



DOI:10.26807/cav.v10i18.599

TEMAS DEL ARTE

IMÁGENES EMANCIPADAS

Emancipated images

Eduardo García Elizondo

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2024-07-11

Fecha de aceptación: 2024-10-29

García Elizondo, E. Imágenes emancipadas. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 10(18). <https://doi.org/10.26807/cav.v10i18.599>

Biografía del autor

Eduardo García Elizondo (Argentina). Escuela de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Doctor en Humanidades y Artes con Mención Filosofía, Licenciado en Filosofía y Profesor en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como co-director del Centro de Estudios de Psicoanálisis, Retórica y Filosofía de la Facultad de Psicología de la UNR y como director del Centro de Estudios de Filosofía y Psicoanálisis de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, en la que también forma parte del Comité Editorial de la Revista Cuadernos Filosóficos / Segunda Época y es docente de *Teoría de la lectura* y Profesor Titular del Curso Libre cuatrimestral *Sprache, arte, crítica. Perspectivas estéticas de la filosofía y de la retórica contemporáneas*, en la Escuela de Filosofía. Dirige el Programa Académico “La reinención del arte y su crítica. Porvenir de la retórica en la estética y en la filosofía contemporánea”, radicado en la cátedra *Teoría de la lectura*. Participó como autor y compilador en ediciones colectivas de libros, publicó artículos sobre estética, retórica y filosofía contemporánea en revistas nacionales e internacionales. Sus últimas tres publicaciones son las siguientes: (1) “El desvío retórico de la crítica en Walter Benjamin”, en *Sofia*, 13(1), 2024, 1-23, e13142857.

<https://doi.org/10.47456/sofia.v13i1.42857>. Revista pertenente ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo. ISSN 2317-2339; (2) “El criticismo como punto de partida para una filosofía contemporánea venidera”, en *Revista Filosofia UIS*, 22 (2), 2023, 331–354. <https://doi.org/10.18273/revfil.v22n2-2023014>. Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander, Colombia. ISSN 1692-2484 (versión impresa). ISSN 2145-8529 (versión en línea). ISSN-L 1692-2484; (3) “Lo no semejante en lo semejante: mimesis y lectura en Walter Benjamin”, en

Estudios *de Filosofía*, 68, 2023, 11-30. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.351781> Revista de la Escuela de Filosofía de la Universidad de Antioquía, Colombia. ISSN 0121-3628 · ISSN-e 2256-358X. Actualmente integra los proyectos de investigación “Arte y crítica social en el marco del proceso de desdiferenciación artística (IHUCSO-UNL-CONICET) y “Negatividad, libertad estética y autodeterminación. Una investigación sobre el potencial crítico de lo estético en las sociedades neoliberales” (IDH-UNC-CONICET), entre otros (eduelizando@gmail.com).

Código de Identificación ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8813-1468>

Resumen

El propósito de este trabajo reside en abordar la dimensión moderna de las imágenes en la crítica de la estética de Walter Benjamin. Para esta tarea, mediante una vía de interpretación expositiva, analizaremos la materialidad retórico-estética de las imágenes, tal como resulta considerada en el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: después de la irrupción de las artes postauráticas y de la ciudad presentada en cuanto escenario del arte cinematográfico. Concluiremos que, en la lectura retórico-estética de la crítica benjaminiana, las imágenes se exponen emancipadas de las aspiraciones sistemáticas correspondientes tanto a doctrinas estéticas cimentadas en categorías idealistas como a la semiosis matematizada en la forma instrumental del signo.

Palabras clave: imágenes emancipadas, artes postauráticas, materialismo retórico, estética, crítica

Abstract

The present work proposes addressing the modern dimension of images in Walter Benjamin's criticism of aesthetics. Based on this, through a way of expository interpretation, we will analyze the rhetorical-aesthetic materiality of images, as it is considered in the essay "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility": after the irruption of the postauratic arts and of the city presented as a stage for cinematographic art. We will conclude that, in the rhetorical-aesthetic reading of Benjaminian criticism, images are emancipated from the systematic aspirations corresponding both to aesthetic doctrines based on idealist categories and to the semiosis mathematicised in the instrumental form of the sign.

Keywords: emancipated images, post-auratic arts, rhetorical materialism, aesthetics, criticism

Introducción

Una pasión heterológica sobrepuja el discurso de la crítica benjaminiana: la insistencia en forjar pequeñas historiografías en las que se demarca una repartición retórico-estética de las construcciones semióticas de las artes modernas en función de una emancipación de las imágenes de la concepción instrumental del signo y de todo fundamento de determinación idealista (Agamben, 2007, pp. 53-54; Steiner, 2014, p. 258). Entre otros casos estéticos, ello resulta rastreable en la irrupción de la alegoría moderna del *Trauerspiel*, en la reinscripción de la forma alegórica en la lírica de Baudelaire, en la literalidad surrealista y en las artes post-auráticas, es decir, tanto en su crítica de arte temprana como en la tardía.

Si bien cada demarcación historiográfica parte de la distinción explícita o tácita inherente a la filosofía del arte alemana –la diferenciación entre signo y símbolo (De Man, 1998)–, en lo que respecta a las rupturas que las vanguardias históricas, el cine y la fotografía generaron en el sistema de las artes dicha distinción será radicalizada de un modo inédito para el discurso de la estética en los ensayos tardíos de la crítica benjaminiana y su lectura de la dimensión moderna de las imágenes. Ella se orienta a mostrar la forma retórico-estética que adquiere la dimensión moderna de las imágenes después de la irrupción de las artes postauráticas, mediante la indicación de una dialéctica entre la profanación (Agamben, 2015, p. 102) de los materiales artísticos – refuncionalizados en el campo de lo político– y el uso de materiales extraestéticos – empleados en la esfera de las artes–, en la cual se impide que el discurso de la estética quede reducido a las pretensiones de sistema de una doctrina filosófica o devenga un género discursivo en el que se totalice e inmanente la dinámica socio-histórica del arte.

La dimensión moderna de las imágenes no se reduce a una cuestión historiográfica epocal-historicista (Didi-Huberman, 2006, pp. 137-237). Su modo de articulación histórica tiene que ver con aquello según lo cual debería entenderse lo histórico en Benjamin: mediante los puntos de conmoción y disrupción en los cuales se desmembra el sistema de las artes y se reinventan sus materiales, funciones y elementos simbólicos, tanto en sus contextos de producción como en sus condiciones de recepción retórico-perceptuales. Tras la intersección de esta doble sobredeterminación, que presenta los experimentos artísticos desde sus instancias productivo-técnica y receptivo- sensorial, a lo largo de este trabajo se expondrá la siguiente conjetura: la dimensión moderna de las imágenes en las formas artísticas postauráticas residirá en la extrema materialidad que adquiere su carácter fisonómico, a partir del cual se atomiza el

esquematismo lógico-formal del signo y la jerga idealista de la reflexividad. Asimismo, esto supone concebir el estatuto fisonómico de las imágenes desde un materialismo retórico, leído en su incompatibilidad constitutiva con la intención semiológica de instituir de modo matematizable los restos simbólicos de las artes en signos u operadores lógicos –bajo los cuales hipostasiar la dimensión moderna de las imágenes y su carácter histórico-artístico—. En contraposición con este ideal semiológico, por el cual los lenguajes de las artes devienen instrumentalizados, consideraremos en el discurso de la crítica benjaminiana *cómo* actúan las condiciones de posibilidad retórico-estéticas en las que resultan demarcables las escansiones simbólicas de las formas artísticas modernas y el carácter fisonómico de las imágenes en vinculación con el estatuto y los usos de sus materiales.

La dimensión moderna de las imágenes

Un caso historiográfico emblemático de la crítica de arte temprana de Benjamin concierne a la microhistoria construida en torno a la alegoría moderna. El *Trauerspiel* alemán se instaura para Benjamin como una forma artística menor, no reductible a las taxonomías de orientación clasicista, inherentes a las poéticas de la época. En términos estéticos, la dimensión moderna de la alegoría se presenta en el uso profano que adoptan las imágenes en su abdicación de todo tipo de trascendencia sémica o forma totalizadora en la cual se pretenda fundarlas. En cuanto figura límite, desde Aristóteles (2006, 1457b6-30; 2007, 1505a-1405b20 y 1406b20-1407a19) a la tropología moderna, la alegoría fue reducida a una vía de interpretación cuantitativa, a través de la cual su dimensión simbólica, supeditada a lo metafórico-proporcional, quedó restringida a una simple sustitución lógico-figurativa de un elemento abstracto (un concepto, una idea,

etc.) por la presencia imaginaria de la cosa. Dentro de este esquematismo, lo figural es subsumido al valor superlativo del sentido último o real de la significación y las imágenes y su materialidad retórica quedan sobredeterminadas por los principios lógicos que gobiernan la forma matematizada del signo (los principios de la lógica formal clásica: identidad, no contradicción y tercero excluido).

Si bien el *Trauerspiel* es la forma artística que emplaza la dimensión moderna del estatuto fisonómico de las imágenes en su versión alegórica, Benjamin dialectiza la irrupción inusitada de dicha forma a partir de una lectura *après coup* de los momentos fallidos en los que el signo, en tanto forma semiótica lógico-proporcional, entra en crisis o se inscribe en un trasfondo de malentendido. Siguiendo a Karl Giehlow y tomando citas de León Battista Alberti, señala que los eruditos humanistas, luego de su intento fallido de traducir los antiguos jeroglíficos, en la producción de sus propias obras terminaron utilizando las imágenes de una forma única, a saber:

empezaron a escribir con imágenes de cosas (*rebus*) en lugar de hacerlo con letras y así surgió la palabra ‘*resbus*’ gracias a los jeroglíficos enigmáticos y las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los objetos artísticos posibles del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas. (Benjamin, 2012a, p. 212)

En este escribir con imágenes de cosas, y no con signos, Benjamin sitúa la protohistoria de la alegoría moderna. Las imágenes devenidas *rebus* se alejan de una concepción meramente representacional de las cosas y ellas mismas –las imágenes–, en su estricta materialidad, se instituyen como marcas ciegas emancipadas de la esfera primordial del signo –la cual corresponde al sentido–. Éste se presenta como perdido e imposible de codificar y el relieve fisonómico de la escritura de las imágenes se libera de la condición de mera vestidura de una instancia semiótica superior –la instancia sémica, el sentido–.

En cuanto forma de exposición artístico-profana, tanto en su primera versión moderna (la barroca, en el uso de los *Trauerspiele*) como en su versión posterior (la modernista, en la apropiación anacrónica de la lírica baudelairiana), “el interés original por la alegoría no es lingüístico sino óptico” (2012b, p. 279). La pérdida de sentido en el imposible de la traducción y en el malentendido de la lectura, interpretada en el caso de los eruditos humanistas y sus vicisitudes, trasciende la concepción clasicista de la figuración y excede la lógica del signo, vaticinando su próxima decadencia en el desmembramiento alegórico de la escritura. Una escritura que ya no es interpretada en su ropaje exegético-hermenéutico y resulta entonces profanada en otro contexto de uso, el cual “tiende a la imagen [...] en el horizonte de la imprenta” (Lindner, 2014, p. 35). De manera similar a cómo sucede en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en el *Trauerspielbuch* Benjamin registra “cómo en el Barroco la reproductibilidad técnica de la escritura transforma las formas de la percepción colectiva” (Lindner, 2014, p. 36), mediatizadas allí por la materialidad retórica del libro concebido en tanto objeto profano de la lectura.

La lectura estética de la crítica benjaminiana en torno a las artes postauráticas demarca otra peculiar historiografía de la emancipación de las imágenes respecto de la estructura lógica del signo. Después de la irrupción del cine, las artes exigen ser reconfiguradas mediante una nueva forma de entender el estatuto de las imágenes. Esta posición, que adopta Benjamin, implica ir más allá del estado de cosas categorial del discurso de la estética heredada, en el cual el arte aparece bajo el primado de las formas figurativas en general y de la poesía como forma artística clímax. En contraposición con ello, en el terreno de las vanguardias históricas, el uso tradicional de las figuras retóricas es transformado por un uso inédito de la literalidad (Genette, 1970, pp. 231-232 y 240). Según el marco de fundamentación de este trabajo, aquellos problemas estéticos han

sido reinscritos mediante el retorno a la retórica por parte de pensadores contemporáneos de diversas procedencias (Ricoeur, 1977; Barthes, 1982; Todorov, 1991; entre otros). La marcación y encomio de un arte no figurativo ha sido tematizado por las mismas vanguardias en sus manifiestos y por la crítica de arte benjaminiana. En este giro / desvío de las poéticas de vanguardia, en el que se radicaliza la dimensión moderna de las imágenes, se ensaya una apuesta por atomizar el signo como esquematismo basal de las construcciones artísticas. Desde un materialismo retórico, esta tarea no pueda dejar de leerse de modo inseparable con las consecuencias que conlleva tanto en el campo de la producción como en el ámbito de la recepción de los restos semióticos que forman parte del intercambio simbólico, forjado en el empleo de materiales retóricos heterogéneos. En este caso, dicho intercambio es impulsado por el escándalo semiótico dado en la interacción entre diferentes formas perceptuales: extraestéticas (heterónomas al dominio del sistema de las artes) y pertenecientes al ámbito de las artes tradicionales (desintegradas y reinventadas por las poéticas de vanguardia).

Imágenes emancipadas y artes postauráticas

Los problemas retórico-estéticos del apartado precedente se hacen eco en la protohistoria del cine presentada en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrita a partir del estatuto de la materialidad retórica de las imágenes después de la destrucción del sistema de las artes:

Los dadaístas daban mucho menos peso a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo. Esta inutilidad la buscaron en buena medida mediante un envilecimiento radical de

sus materiales. Sus poemas son “ensaladas de palabras”, contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal. Así también sus pinturas, sobre las que pegan botones y billetes de tranvía. Lo que alcanzan con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible darse un tiempo para el recogimiento y la ponderación como ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Frente al recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento asocial con la degeneración de la burguesía, aparece la distracción como un tipo de comportamiento social. En efecto, las manifestaciones dadaístas garantizaban una distracción muy evidente por cuanto ponían a la obra de arte en el centro de un escándalo. Ésta tenía que cumplir sobre todo *una* exigencia: suscitar la irritación pública.

Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de sonidos convincente y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador; alcanzó una cualidad táctil. Favoreció de esta manera la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción es igualmente en primera línea táctil; se basa, en efecto, en el cambio de escenarios y de enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador. *El cine liberó al efecto de shock físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado.* (2003, pp. 89-91)

En esta microhistoria o pequeña historiografía, Benjamin expone con detalles incisivos las condiciones fundamentales que hacen del cine el arte de la época de la reproductibilidad técnica, caracterizado según las siguientes cualidades intrínsecas que adoptan las obras postauráticas: el primado de su valor exhibitivo por sobre el ritual, del juego por sobre la apariencia, de lo táctil por sobre lo óptico, el efecto de *shock* como momento estético-perceptivo, la trituración del aura de la obra de arte orgánica y

original, la reproductibilidad como condición de posibilidad de cada *performance* postaurática.

Así como en *Origen del Trauerspiel alemán* el punto de irrupción de la alegoría moderna es situado en el uso que los eruditos humanistas hacen de las imágenes –en cuanto inscripciones enigmáticas– en la producción de medallas, columnas, arcos triunfales (no como un origen *en sí*, sino, por el contrario, marcado o puesto como tal *después* del uso que el *Trauerspiel* alemán efectúa respecto de la forma alegórica), en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” los experimentos dadaístas van a emplazarse como protohistoria del arte cinematográfico. Conforme a su pasión por las intersecciones entre formas artísticas exógenas para leer microhistorias, en esta construcción historiográfica de Benjamin vislumbramos los experimentos dadaístas como la antesala retórico-material del cine, dada en el dominio simbólico de lo verbal (en el cual las imágenes aún se encuentran no del todo emancipadas de la forma semiótica del signo, comprendido en cuanto instrumento de comunicación ligado prioritariamente al registro simbólico de las palabras). También en otros escritos de su estética tardía (*Calle de dirección única*, el ensayo sobre el surrealismo, los escritos sobre Baudelaire), Benjamin había insistido en *cómo* la dimensión moderna del estatuto de las imágenes –en la escritura poética de las vanguardias, el simbolismo y el modernismo– opera en cuanto analizador o marca simbólica inseparable de la irreversible y contemporánea irrupción de los dispositivos técnicos del cine y de la fotografía en la historia de las artes. Las intersecciones semióticas dadas en esta pequeña historiografía hablan de la audacia y del riesgo con los cuales Benjamin piensa al cine, en plena irrupción, aún no integrado a la institución arte y devenido tópico discursivo del régimen de la crítica y de la estética contemporáneas –de modo similar a como sucede con los experimentos de las vanguardias, en ese entonces aún no

incorporados como un momento histórico particular dentro del discurso de la historia de las artes—.

La emancipación de las imágenes del primado de lo figurativo, de la lógica del signo y de las categorías idealistas de la estética heredada parte de una degradación de los materiales artísticos. El estatuto de los materiales, que siempre se encuentran atravesados por el rodeo de la tradición, encuentran en el efecto de choque de las imágenes cinematográficas una ruptura que exige al discurso de la estética una crítica del imaginario burgués que se sobrepone en sus categorías asépticas (arte, autor, obra, artista, entre otras). Lo que se plasma como sistema de las artes presupone una repartición particular de los materiales artísticos. En el caso de la poesía, la repartición de los materiales artísticos tiene como unidades de análisis directrices los desvíos figurativos de los signos y de los discursos. Para Hegel la superioridad de la poesía reside en la capacidad de instituir en el plano sutil de lo discursivo una plétora de mediaciones en las que cobran más determinación las formas de exposición de las demás artes tradicionales (la arquitectura, las artes visuales y la música). De allí que la poesía aparece como una síntesis dialéctica entre la espacialidad fisonómica de las artes plásticas y la temporalidad audible de la música, en cuanto entrelazamiento de imagen y sonido, en tanto momento estético de intersección retórica entre espacio y tiempo o entre sucesión y simultaneidad.

En el caso de la ironía romántica, la sobredeterminación retórica del discurso poético —el *Witz*— aparece contrapuesta con el esquematismo estético-clasicista de la analogía proporcional —supeditado a la estructura lógica del signo—. Asimismo, la poesía (romántica, universal y progresiva) se presenta como el nuevo género en el que se reúnen todas las artes y sus géneros. Benjamin ha insistido en su tesis doctoral sobre la crítica de arte en el primer romanticismo alemán acerca del momento objetivo de la

ironía en los fragmentos de Friedrich Schlegel (Bohrer, 2017), momento en el cual se traspone el modelo fichteano de la reflexión al ámbito del arte y de su crítica, dislocando el primado del sujeto. Esto produce un emplazamiento retórico de lo reflexivo que, sin abandonar la jerga idealista heredada de Kant, enrarece y desplaza el fundamento idealista de lo simbólico, priorizando el estatuto retórico-formal y objetivo del habla (*Sprache*) de las obras de arte.

Para Benjamin los románticos interpretan la poesía como modelo ideal de lo artístico y como forma sincrética en la que se destruyen las diversas materialidades retóricas de lo literario. Esta nueva configuración / descomposición de lo literario es posible a través del uso incondicionado de la imaginación productora; la cual constituye el fundamento del yo poético –dividido, no igual a sí mismo–, concebido a partir de una transposición del yo absoluto fichteano al campo de la filosofía del arte en la que el yo idealista resulta abdicado.¹ Este disloque es leído en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” como el momento asocial de la estética burguesa, en el cual el carácter transgresor de lo romántico es vehiculizado de modo paradójico mediante la categoría estética burguesa por excelencia: la reflexión (cf. Benjamin, 2003, p. 90), vinculada con la actividad productora de la imaginación, pero, a diferencia de la estética de Kant, emplazada ahora en el ámbito objetual de las formas artísticas y del habla (*Sprache*) de las obras, no en un fundamento subjetivo-trascendental.

No obstante, la ironía romántica no deja de inscribirse dentro de un desplazamiento y de una crítica immanente del imaginario conceptual del idealismo

¹ Al respecto, recordemos el pasaje de la tesis doctoral de 1919 sobre el concepto de crítica de arte en el primer romanticismo alemán, en el que Benjamin detalla esta cuestión: “La reflexión libre del yo es una reflexión en el absoluto del arte [*Die Ichfreie Reflexion ist eine Reflexion im Absolutum der Kunst*]” (2007, p. 47; 1991[172-189] I-I, p. 40). Y, poco más adelante, afirma que en su trabajo doctoral la crítica de arte de los románticos será presentada “como reflexión en el medio del arte” [*als die Reflexion im Medium der Kunst*]” (2007, p. 47; 1991 [172-189] I-I, p. 40).

moderno, según Benjamin absolutamente ajeno a la inscripción histórico-perceptual de lo traumático-táctil de la temporalidad y de la espacialidad inauguradas por las experiencias estéticas postauráticas y la figura del público entendido en tanto actor social inseparable de las *performances* artísticas de la época de la reproductibilidad técnica. El modelo de obra romántica, aun cuando se torne disruptivo respecto de las formas artísticas asépticas de la tradición e introduzca lo fragmentario como sobredeterminación retórica de los restos simbólicos de las obras, no deja de hacer uso de categorías controvertidas para el estado de cosas del arte y de la época de Benjamin, en la que dichas categorías son asimiladas por el discurso de la estética, por la institución arte y por un misticismo en términos políticos solidario con el fascismo.

En este movimiento de estetización, mediante el cual las categorías del discurso de la estética son citadas, el arte se presenta como un objeto sublime que eleva los seres humanos hacia una seriedad superior identificable con lo humano propiamente dicho, en la cual se produce un recogimiento o una vuelta hacia sí de la subjetividad, entendida como una forma inmanente cerrada sobre sí misma y aislada de las tensiones y heterogeneidades constitutivas de la objetividad social. Por el contrario, la forma artística cinematográfica, en su *dispositio* no contemplativa y dispersa, se desliga de un modo terminal del relicto estético de la reflexividad. Esto radicaliza, mediante una reinención del discurso de la estética, el momento no idealista de la afirmación romántica de la destructividad de la crítica y del primado del momento objetivo del habla (*Sprache*) de las obras de arte, emancipadas del yo tético de la reflexión y de la voluntad del yo creador. Además, la experiencia estética del *shock*, presentada en la imagen cinematográfica leída por la crítica benjaminiana, reinscribe lo retórico-disruptivo del uso de los materiales y de las formas de percepción semiótico-perceptuales en un horizonte de análisis retórico-político, vinculado con la emergencia

de la sociedad de masas y con la época de la reproductibilidad técnica. Desde sus fundamentos retórico-estéticos, el cine se expone de modo inseparable con una dimensión retórico-política que culmina el desmoronamiento de la obra de arte en cuanto ideal de la autonomía del arte y primado categorial del discurso de la estética heredada.

El cine y la ciudad como escenario

El cine, en cuanto arte de la época de la reproductibilidad técnica, nace en las condiciones materiales de existencia de un escenario particular —el de la ciudad—, dirigido al sujeto político emergente de la sociedad de masas: el público (Déotte, 2013, pp. 127-170; Schwarzböck, 2017, pp. 13-24). Antes de los desconciertos semióticos que producirán los dadaístas y las demás vanguardias históricas, Baudelaire se dirigía a sus lectores de *Las flores del mal* como si fuesen un público, no exégetas solitarios de poesía. Los experimentos surrealistas, caso también determinante para pensar las consecuencias de la dimensión moderna de las imágenes después las artes postauráticas en el discurso de la estética, van a lanzarse en busca de ese público para el cual los libros, bajo las formas de percepción estética mediada por la objetividad social y las técnicas artísticas emergentes, devinieron objetos casi etruscos.

En el ensayo sobre el surrealismo, Benjamin describe la escena retórica de la dimensión moderna de la escritura de vanguardia, inserta en la fisonomía característica de la París surreal, inscrita como como un “mundo pequeño a escala”, “donde relucen espectrales señales del tráfico, en los cuales están a la orden del día *inimaginables analogías y entrecruzamientos de lo que sucede*” (2010a, p. 307).² En *Traité du style* de Aragon (1928), con quien Benjamin tenía una particular transferencia, se contrapone la

² Los subrayados son nuestros.

forma retórica de la comparación –la cual es heredada de la interpretación clasicista de la poética aristotélica, que enmarca lo metafórico por medio de una relación analógico-proporcional entre términos (cf. Aristóteles, 2006, 1457b6-30; 2007, 1505a-1405b20 y 1406b20-1407a19)– con la imagen concebida en un sentido extremo, es decir, en su espesura plástica (Menninghaus, 2013, pp. 69-70) y en su valor constructivo dado por un efecto de choque semiótico-perceptual en el momento sintético-inventivo de reunir fragmentos pertenecientes a dominios simbólicos exógenos entre sí.

Para los surrealistas la literalidad se expone en su condición de escritura radical, bajo la elisión de las formas figurativas y mediante una construcción temporal espacializada, en la que la ciudad es presentada en una yuxtaposición de imágenes perceptibles corpóreamente (Weigel, 1999, pp. 47-68), casi de modo táctil, siendo que “ningún rostro es tan surrealista como el verdadero rostro de una ciudad” (2010a, p. 307). Al respecto, en unos de sus fragmentos de *Das Passagen-Werk* (*Obra de los pasajes*), Benjamin afirmará lo siguiente: “La ciudad hizo posible que todas las palabras, o al menos una gran cantidad de ellas, fueran ascendidas a la nobleza del nombre –lo que antes no les ocurría más que a poquísimas, a una clase privilegiada de palabras–. Lo más ordinario para todos, la calle, fue la que llevó a cabo esta revolución del lenguaje. – Mediante los nombres de las calles, la ciudad es un cosmos lingüístico” (2011, p. 521). La ciudad, en su espesura retórica (Ritvo, 2017, pp. 23-40), irrumpe en cuanto escenario de experiencias semiótico-perceptuales de la vida y de las formas artísticas modernas. En ellas la literalidad se presenta en un “mundo desfigurado [*entstellten Welt*]”, en el cual “sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida” (2010b, p. 320; 1991 [1972-1989] II-I, p. 314) y se instituye –junto con los experimentos dadaístas– como la versión poética del escándalo semiótico que inauguran las imágenes expuestas en tanto materialidad óptico-táctil en el cine.

A partir de la época de la reproductibilidad técnica y la existencia de artes postauráticas, la organización y disposición material de las ciudades y su simultáneo proceso de modernización cobró relevancia en la crítica de arte y en el discurso de la estética (Schwarzböck, 2008, pp. 121-129). En ese contexto, la materialidad de la fisonomía espacial y la arquitectura tendrán un lugar preponderante en la dimensión moderna de las imágenes (Déotte, 2013), invirtiendo el lugar que ocupaban dentro del sistema de las artes en la estética hegeliana. El efecto de lentificación del cine y la ampliación de las imágenes por parte de la fotografía son experiencias óptico-táctiles incomparables con los casos estéticos previos a la irrupción de las artes postauráticas, impensables sin la emergencia dentro del discurso de la estética de las categorías performativas de *inconsciente óptico* o de *lo táctil*, en las cuales se pone en juego la fisonomía semiótico-perceptual de las experiencias estéticas postauráticas.

En sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel sitúa la arquitectura como “el arte más imperfecto” (1989, p. 645). Este arte, que encontramos en los albores del sistema de las artes de la estética de Hegel, aparecía “incapaz de representar en adecuado presente lo espiritual en la materia sólo pesada que tomaba como su elemento sensible”, no del todo liberado de “leyes de la gravedad”, ligado a “un entorno externo conforme al arte para el espíritu en su ser-ahí vivo, efectivamente real” (1989, p. 645). En contraste con Hegel, Benjamin afirma:

La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de lo más aleccionadoras.

Los edificios acompañan a la humanidad desde su historia originaria. Muchas formas artísticas han surgido y han perecido. La tragedia surge con los griegos para extinguirse con ellos y revivir después de siglos. La épica, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, se apaga en Europa con el Renacimiento. La

pintura de cuadros es una creación del Medioevo y nada le garantiza una duración ininterrumpida. La necesidad humana de habitación es por el contrario permanente. El arte de construir no ha estado nunca en reposo. Su historia es más prolongada que la de cualquier otro arte y recordar la manera en que realiza su acción es de importancia para cualquier intento de explicar la relación de las masas con la obra de arte. La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. Para llegar a un concepto de esta recepción hay que dejar de imaginarla como la que es usual en quienes sienten recogimiento ante ella; en los viajeros ante un edificio famoso, por ejemplo. En el lado de lo táctil no existe un equivalente de lo que es la contemplación en el lado de lo visual. La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento. Ante la arquitectura, incluso la recepción visual está determinada en gran parte por la última; también ella tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada. Conformada ante la arquitectura, esta recepción alcanza en ciertas circunstancias un valor canónico. Ello se debe a que *las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil.* (2003, pp. 93-94)

La nota distintiva del cine, en tanto forma artística absolutamente nueva para la historia del arte, consiste en sobredeterminar lo óptico mediante lo táctil, en un efecto de choque que no cesa de interrumpir el momento contemplativo de las imágenes. Esta irrupción histórica, como decíamos anteriormente, tiene como correlato historiográfico-semiótico la irrupción de las vanguardias, las cuales radicalizan la destrucción de las formas artísticas heredadas iniciada por la poesía romántica y el primado del momento objetivo del habla (*Sprache*) de las obras de arte en la instancia no idealista de la crítica. La percepción de las imágenes cinematográficas se instituye bajo una forma de corte, mediante una interrupción y disociación del sujeto, tras la que éste se presenta dividido

y enajenado por el trasfondo dado en la incompatibilidad constitutiva entre la reflexividad y su posición contemplativa arreciada por las energías del *shock*.

En el pasaje citado, hallamos uno de los momentos claves en los que se busca emancipar las imágenes de los relictos idealistas de la estética heredada. Aunque desplazada y orientada hacia el momento objetivo del arte, la imaginación productora no ha dejado de ser evocada mediante el rodeo de la jerga idealista, inaugurada por la *Crítica de la facultad de juzgar* (interpelada por la tradición romántica de Jena al transponer los problemas estéticos del fundamento idealista de la subjetividad hacia el ámbito del arte y sus formas simbólicas irreductibles). El cine, por el acostumbramiento y por la fisonomía táctil que adquiere y domina el carácter óptico de las imágenes, satisface los deseos posthumanistas por medio de la cámara. En el movimiento retórico de su semiosis traumática, el momento subjetivo de la experiencia estética es apartado, ocupando ese momento la percepción vinculada con la mirada ciega del inconsciente óptico. Este desplazamiento de *cómo* concebir las condiciones de posibilidad retórico-estéticas de las imágenes expone a ellas en su carácter extremo, esto es: en su materialidad retórica, autonomizada del momento subjetivo comprendido como instancia contemplativa de la experiencia estética, en el cual las imágenes resultan presentadas mediante la esfera de la reflexividad y tanto su estatuto fisonómico como sus usos son neutralizados y entonces abolidos.

Consideraciones finales

Como planteamos en el comienzo de este trabajo, Benjamin parte de la distinción entre signo y símbolo de la filosofía del arte alemana para impedir toda homogeneización o matematización de las formas artísticas bajo un formalismo abstracto y una interpretación semiológica externa de sus materiales, de sus dispositivos técnicos y de

sus momentos objetivos / retórico-formales singulares expuestos en la lectura efectuada por el discurso de la crítica de las obras de arte. Asimismo, en el ámbito de la crítica de arte, el discurso de la estética debería estar a la altura del salto producido en la esfera del estado actual de las artes, crucial en la filosofía del arte para pensar el estatuto retórico-estético de las imágenes después del proceso de autonomización del arte y a partir de la inscripción de su dimensión moderna.

Esta apuesta decisiva en la crítica de arte benjaminiana, no sólo implica resignificar categorías clásicas del discurso de la estética, o inventar categorías nuevas, sino, de un modo más extremo, contribuye a dislocar los cimientos conceptuales de la estética heredada –inseparable del ideal de totalidad de las filosofías de sistema de la modernidad autocomprendida en su jerga idealista– y de su inmanencia disciplinar, en vista de evitar recaer en una mera estetización del discurso de la crítica de arte. La apuesta de la crítica benjaminiana –valga la iteración– ante una eventual estetización del discurso de la estética responde con una lectura retórico-política del arte. Esta lectura no se restringe tampoco a una inmanencia discursiva –al dominio aislado de la filosofía política–, sino, por el contrario, apela a una pregunta retórica radical, a saber: *cómo se lee / se escribe* y qué consecuencias habilita en el campo de la filosofía del arte profesar la interpretación crítica como un *arte retórico* contemporáneo que se resiste al proceder totalizador de la estetización, emerge en cuanto una forma de construcción discursiva dada en una escena política –agonística– de la interpretación y parte de la materialidad retórica de las formas artísticas (no del lugar que ocupa el arte en la totalidad del sistema).

Las artes postauráticas se reinscriben en el rodeo retórico de la doble articulación del par arte / crítica, posibilitado por una terceridad dialéctica negativa que en acto se emplaza como una marca interruptiva o un intervalo discursivo no positivizable: una

imposibilidad o una indeterminación inscrita en la materialidad retórica de cada caso estético y de cada interpretación crítica. La implicación entre arte y crítica se instituye en el vacío de un intervalo semiótico, que habilita su posible puesta en vinculación. Para Benjamin el hecho de que la crítica pueda salvar esa brecha –sin eliminarla– consiste en quebrar el *continuum* pseudológico de la interpretación y no hacer del discurso de la crítica una mera sumatoria de cada construcción semiótica irreductible, así como tampoco una práctica subsidiaria de las artes autónomas y de la estética concebida en cuanto disciplina filosófica sistematizada.

El vínculo entre arte y crítica no está exento de un trasfondo de incompatibilidad que, de forma paradójica, opera en tanto condición de posibilidad de la interacción simbólica entre ambos dominios, entre el carácter fisonómico de las imágenes dado mediante construcciones semióticas de dispositivos estéticos o de artificios críticos. Profesar un uso equívoco de formas retórico-estéticas exógenas al discurso de la crítica para una reinención de la filosofía del arte no supone borrar la distinción entre la lectura crítica y la dimensión estética de las artes. Pero con ello tampoco se pretende restringir el dominio de lo artístico al ámbito exclusivo del arte entendido como campo aislado, compartimentado de modo aséptico hacia su interior y autonomizado de forma absoluta en relación con otras construcciones semióticas exógenas a su ámbito. En todo caso, aquella distinción posibilita impedir reducir el discurso de la crítica a una doctrina estética, a una teoría semiótica de los signos o a un discurso meramente hermenéutico-explicativo sobre el sentido de las obras y, al mismo tiempo, permite emancipar las imágenes tanto de la dimensión idealista de la reflexividad como de la esfera semiológica de la forma matematizada del signo y, en efecto, leerlas desde tensiones e incidentes retóricos que se producen en cada caso artístico.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). Lengua e historia. En *La potencia del pensamiento* (pp. 43-68). Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2015). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Aragón, L. (1928). *Traité du style*. Gallimard.
- Aristóteles (2006). *Poética*. Colihue.
- Aristóteles (2007). *Retórica*. Gredos.
- Barthes, R. (1982). La antigua retórica. Ayudamemoria. En Revista *Comunicaciones, Investigaciones retóricas II* (pp. 1-84). Ediciones Buenos Aires.
- Benjamin, W. (1991 [1972-1989]). *Gesammelte Schriften* (Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Benjamin, W. (2007). El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. En *Obras libro I / vol. I* (pp. 7-122). ABADA.
- Benjamin, W. (2010a). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Obras libro II / vol. I* (pp. 301-317). ABADA.
- Benjamin, W. (2010b). Hacia la imagen de Proust. En *Obras libro II / vol. I* (pp. 317-331). ABADA.
- Benjamin, W. (2011). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2012a). *Origen del Trauerspiel alemán*. Gorla.
- Benjamin, W. (2012b). Zentralpark. En *El París de Baudelaire* (pp. 243-285). Eterna Cadencia.
- Bohrer, K. H. (2017). *La crítica al romanticismo. La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria*. Prometeo.

- Déotte, J.-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Ediciones Metales Pesados.
- De Man, P. (1998). *La ideología estética*. Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Genette, Gérard (1970). Figuras. En *Retórica y estructuralismo* (pp. 229-246). Ediciones Nagelkop.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Lindner, B (2014). Alegoría. En Opitz, M. y Wizisla, E. (Comps.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 17-82.). Las cuarenta.
- Menninghaus, W. (2013). *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Biblos.
- Steiner, U. (2014). Crítica. En Opitz, M. y Wizisla, E. (Comps.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 241-304). Las cuarenta.
- Schwarzböck, S. (2008). Las ciudades, la estética y Benjamin. En Buchenhorst, R. y Vedda, M. (Eds.), *Observaciones urbanas. Benjamin y las nuevas ciudades* (pp. 121-129). Gorla.
- Schwarzböck, S. (2017). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Mardulce.
- Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Megápolis.
- Ritvo, Juan Bautista (2017). Walter Benjamin y la retórica de la ciudad. En *La edad de la lectura y otros ensayos* (pp. 23-40). Nube Negra.
- Todorov, T. (1991). *Teorías del símbolo*. Monte Ávila Editores.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós.

Fecha de recepción: 2024-07-11

Fecha de aceptación: 2024-10-29