

EPISTEMOLOGÍA E HISTORIA DE LA CIENCIA

SELECCIÓN DE TRABAJOS DE LAS XIV JORNADAS

VOLUMEN 10 (2004), Nº10

Pío García
Patricia Morey
Editores



ÁREA LOGICO-EPISTEMOLÓGICA DE LA ESCUELA DE FILOSOFÍA
CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons atribución NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina



Espacio y memoria. Acerca de los privilegios de la estética para la representación histórica

Cecilia Macón *

En los últimos años una nueva tendencia ha hecho su ingreso en el campo del análisis de las estrategias de reconstrucción histórica: optar por recurrir al concepto de representación estética para dar cuenta de ciertos rasgos específicos de la representación del pasado. Se trata de un camino abierto, por cierto, a partir de las matrices establecidas por la llamada Nueva Filosofía de la Historia, donde las consideraciones de Hayden White acerca de la posibilidad de hacer uso de elementos propios de la teoría literaria, tornó factible la incorporación de estrategias alternativas al campo de la filosofía de la historia. Nuestro trabajo está organizado a partir del desarrollo de tres momentos. En primer lugar daremos cuenta de los argumentos desplegados por Frank Ankersmit para acercar las estrategias de la reconstrucción histórica a la estética; tomando como punto de partida definiciones establecidas por Gombrich, y con el objetivo de caracterizar los modos de referencia histórica, se ocupa de recurrir a una pretendida dimensión presocial capaz de remitir al lenguaje en su estado natural. La representación resulta así - como veremos - una sustitución efectiva y verosímil, y a la vez "privada" del pasado.

En segundo término, nos concentraremos en los análisis de Andrew Benjamin y Peter Eisenman desplegados en tren de argumentar ciertos privilegios del modo en que la arquitectura es capaz de expresar el pasado: la familiaridad entre tiempo y espacio estaría legitimada en el carácter primigenio que comparten ambas dimensiones. Es así como el concepto de "lo intersticial" da cuenta del modo en que la arquitectura modifica la relación mente/ cuerpo expresando la dimensión afectiva; sería la única gramática donde otras formas de sentido pueden tornarse visibles y, a la vez, donde las narrativas pasadas logran condensarse.

Finalmente, objetaremos las pretensiones de inmediatez donde confluyen ambos desarrollos para luego proponer un sentido alternativo en el que las estrategias estéticas pueden ayudar a discernir ciertas especificidades del discurso histórico. No se trata de la evocación de lo sublime, sino de un recurso al hoy devaluado concepto de "belleza" tal como es desarrollado por Danto y Scarry.

A continuación entonces y en tren de desarrollar el primer eje nos concentraremos en las recientes evaluaciones de Frank Ankersmit. En su libro *Representación Histórica*¹ despliega nuevos argumentos para encontrar una mirada alternativa desde donde teorizar sobre la reconstrucción histórica. Así es como decide encarar su tarea a partir del rechazo a la conceptualización de la subjetividad como mero campo distorsionante. Por el contrario, es allí, señala, donde se juegan algunos de los rasgos más enriquecedores de la estrategia representativa de la historia. La presencia de valores políticos y morales entendidos, por su pertenencia al mundo, como factores subjetivos y cuasi-objetivos, los constituye en encargados de manifestar el pasado y de transformarse en guías para determinar la verdad his-

* Universidad de Buenos Aires.

tórica. Señala Ankersmit: "No debemos temer al valor tal como se nos ha enseñado tradicionalmente. Por el contrario, se puede argumentar que el valor es frecuentemente una guía útil y hasta indispensable en nuestro difícil camino hacia la verdad histórica"². Es dentro de este marco que Ankersmit se ocupa de argumentar la necesidad de conceptualizar la representación histórica, por definición opaca, en términos similares a los característicos de la representación estética. Su estrategia se basa en hacer uso de la teoría de la representación como sustitución: aquella postura donde la representación es entendida como un sustituto de algo ausente —es decir un proceso encargado de "volver a presentar"— en la que el sustituto debe ser tan efectivo como verosímil. En este marco —y siempre según las palabras del propio Ankersmit— la representación resulta ser paradójica, ya "que combina una resistencia a la diferencia con un amor por ella". "Se trata —continúa el holandés— de una paradoja, que puede ser resuelta en tanto reconozcamos las afinidades lógicas entre las nociones de representación y de identidad: como la representación, la identidad de alguna manera intenta reconciliar la similaridad y la diferencia"³. Esta tensión entre la representación y la identidad torna posible argumentar que la representación y lo representado comparten, en algún sentido, un mismo estatuto: ambos pertenecen a la realidad. "La oposición entre lo representado y su representación no coincide de ningún modo con la oposición entre lenguaje y realidad. Por el contrario, ambos pertenecen al mundo"⁴. La representación no hace así más que establecer una relación entre cierto tipo de cosas y otro tipo de cosas.

Ankersmit introduce entonces otra distinción paralela: la que se abre entre epistemología y estética. Si la relación epistemológica se concentra en expresar un vínculo cognitivo entre el lenguaje y la realidad⁵, la estética tiene el privilegio de ocuparse del vínculo entre la realidad misma: "quienes intentan explicar cómo están conectadas las narrativas históricas y la realidad histórica en términos de epistemología histórica, deberían ser vistos como equivalentes a aquellos que tratan de explicar el mérito artístico en términos de precisión fotográfica". La historia, afirma Ankersmit, no puede ser entendida exclusivamente a partir de un vocabulario epistemológico sino que necesita dar cuenta de sus mecanismos haciendo uso de esta dimensión estética anterior a la epistemológica. "Mientras que la estética como una teoría general de la representación se ocupa de los aspectos internos de la relación entre 'palabras' y cosas, la epistemología, en tanto una teoría sobre como están relacionadas las cosas con las palabras, está casi exclusivamente interesada en los aspectos externos"⁶. La teoría del arte permite explorar, señala Ankersmit, "el lenguaje en su estado natural". Éste es el punto que nos interesa analizar críticamente. Es en esta zona de su trabajo donde el filósofo holandés despliega las características específicas —y más problemáticas— de su posición. La representación, asegura, se sostiene en un "lenguaje presocial, un lenguaje privado basado en la pura inmediatez. La relación entre el 'lenguaje' y la realidad por parte de la representación es más íntima y directa que en el caso de la epistemología y se asienta en propuestas capaces de combinar la excepcionalidad con la especificidad. De acuerdo a este análisis la Estética resulta así una disciplina que precede la Lógica. Mientras que la Lógica se encarga de evaluar la relación entre las cosas ya establecida por la Estética, a la Estética le cabe la tarea de expresar ese

vínculo primigenio entre las cosas. La representación narrativa es así definida como una "propuesta de lo que podría ser visto como un sustituto textual o reemplazo de una parte del pasado". No nos encargaremos aquí de juzgar los modos en que según Ankersmit esta mirada se encuentra en mejores condiciones de evaluar la calidad de la representación misma. Lo que va a ocupar nuestros próximos párrafos se refiere a las características mismas de esta noción de representación. Ankersmit asegura haber inspirado su definición en el conocido artículo de Gombrich "Meditaciones sobre un caballo de juguete". El supuesto carácter presocial del lenguaje estético habría sido argumentado en este clásico de la teoría estética en tren de caracterizar la representación como sustitución. Remitir, como lo haremos ahora, al texto de Gombrich en sí mismo no tiene como objetivo evaluar la justeza de la lectura desplegada por Ankersmit -aunque la tentación está siempre presente-, sino señalar algunos de los efectos no deseados de estos supuestos que, creemos, resultan en definiciones insostenibles. Gombrich asegura: "Hay dos visiones sobre la representación: la tradicional tiene como corolario que una obra de arte debe ser una copia fiel, de hecho una completa réplica, del objeto representado. Se trata de un proceso en el que resulta involucrada algún tipo de abstracción."⁷ La segunda alternativa, en cambio, se constituye en una noción de representación ajena a la abstracción y concentrada exclusivamente en la función. Es la función del caballo de juguete -y no su forma- lo que permite reconocerlo como un sustituto eficaz y verosímil de un caballo "real". Sólo esta conceptualización de la representación -ajena a la abstracción de la forma- permite explicar el éxito representativo de distintos estilos artísticos: sea el arte primitivo, el naturalista, ilusionista o conceptual⁸. Pero de hecho, y siempre según Gombrich, esa operación de sustitución sólo es posible en tanto esté sostenida en reglas sociales, en planes y usos compartidos. Ankersmit parece hacer caso omiso a esta observación, y con ello, no sólo leyendo sesgadamente a Gombrich, sino también definiendo un concepto de representación del pasado ajeno a las reglas sociales. Una representación sostenida en atributos donde aquella subjetividad reivindicada por Ankersmit al comienzo, sólo parece poder ser entendida como individual, nunca como colectiva. De hecho, pocas nociones resultan depender más de la dimensión social y de estrategias, aunque flexibles, regladas que el concepto de representación como sustitución.

Uno de los momentos clave dentro de la argumentación desplegada por Ankersmit se produce al extender esta concepción hacia otras disciplinas. Es así como la política resulta compartir con la historia y la estética los privilegios de este modo de representación. Se trata de áreas que tienen como objetivo la presentación de propuestas y no la introducción de reglas. Como el filósofo político, y contrariamente al filósofo moral y al epistemólogo, el historiador no establece reglas sino que introduce propuestas. Al tornar estrecha la relación entre las dimensiones estética, política e histórica, Ankersmit abre su teoría hacia consecuencias que determinan los efectos prácticos de la reconstrucción histórica. Es así como la continuidad estética-política-historia pretende ubicarse en un espacio, paradójicamente, ajeno a "lo social" y capaz de establecer un contacto más inmediato, aunque opaco, con su objeto.

Estamos ahora en condiciones de evaluar otros dos desarrollos que expresan también la tendencia a encontrar en la mera inmediatez un medio privilegiado para la representación.

Nos referimos al trabajo de Andrew Benjamin y, muy especialmente, al de Peter Eisenmann. Filósofo el primero y arquitecto el segundo, han desarrollado -a veces en forma conjunta- teorías referidas a la representación del vacío de especial utilidad para dar cuenta de las operaciones de representación espacial desarrolladas por la arquitectura para dar cuenta de los genocidios.

Eisenman ha desplegado un concepto específico para dar cuenta de los privilegios de la arquitectura sobre cualquier otro discurso que aspire a expresar el pasado. La noción de "lo intersticial" intenta expresar la dimensión de lo que "está entre líneas": un fuera de foco que no distingue el adentro del afuera; el rescate de un espacio anterior a cualquier recorte conceptual. La arquitectura es así capaz de ir más allá de la metafísica de la presencia, ignorando la distinción entre lo interior y lo exterior, entre presente y pasado, logrando, al expresar esa zona borrosa, de aunar cuerpo, mente y ojo. Eisenman, a cargo del diseño del Memorial de los Judíos Asesinados de Europa en Berlín, ha enfatizado estos privilegios de la arquitectura para expresar la representación -o presentación- de los traumas refugiados en el pasado. Se trata de dislocaciones que sólo logran quedar a la vista haciendo uso de estos privilegios del lenguaje arquitectónico. En este sentido, Andrew Benjamin se ha ocupado de desplegar algunos desarrollos complementarios.

De acuerdo a Benjamin, el Holocausto exige ser reconstruido haciendo a un lado nociones totalizadoras surgidas en nombre de cualquier tipo de unidad. La centralidad del conflicto y la propia imposibilidad de la esencia obligan a exhibir esos eventos sostenidos en su especificidad y alteridad. Es que, de acuerdo a Benjamin, lo incompleto se resiste al cierre, y debe dejar abierto el trabajo de la memoria. Los mecanismos de reconstrucción deben entonces hacer a un lado una abstracción que lleva, inevitablemente, a la esencialización de la práctica y de la actividad memoria misma. Así como los museos están sostenidos en el supuesto de la continuidad del tiempo, la lógica de los memoriales tradicionales está basada en su necesidad de incluir, asimilando, la historia de los excluidos creando así una historia homogeneizada en nombre de la "unidad nacional: una reconciliación que reproduce la lógica de la confesión y la absolución. Teniendo en cuenta que el Holocausto marca la imposibilidad de mantener la continuidad, su representación debe dejar abierta la práctica de la memoria exponiendo el que hecho de que la después del Holocausto la memoria sólo puede ser sostenida dentro de la estructura de la pregunta.⁹ Se trata, en definitiva, de una cesura ineliminable que obliga a preguntarse cómo continuar teniendo a la dislocación como un punto de partida necesario¹⁰. En palabras de Andrew Benjamin: "La naturaleza distintiva de la Shoah es la discontinuidad emergente del mundo en sí mismo. No es entonces cuestión simplemente de cómo seguir, sino cómo continuar incorporando esa discontinuidad"¹¹ (p. 24). Tal dislocación se presenta entonces como antitética a la incorporación, la continuidad y el mito (p.154) y obliga a encarar toda reconstrucción a partir de la constante presencia de la finitud; de la apertura hacia lo intersticial, hacia lo borroso. El análisis de Benjamin -como una suerte de desarrollo de ciertos principios contenidos en la noción whiteana de aconteci-

miento modernista- permite desplegar algunos de sus efectos más inmediatos: la reconstrucción histórica debería ser encarada a partir de estrategias discursivas que incorporen en su propia lógica la estructura dislocada de la experiencia histórica. Sólo así se podrán sortear, parece decir Benjamin, algunos efectos políticos clave de la continuidad histórica tales como la reconciliación final legitimada en un consenso imposible o la disolución de la conflictividad presente en toda identidad. Este tipo de recorrido se ocupa entonces de exigir reconstrucciones históricas para las cuales "estar atentos" al sinsentido, las dislocaciones y lo borroso de los acontecimientos implica asegurar su mera reproducción. De lo contrario la mirada sobre el pasado se transformaría en una estrategia destinada al velamiento de conflictos que, como señalara White, son esenciales a eventos traumáticos sobre los cuales las pretensiones de acuerdo son reemplazadas por la pura perplejidad.

El alegato de Ankersmit a favor de los privilegios de la representación estética para conceptualizar la representación histórica contiene entonces cierto parecido de familia con los planteos de Benjamin y Eisenman. Creemos que, en cualquiera de estos casos, la representación histórica es valorada en tanto logre establecer un vínculo inmediato entre lo representado y la representación; en tanto las dislocaciones o la falta de límites del pasado sean aprehendidos por una reconstrucción capaz de reproducirlos. Sólo es recuperada entonces cuando se destaque aquella dimensión privada, presocial, ajena a las reglas, tal como es defendida por Ankersmit. Este alegato no sólo parece contradecir la defensa por parte del propio Ankersmit del rol de la subjetividad política y moral en la reconstrucción histórica, sino que además resultaría en una historiografía prisionera de su propio objeto; atada al pasado, no por su necesario recurso a la evidencia u otras huellas de lo que ya no está presente, sino por una relación inmediata, íntima que vuelve necesario desplegar una suerte de empatía individual.

Creemos que el camino abierto por esta nueva tradición tiene, sin embargo, una virtud: la de recuperar para la filosofía de la historia las dimensiones cognitivas presentes en la experiencia estética. Es aquí donde conviene revisar algunas evaluaciones recientes en relación al concepto de lo bello capaces de ser incorporadas a una nueva conceptualización de la representación histórica, pero que evitan ser afectadas por las objeciones desplegadas contra Ankersmit.

En algunos de sus últimos trabajos Arthur Danto ha desplegado una evaluación específica en relación a la oposición bello-sublime. Admite allí que el arte contemporáneo ya no puede ser analizado en términos de belleza sino que necesita apelar a la noción de "sublime". Según el filósofo norteamericano el impulso del arte moderno es destruir la belleza definida en términos de gusto y gratificación. La revuelta contra la belleza por parte del arte contemporáneo queda expresada en un desvío clave¹²: del gusto propio de una imagen de Matisse, al disgusto de las obras de McCarthy construidas en base a restos de comida. Sin embargo, tras admitir la inutilidad de la noción de belleza para dar cuenta del arte contemporáneo, Danto apela a la necesidad de recuperar el concepto de belleza para la construcción de la vida social. No se trata sólo de revisar el vínculo entre belleza y bien, sino de reevaluar la relación entre lo bello y lo sublime.

Junto a la ruptura de los vínculos entre arte y belleza, y entre belleza y bien - señala Danto-, el concepto de belleza fue politizado por las vanguardias transformando el impulso del arte moderno en un proceso de destrucción de la belleza. Según Danto: "Cuando el retrato era un género fundamental del arte, los medios primarios eran la pintura y la escultura. Ambos llevan de un modo natural a la práctica mimética, y de este modo a la re-presentación de las personas individuales. Y la belleza es un atributo de las personas individuales, y por lo tanto de los retratos"¹³ (p.122). Pero las vanguardias expulsaron este tipo de estrategia de marco del juicio estético. Danto, por cierto, no pretende condenar esta transformación sustancial. Sin embargo, de acuerdo a su análisis hay un nuevo espacio para la belleza, una función ajena al arte e íntimamente relacionada a la vida pública. Es importante señalar que el sentido en que Danto recupera la noción de belleza para el orden de lo social no implica asociarla a la mera contemplación, sino enfatizar su capacidad para generar la emoción frente algo bello ahora ausente cuya presencia se anhela recuperar. Un anhelo del que no puede hacerse cargo lo sublime, atado a emociones más inmediatas. Hay en la belleza un impulso hacia lo diferente, hacia la posibilidad de producir emociones encargadas de generar transformaciones sociales. Si la belleza está asociada a la perfección, lo sublime aparece vinculado al éxtasis y el entusiasmo; si la belleza es fuente de placer, lo sublime impulsa el despliegue de emociones más fuertes que incluyen el miedo. Lo sublime no tiene forma; es, en definitiva, el mundo tal como lo encontramos¹⁴. Y es entonces la belleza quien lleva a un aprendizaje sobre nuestros propios sentimientos abriendo las puertas a la autoconciencia a partir de la experiencia de algo ajeno. Lo bello, si bien ya no resulta una opción para el arte, es así una condición necesaria para la vida.

En un sentido similar, y estableciendo una relación estrecha entre el concepto de belleza y el de justicia, Elaine Scarry ¹⁵ha argumentado su propia revalorización de la noción de belleza con objetivos que exceden la dimensión estética para asociarse a estrategias sociales. De acuerdo a su reconstrucción la crítica política contra la belleza está sostenida en dos líneas de ataque: su responsabilidad en distraer nuestra atención de los conflictos, y los efectos nocivos de nuestra mirada contemplativa al destruir el objeto. Sin embargo, afirma Scarry, la belleza puede ser caracterizada "como algo que sale a tu encuentro, como si el objeto estuviera designado para encajar en tu percepción"¹⁶. Lo bello "trae saludos de otro mundo" haciendo que, quien percibe, sea llevado a una forma más rica de percepción del mundo. "Lo sublime es noche, lo bello es día. Lo sublime rechaza lo bello por no ser lo suficientemente poderoso. Pero lo bello es capaz de descentrarnos, yendo a las raíces de nuestra sensibilidad, y obligando a hacer a un lado nuestra posición imaginaria como centros inapelables"¹⁷. Lo bello, es, señala, más allá de la experiencia estética misma, una dimensión que impulsa a la introducción de posibles reglas transformadoras como los patrones de justicia.

Nuestro uso de esta línea de trabajo desplegada por Danto y Scarry permite enfatizar que la representación histórica, si bien no debe invocar la presencia de armonías inapelables -al estilo de algunos de los conceptos de belleza-, tampoco debe asentarse sobre una reproducción inmediata de las dislocaciones, silencios u oscuridades de lo representado. Tampoco de excluir las tensiones presentes entre lo representado y la representación, sino señalar que la "belleza" es capaz de sacar a la luz más eficazmente la distancia que se abre entre las dos instancias. In-

corporar un mecanismo representativo –aún siendo estético- que resulte capaz de expresar en sí mismo su calidad de “radicalmente otro” en relación a lo representado parece ser capaz de desplegar consecuencias más alentadoras para la reconstrucción histórica. Ya no “estaría condenada” a ser una disciplina melancólicamente aislada de su objeto de estudio – fatalmente entrampado en el pasado-, sino que , por el contrario contaría con la posibilidad de desplegar una especial riqueza: esa extrañeza resulta el capital esencial de la representación. Abre justamente la posibilidad de una mediación compleja, capaz de enriquecerse a través de posteriores mediaciones.

Se ha dicho que, teniendo en cuenta que la posmodernidad supone la falta de unidad espacio- temporal¹⁸, define un espacio para una perspectiva que cierra la posibilidad de la transmisibilidad del pasado. Si el caos o el abismo, en definitiva, nombran aquel ámbito de donde surge un orden, expresar las dislocaciones evocadas por Benjamin o las propuestas privadas de Ankersmit no obliga a reproducirlas sino a imponer un sentido que, aún siendo estético, expulsa cualquier tentación de representaciones explícita o implícitamente privadas.

Digo: toda historia –aún la posmoderna- tiene pretensiones que involucran la legitimación de una creencia, aún la más lábil.-y en esto parecía, sólo parecía, coincidir Ankersmit-. Se trata, tal vez, de reconocer cierta contingencia de esas creencias, pero no de pretender una reconstrucción que las haga a un lado intentando que el mundo hable por sí mismo. Nociones como “vacío” o “intersticial” tendrían que poder ser incorporadas sin renunciar a la constitución de un relato orientado hipotéticamente hacia un final, reconocido por su vinculación con el pasado pero también, tal vez fatalmente, con un presente que es radicalmente otro. Abierto a la posibilidad de la autoconciencia –compleja y artificial-presente en el descentramiento radical provocado por la belleza, y no meramente por la perplejidad de lo sublime.

Notas

1 Ankersmit, F.R.: *Historical Representation*, Stanford University Press, Stanford, 2001.

2 Ankersmit, F.R.: Op.cit., p.77,

3 Ankersmit, F.R.: Op.cit., p.81.

4 Ankersmit, F.R.: Op.cit., p.81.

5 Ankersmit, F.R.: Op.cit., p.82.

6 Ankersmit, F.R.: Op.cit., p.90.

7 Gombrich, E.H.: “Meditations on a Hobby Horse” en: Philips, Morris (ed.) *Aesthetics Today*, Nueva York, Routledge, 1980, p.1

8 Gombrich, E.H.: Op.cit. p.9

9 Benjamin, Andrew: *Architectural Philosophy*, The Athlone Press, Londres, 2000.

10 Benjamin, Andrew.: *Present Hope*, Routledge, Londres y Nueva York,1997.

11 Benjamin, A.: *Ibid.*, p.24

12 Danto, Arthur: *Después del fin del arte*, Paidós, 1999, p.46.

13 Danto, A.: Op.cit. p.122.

14 Danto, A.: op.cit., p.151

15 Scarry, Elaine: *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

16 Scarry, Op.cit., p.44.

17 Scarry, Op.cit., p.111.

18 MacPhee, Graham: *The Architecture of the Visible*, Continuum, Londres y Nueva York, 2002.