



Ricardo Ibarlucía, *¿Para que necesitamos las obras maestras? Escritos sobre arte y filosofía*

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022, 162 pp.

María Jimena Vignati

Universidad Argentina de la Empresa (UADE), Argentina

mjimnav@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-7303-141X>

Recibido 12/2022 – Aceptado 02/2023



La pregunta por la forma en que el arte obra en nuestras vidas, individual y colectivamente, configurando nuestro mundo simbólico y dándonos, al mismo tiempo, las claves para interpretarlo y transformarlo es el hilo conductor de *¿Para qué necesitamos las obras maestras?* Su autor, Ricardo Ibarlucía, doctor en Filosofía (UNSAM), profesor titular de Estética y Problemas de Estética Contemporánea (IDAES), investigador principal del CONICET, y director del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF), articula la respuesta con una mirada en la que la filosofía y la historia del arte asumen una relación dialéctica, es decir, especulación y facticidad arman el derrotero: la filosofía, intentando comprender la naturaleza de las obras de arte, su funcionamiento y los criterios con los que las valoramos, y la historia del arte, brindando las herramientas para describirlas y dar cuenta tanto de su contexto de producción como de su recepción.

En cada uno de los cinco escritos, la historicidad de la experiencia estética se evidencia. En el primero, que lleva el título del libro, es la pregunta por la función cultural y social del arte la que se despliega y expande. Así, se rastrea el concepto de “obra maestra” desde las artes mecánicas de fines del Medioevo, pasando por las artes liberales renacentistas, las novedosas academias de pintura y escultura del siglo XVII, hasta llegar a la mitad del siglo XVIII donde el romanticismo lleva al arte a una esfera superior del espíritu, común a la religión y a la filosofía. Desde entonces, dice Ibarlucía, el arte tiene como destino el develamiento de la verdad: la obra maestra como manifestación del absoluto, cuyo templo moderno es el museo. En este punto se detiene para limitar la responsabilidad de la crítica de arte en esta tarea y reivindicar los movimientos del gusto. El caso de la obra de Botticelli funciona como argumento en tanto el interés por ella se desarrolló más rápidamente que el estudio en sí de sus obras.

El ejemplo de Botticelli sirve además para que el autor introduzca dos reflexiones complementarias. La primera, de la mano del concepto de *Pathosformel* de Aby Warburg, supone que las obras maestras son medios privilegiados de comunicación, dinamización y actualización de “fórmulas empáticas” que vinculan fuertemente lo representado con un campo afectivo. Es decir, las obras maestras activarían estas “fórmulas empáticas” como parte esencial de la tradición cultural. La segunda reflexión se refiere a esta relación y es facilitada por la “triple direccionalidad metodológica” de la *Estética Operatoria en tres direcciones* de Luis Juan Guerrero, quien sostenía que una tradición consiste en una “continua transfiguración del pasado”. Ibarlucía, reconociendo la excepcionalidad de esta teoría en el campo de la filosofía del arte, nos introduce en los tres comportamientos fundamentales que los seres humanos mantenemos respecto de las obras de arte: en el ámbito de las “manifestaciones” artísticas, el comportamiento fundamental es el del acogimiento de las obras de arte como contemplación; en el de las “potencias” artísticas, la creación y la ejecución, y en el de las “tareas artísticas”, la promoción y el requerimiento. De esta manera, las obras de arte existen como propuestas operatorias.

Para ilustrar esta dinámica, Ibarlucía se refiere a un hecho histórico preciso: la elección por parte del público en la National Gallery en el año 1942 de qué obra ver. Entre los cuadros más votados estaban uno de Tiziano, de composición realista, y otro religioso del Greco. El público finalmente manifestó su preferencia por este último. En un contexto bélico terrible el público prefirió ver la representación del episodio evangélico en el que María Magdalena reconoce a Jesús, muerto en la cruz para salvar a la humanidad. La gente proyectaba en ese cuadro su propio sufrimiento, concluye el autor.



Las obras maestras activan el “valor cultural del arte” del que habla Walter Benjamin, al tiempo que están investidas de la autoridad que le ha concedido una tradición cultural. Asimismo, instauran horizontes estéticos situándose más allá de la crítica. El carácter paradigmático del que están investidas tiene un fundamento intersubjetivo. Este desarrollo permite establecer criterios que distinguen a una obra maestra. El autor propone un primer criterio: el carácter ejemplar y paradigmático de la obra, que instauro un horizonte estético. El segundo es su capacidad para plasmar de alguna manera una experiencia susceptible de ser compartida a través del tiempo. El tercero es la factualidad del mundo imaginario que la obra despliega. Finalmente, las obras de arte desempeñan un papel fundamental en el ámbito de los saberes prácticos que participan de nuestra visión del mundo, en tanto el arte tiene que ver tanto con el placer como con el conocimiento.

Este primer capítulo con una reflexión acerca del tipo de operatoria que comporta nuestro trato con las obras maestras en el que la tecnología tiene una gran presencia. Recordando a Benjamin, quien sostenía que la reproducción técnica de la obra de arte no anulaba su efecto, sino que eventualmente cesaba su acción directa, Ibarlucía sostiene que las nuevas tecnologías pueden contribuir a la educación estética, mejorando las condiciones de recepción de las obras de arte y multiplicando su efecto sobre cada vez más espectadores.

El segundo capítulo ofrece un episodio de la historia del arte que responde a algo usual en ese ámbito, las investigaciones y elucubraciones sobre la propiedad y los diferentes usos de una obra maestra específica. Asimismo, al tiempo que da cuenta de la historia de su recepción en el ámbito de la historia del arte y de la filosofía, permite ilustrar la reflexión estética de Benjamin acerca del valor cultural y el valor exhibitivo de la obra de arte. Así, la historia de la recepción de *La Madonna Sixtina* pintada por Rafael Sanzio hacia 1512–1513, de la que se había dicho (Vasari) que había sido concebida como tabla del altar mayor de la iglesia del monasterio benedictino de San Sixto, pero luego en 1831 el crítico de arte alemán Carl Friedrich von Rumohr, (al constatarse que era un óleo sobre lienzo), sostuvo que podría haber sido un estandarte eclesiástico—junto con el derrotero posterior que la lleva a estar a fines del siglo XVIII en la Pinacoteca Real de Dresde— pone en evidencia, según el autor, que el proceso de secularización de la belleza presenta avances y retrocesos y que la erosión del fundamento teológico de la imagen no anula su función cultural, que se transforma y modela la actitud de quienes la contemplan como obra de arte.

El tercer capítulo, “La novia automática: Marcel Duchamp y el arte de las máquinas”, propone una tesis contraria de la establecida sobre las obras de Duchamp durante su etapa dadaísta y surrealista. Así, mientras la tesis contemporánea las piensa como precursoras del arte conceptual y a los *ready made* como simples objetos manufacturados (cuyo estatuto solo sería determinado en el contexto de una teoría de arte dada o un sistema institucional), Ibarlucía, poniéndolas en su contexto histórico preciso y cultural, sostiene que la concepción del arte de Duchamp puede explicarse por dos efectos concurrentes del desarrollo de la producción industrial, señalados por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935–1936): el nacimiento de nuevas formas artísticas—como la fotografía y el cine— y su repercusión sobre “el arte en su forma tradicional”.

Justamente, afirma el autor, una instalación u objeto escultórico–pictórico como *El gran vidrio* ejemplifica, en el campo de las artes plásticas, la noción de “obra de arte montable” (*montierbar Kunstwerk*) de Benjamin junto con el “proceso de estetización de la máquina”, propio del futurismo italiano y otros movimientos de vanguardia del siglo XX. Reflexiones sobre lo que podría considerarse una pragmática del objeto estético concluyen el capítulo.

El cuarto escrito, “*Menorah*: Paul Celan y la poesía después de Auschwitz”, tiene por tema el análisis filológico y hermenéutico exhaustivo de un poema póstumo de Paul Celan, “*Wolfsbohne*” (“Simiente de lobo”) en el que se revela la aporía vivida y concreta que transitó el poeta rumano, de origen judío y habla alemana, de escribir poesía en alemán, la lengua de su madre asesinada y la de sus verdugos. El trabajo hermenéutico realizado por Ibarlucía permite ligar sus versos a diferentes textos y acontecimientos, logrando evidenciar las diferentes capas de sentido que despliega. De esta manera, otro famoso poema, publicado por el poeta, “Fuga de muerte”, una reseña suya realizada por parte del crítico Günter Blöcker, junto con las respuestas a ésta por parte del mismo Celan y la poeta Nely Sachs, emergen en esta indagación, permitiendo articular el contexto histórico específico de la recepción: los círculos literarios de los primeros años de la posguerra en la República Federal de Alemania.

Asimismo, es convocado por la obra de Celan el famoso *dictum* de Adorno acerca de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz. En este punto, Ibarlucía nos recuerda que esta tesis tuvo distintas modulaciones a lo largo de los años en los escritos del filósofo alemán, y se detiene en el ensayo del año 1961 publicado en la

revista *Merkur*: “Los auténticos artistas del presente son aquellos en cuyas obras vibra el gris extremo”.¹ Al continuar la lectura constatamos que precisamente allí es donde se inscribe la obra de Celan.

El último escrito, “*Cada época sueña la siguiente: breve historia de una frase*”, remite también a una experiencia corriente en el ámbito de la historia del arte y la filosofía: las frases célebres que pierden su origen por la fuerza de la repetición. En este caso, el rastreo del epígrafe de Jules Michelet que inicia la segunda parte de la sección “Fourier o los pasajes” del ensayo de Walter Benjamin “París, capital del siglo XIX” (1935) permitirá que el autor dé cuenta de una auténtica experiencia de pensamiento en la que el gran historiador francés configuró su concepción de la historia. De aquí derivaremos al “Agesilaus Santander” de Walter Benjamin en la que ésta hará lo propio con la suya.

La respuesta a la pregunta por la necesidad de las obras maestras Ibarlucía la ha dado con creces al desplegar de forma exhaustiva y amable la operatividad de las obras seleccionadas. Al mismo tiempo ha demostrado la irrefutable verdad del epígrafe de Federico Monjeau que iniciaba al texto: “Acaso haya tantas formas de consuelo como obras de arte”.

¹ Theodor W. Adorno, “Jene zwanziger Jahre”, *Noten zur Literatur, Merkur*, núm. 167, 1962.