de Charlottenburg; la diosa *Niké* sosteniendo el nombre de Blücher justo en el pedestal que soporta la escultura de dicho general; el arcángel san Miguel de la iglesia de Friedrichswerder, a cuyos lados se sitúan dos ángeles de la victoria; o la Columna de la Victoria [*Siegessäule*]. Cada una de esas representaciones ensalza la idea de una nación victoriosa que refuerza el nacionalismo alemán vinculándolo con las hazañas militares.

El segundo capítulo presenta la ciudad de Berlín imitando la mirada del Benjamin *flâneur* o paseante. Las imágenes de los ángeles en el portal de Steinplatz, el ángel educador de la juventud en la Universität der Künste y Atenea en la fachada de un edificio en la Uhlandstrasse o en los adornos florales de las columnas de *Niké* en los alrededores de los jardines del palacio de Charlottenburg son algunos de los símbolos elegidos por el autor. Cada uno de ellos forma parte de o guarda relación con el imaginario de Benjamin, repleto de símbolos grecolatinos como las cariátides y la diosa Pomona (69). La recuperación del mundo clásico en el simbolismo de Berlín cumple funciones retóricas. Refuerzan la idea de Alemania como continuadora histórica del legado cultural de Grecia y nu-

tren a la ciudad de Berlín de una simbología envolvente en todos los espacios públicos.

En el tercer capítulo aparece con claridad la interpretación de Benjamin sobre el conjunto simbólico de Berlín, impregnada de sus sensaciones de niño y adolescente. El autor rescata sus reflexiones en *Crónica de Berlín* e *Infancia en Berlín hacia 1900*, recogidos por los editores de *Gesammelte Schriften*. Los fragmentos seleccionados ilustran que Benjamin vislumbraba una "estela funeraria" en la grandeza monumental de la columna erigida en la plaza del Rey a la que conducía la avenida de la Victoria. El conjunto presidido por la columna recordaba la victoria de Alemania sobre los franceses en el curso de la "Historia Universal", una forma simbólica de sepultar a los vencidos (128).

En cambio, el cuarto capítulo refleja los Ángeles de la Victoria en la iconografía de París. La novena tesis de Benjamin sobre la idea de historia hace explícita la conexión entre el Ángel de la Historia y el *Angelus Novus* de Paul Klee. El autor hace ver la peculiaridad de Benjamin al conectar la historia con un ángel. El *Angelus Novus* mira al pasado. Su mirada no proyecta la victoria como destino nacional, sino a los derrotados en el curso de la historia.

A través del quinto capítulo se hace patente la visión de Benjamin sobre París: una ciudad comercial, artística, cuna de la moda. En suma, se trata de una ciudad dinámica cuya actividad es absorbente. Su atractivo reside, con las palabras de Benjamin que reproduce el autor, en concebir "París como diosa" (p. 198). Este capítulo sirve además para ilustrar el interés de Benjamin por la disposición del espacio en la Biblioteca Nacional. Se hace visible su interés por lugares como las Galeries de Bois, el Passage des Princes, la Galerie Vivienne (adornado por el Ángel de la Mercancía), la Galerie Colbert, cuyos pasajes simbolizan los laberintos que componen París. Desde esa perspectiva el diseño de la ciudad de París tiene un valor iconográfico similar o superior al que desempeñan los conjuntos escultóricos. Tras la guerra franco-prusiana de 1870-1871, Antonin Mercié lleva a cabo la escultura de la *Gloria Victis*, la Gloria de los vencidos, en homenaje a los franceses caídos en la contienda. Dicha obra constituye una excepción a la representación de la victoria que encaja plenamente con la perspectiva de Benjamin (191).

El capítulo sexto recupera fragmentos vitales de la simbología de Franz Kafka. Su trayectoria personal y literaria guarda algunas similitudes con la de Benjamin, quien siempre le admiró. Ambos pudieron haber coincidido en Múnich el 10 de diciembre de 1916 o en Berlín entre noviembre de 1923 y febrero de 1924. Desde un punto de vista simbólico, la ciudad de Praga, donde nació Kafka, es también un lugar de representación de los ángeles. El autor señala el Rudolfinum y el puente Cech. Delante del primero hay una representación de *Niké* prácticamente idéntica a la que Benjamin podía contemplar en el centro de la plaza de la *Belle-Alliance* en Berlín. El segundo, presidido por dos ángeles en las cabeceras del puente (263). La obra literaria de Kafka reproduce a menudo un juego de espacios y situaciones que es una forma de simbolismo. Como ejemplo, el puente de Cech, cercano al domicilio en que Kafka vivió, juega un papel relevante en *La condena*. En dicha obra su protagonista, Georg Bendemann, se arroja desde un puente cercano a la casa de su familia tras una discusión con su progenitor. La descripción del espacio geográfico coincide casi punto por punto con el lugar en que Kafka vivió entre 1907 y 1913 (263-264).

El séptimo capítulo cierra la investigación a modo de epílogo. Destaca por seleccionar algunas de las representaciones del Ángel de la Victoria en Iberoamérica, erigidas como grandes monumentos en el I Centenario de las Independencias: el Ángel de la Independencia de Ciudad de México; el Monumento a la gloria de Simón Bolívar en Puente de Boyacá, Colombia; y el Ángel de la Libertad en el Cerro de la Gloria en Mendoza, Argentina. Todas ellas ensalzan la victoria militar y el triunfo de la nación en línea con las representaciones del Ángel de la Victoria en Berlín y París. El Ángel de la Historia de Benjamin no aparece: los derrotados están siempre ausentes en la victoria.

La simbología de la victoria dota de significados políticos a objetos y lugares. Imbuye a los ciudadanos de ciertos sentimientos y cosmovisiones. Dicho uso simbólico de los espacios públicos demuestra que algunas ideas

políticas se construyen no solo en los discursos, las obras escritas y los medios de comunicación, sino en la representación visual de los objetos y los espacios de las ciudades. El análisis de la representación iconográfica de la victoria contribuye precisamente a distinguir el uso político con el que se construyen los sentimientos nacionales. La iconografía, por tanto, como demuestra José María González en esta obra, ofrece una vía de análisis para la filosofía política.

Francisco Bellido
Universidad de Málaga

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de trabajo Open Jounral System (OJS), bajo la forma arbitral de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas a través del sistema OJS. Para ello, los autores deberán ingresar al link: http://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register y generar allí un usuario. Una vez dados de alta, deberán subir los textos acompañados de un archivo aparte con un breve *curriculum*. Es importante que la identidad de los autores no se devele en las colaboraciones.

Los trabajos presentados, por su parte, deberán ser inéditos, es decir, no deben haber sido publicados previamente ni haber sido sometidos a consideración por ninguna otra revista.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, estas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la matera, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva,

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras) en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en parágrafos, estos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada parágrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada parágrafo.

b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1: Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de parágrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an*. III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV* A 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245).

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr*., *idem*, *ibidem*, *op. cit*., y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
   2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
   2.2. Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
   2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título REFERENCIAS, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros
Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

Compilaciones
Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Willey-Blackwell).

Capítulos de libro
Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos
Wolheim, Richard (1998), "On Pictorical Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

A. (Aceptación incondicional): el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

B. (Aceptación con observaciones): se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

C. (Publicación condicional): la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

D. (Rechazo): la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.