



La repetición diferente*

Márcio Seligmann-Silva

El exceso de conciencia histórica está conduciendo el arte a una «nueva» episteme

La cuestión propuesta por Documenta 12, «¿Es la modernidad nuestra Antigüedad?», puede ser interpretada de diferentes maneras. También se puede intentar especular cuáles serían las afirmaciones indirectas contenidas en ella. La primera de ellas es que la modernidad es algo *pasado*, ya salimos de ella y estamos en un espacio que, a falta de otro nombre, algunos denominan postmodernidad. Pero podemos pensar también que estamos viviendo una hipermodernidad, o sea, que nuestra época realiza de modo radical y paroxístico los principales ingredientes de la modernidad (con su tentativa de construir una sociedad marcada por la libertad, la igualdad y la fraternidad).

Yo particularmente tiendo a creer que desde la Primera Guerra Mundial, y sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, la modernidad entró en una espiral de auto-desintegración, bautizada por Adorno y Horkheimer como «Dialéctica de la Ilustración», de tal manera que ya no podemos afirmar que nuestro «proyecto» (o nuestros proyectos) es el mismo que dominó en la modernidad. Pero con eso, evidentemente, sólo se

* «A repetição diferente», *Trópico*, 2007, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2774,1.shl>

© *Trópico*, 2007, sobre el original; *Criterios*, 2007, sobre la traducción. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor y a su traductor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohíbe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

<http://www.criterios.es/pdf/tropicoseligmannrepet.pdf>

2 Márcio Seligmann-Silva

plantea otra cuestión: ¿cómo definir esta nueva era, cuáles son nuestros proyectos? ¿Tenemos proyectos?

Los diferentes matices de interrogación contenidos en la pregunta inicial pueden ayudarnos a responder, aunque de modo provisional y parcial, a esta búsqueda de definición de nuestro presente. Volvamos entonces a la pregunta. «¿Es la modernidad nuestra Antigüedad?» puede significar: 1) ¿se tornó la modernidad algo tan *distante* de nosotros como era la Antigüedad clásica, greco-latina, para la modernidad?; 2) ¿se caracteriza nuestro presente por la misma relación de *mimesis e imitación* de la modernidad, que marcó la relación de este último período con la Antigüedad?

Estas dos modulaciones de la pregunta inicial ya traen consigo algunos problemas que no se pueden simplemente dejar a un lado. El primer problema es la propia presunción de que se pueden pensar en singular las categorías de modernidad y de Antigüedad. Es imposible pensar la modernidad como un único momento que iría del siglo XIV o XV hasta el siglo XX. Considero esencial mantener por lo menos una división clara entre la «primera modernidad», que se extiende hasta el final del siglo XVIII (i.e., hasta la Revolución Francesa y el comienzo de la Revolución Industrial) y, por otro lado, lo que podemos denominar modernidad romántica (y posromántica), que se extendería hasta mediados del siglo XX. Las vanguardias históricas se localizan, pues, en el fin de la modernidad romántica. Por otro lado, la Antigüedad, que también es tratada en singular por nuestra pregunta, debe ser considerada justamente como un producto polimorfo de esas dos modernidades: tanto de la «Querelle des anciens et des Modernes», que marcó el debate cultural europeo, de modo más o menos explícito, del siglo XVI al XVIII, como del relativismo histórico preromántico del siglo XVIII y, además, del historicismo del siglo XIX.

Por una cuestión de necesidad casi que didáctica, propongo utilizar aquí el término «Antigüedad» en su versión historicista y romántica, que luego presentaré. Como veremos, la cuestión de la imitación estaba en el meollo del debate en torno a la definición de la Antigüedad. Dicho esto, podemos precisar mejor la pregunta inicial dividiéndola en diferentes momentos:

a) ¿Cuál era la relación de la «primera modernidad» con la Antigüedad? Intentaremos responder a grandes rasgos esta pregunta con base en Winckelmann, autor clave del final de este período.

b) ¿Cuál era la relación del inicio de la modernidad romántica con la Antigüedad? Kant, Friedrich Schlegel y Novalis presentan algunas respuestas importantes a esta pregunta.

c) ¿Cuál es la relación de la escena artística de las últimas décadas con el pasado? (Dejamos en suspenso por el momento la idea de que las vanguardias históricas se tornaron una especie de «nueva Antigüedad».) Para responder a esta pregunta, Walter Benjamin, Freud, Borges y algunos otros autores serán debidamente movilizados.

¿Cuál era la relación de la «primera modernidad» con la Antigüedad?

Winckelmann fue el mayor responsable por la difusión entre los pensadores de lengua alemana de la idea de imitación de los antiguos como un medio que debería posibilitar la formación de una cultura propia. En su texto-panfleto programáticamente titulado *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* («Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura»), de 1755, presentó la paradoja de la *Bildung* (formación, cultura) de modo claro e inequívoco: «El único medio de tornarnos grandes y, si es posible, inimitables, es imitar a los antiguos» (Winckelmann 1995: 14).

Así pues, la «Querelle des anciens et des modernes» —que tuvo su auge con una intervención en 1687 de Charles Perrault en Francia— dio sus frutos, tardíamente, entre los autores de lengua alemana. Pero con Winckelmann ese proceso se tornó más complejo: pues se dijo entonces que la auto-afirmación de los modernos debería pasar por la imitación de los modelos antiguos. Lo «propio», lo «original», sería un fruto de la imitación. Su idea de obra de arte aún es concebida dentro de la tensión de las retóricas y poéticas clásicas que valorizaban la *imitatio* tanto de la naturaleza (aunque idealizada) como de las obras ejemplares, en la misma medida en que proponían una *competición*, un *agon*, *con el modelo*. El neoclasicismo que marcó el final del siglo XVIII y el inicio del siglo siguiente, como es sabido, debió mucho a esas ideas.

Por lo tanto, en el año de 1755, morando en Dresden y sin haber ido nunca a Italia o a Grecia, Winckelmann redactó sus *Reflexiones*. La referencia a ese desconocimiento del paisaje natural y cultural italiano o griego es importante y ya nos lanza dentro de la empresa aporética de Winckelmann: si para él la esencia de la cultura/formación antigua sólo puede ser comprendida a partir de su relación con la naturaleza (sobre todo la de la Península Ática), es evidente que sus *Reflexiones* nacen de un conocimiento de «segunda mano», de descripciones y narrativas de otras perso-

4 Márcio Seligmann-Silva

nas que *habían visto* los «prodigios» de la Antigüedad. Miguel Ángel, Rafael y Poussin —esos tres exponentes del renacimiento de la Antigüedad—, afirma él, pudieron examinar con sus propios ojos las obras de los antiguos. Ellos «buscaron el buen gusto en su propia fuente» (Winckelmann 1995: 14). Winckelmann abre sus *Reflexiones* con la frase: «El buen gusto (...) comenzó a formarse, en primer lugar, bajo cielo griego» (Winckelmann 1995: 13). La mirada y el dibujo, la copia, serían las matrices, las fuentes generadoras y regeneradoras de todo gran arte —moderno o antiguo. En su *Historia del arte antiguo*, de 1764, escrita ya en suelo italiano, Winckelmann vuelve al tema de la necesidad de que se vea y se aprenda el arte antiguo en su propio medio, original, auténtico.

Conviene recordar que ese mismo *leitmotiv* será central 30 años más tarde, cuando Napoleón ordenó la transportación de las principales estatuas greco-romanas de Roma al Louvre. En sus *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (1796), Quatremère de Quincy —un recalcitrante adepto de las doctrinas de Winckelmann— hablará de Italia y sobre todo de Roma como un único museo que no podría tener amputada ninguna de sus partes. Una obra aislada no significaría nada y se marchitaría como una planta retirada de su medio natural. Los artistas de toda Europa deberían ir a Roma no sólo a aprender el gran arte, sino sobre todo a pasar por la escuela de la *visión*, educar su mirada a través del «paisaje clásico».¹

La naturaleza, los hijos del cielo griego, éstos son los elementos que están en la base del arte clásico. «La escuela de los artistas eran los gimnasios», escribió Winckelmann en 1755,

donde los jóvenes, protegidos del pudor público, realizaban sus ejercicios corporales enteramente desnudos. El sabio y el artista comparecían ahí: Sócrates para enseñar a Cármides, Autólico, Lisis; Fidias, para enriquecer su arte contemplando esas bellas criaturas.

¹ Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, 1796 (1989). Para Quincy, Winckelmann le había dado un «cuerpo» a la Antigüedad, que hasta él habría sido sólo *disjecti membra poetae* (1989: 103): o sea, Winckelmann habría reconstituido el cuerpo de Orfeo, el poeta-sacerdote que está en el origen de la cultura griega. —Schiller escribió el poema «Die Antiken zu Paris» en respuesta a ese robo de las obras romanas. En él el poeta afirma que las estatuas no descenderán de su pedestal para encontrarse con los parisienses: sólo quien posee el calor en su corazón podría tener las Musas.

Allí se estudiaban los movimientos de los músculos, los contornos del cuerpo, o también las siluetas que dejaban impresas en la arena los jóvenes luchadores. (Winckelmann 1995: 18)²

En fin, la naturaleza del Sur le imprimiría un determinado carácter, un *ethos*, una conformación, una *Gestalt*, al cuerpo y al ser griegos.

Ese mismo sello del cuerpo helénico —para Winckelmann, puro y perfecto, libre de cualquier dolencia e impureza— se expresaba en la tranquila grandeza de las obras griegas, y la modernidad debería apropiárselo. A diferencia de los modernos, los antiguos no representan en esas obras un cuerpo en el cual «la piel se despega de la carne», o un cuerpo, escribe Winckelmann, marcado por las «tensiones de la magrez». El cuerpo de la estatuaría clásica es tan inmortal como la figura de sus dioses. El juego estético no debería permitir que se vislumbraran las tensiones de la violencia, la faz de la muerte, a no ser de modo contenido. No podemos olvidar que, para Winckelmann, ese culto del cuerpo y de su visualidad espectacular se desarrolló en una sociedad marcada también por la *libertad*. El proyecto estético de recuperación e imitación de la Antigüedad de Winckelmann también es, por ende, un proyecto político. (Y por eso los jacobinos de la Francia revolucionaria también serán seguidores entusiastas de Winckelmann y verán a Francia como una auténtica reencarnación de la Grecia o la Roma clásicas.)³

Entretanto, la paradoja del imitador del norte de Europa reside en que él tiene que volverse una persona original dejándose marcar por esa matriz griega, pero sin poseer la misma base-naturaleza de los griegos. Si se sigue rigurosamente el modelo de evolución histórica cíclica esbozado por Winckelmann, la Europa moderna correspondería no a la Grecia clásica, pero sí a la Roma decadente (cf. Potts 1994: 25), marcada por la copia, por la imitación de segunda mano —por la distancia de la fuente, del *tipo*. Por eso ya percibimos en Winckelmann un desplazamiento de la imitación del modelo clásico a una imitación que se propone algo *más allá de* la copia, a saber, que tiene por objetivo la apropiación y un *modo de formar*, que permitiría la *Bildung*, la formación en su *contexto* no-clásico. Se trata de la

² Ese pasaje puede ser leído como una especie de protoescena de la ontología heideggeriana en calidad de una ontotipología, o sea, de su obsesión —intrínseca al mito nazi— por el tipo, la forma-formante que Lacoue-Labarthe procura desconstruir en varios de sus estudios. Cf. Nancy y Lacoue-Labarthe.

³ Cf. la introducción de Pommier al volumen de Quincy 1989.

introducción del precepto de apropiación de un *modo* griego de imitar, del modo de trabajo, de una técnica —*de la técnica*.

Winckelmann se extiende por varias páginas en sus *Reflexiones*, describiendo en detalle la técnica de esculpir de Miguel Ángel —para él, el mayor representante de la Antigüedad en los tiempos modernos (Winckelmann 1995: 39-42). Además, esa imitación se da en una fase histórica separada por un foso del pasado clásico. En ese sentido, vale la pena leer el final de la *Historia* de Winckelmann, una última escenificación bajo el signo de la visión, donde el historiador aparece bajo la forma de una mujer que la partida de su amado enluta. Podemos deducir que esa mujer es Dibutade, quien trazó el primer dibujo teniendo por modelo a su amado, contorneando su perfil a partir de su sombra (Winckelmann 1993: 393s.).

¿Cuál es la relación del inicio de la modernidad romántica con la Antigüedad?

Kant, a pesar de manifestar un gusto neoclásico en los raros momentos en que presenta sus preferencias artísticas, abrió el camino para el viraje romántico en la historia de la concepción de imitación de los clásicos. Aunque haya mantenido la idea del arte como imitación de la naturaleza, sentó las bases para una reflexión estética que fuera más allá de la cuestión del modelo imitado. Esto vale lo mismo para su definición del arte como «finalidad sin fin», que para la del talento característico del artista, es decir, la genialidad. Para Kant, «genio es el talento (don natural) que le da regla al arte» (Kant 1959: 181). La primera propiedad del genio es la «originalidad». Pero Kant no deja dudas con respecto a que él sigue siendo una figura pre-romántica.

La característica siguiente del genio lo lanza de vuelta al paradigma de la *imitatio*: los productos del genio deben, a su vez, volverse modelos. Si no son frutos de la imitación de los *exempla*, por otro lado se volverían parámetros para el juicio. (Kant 1959: 182) Pero, aún así, Kant enfatiza la libertad del artista-genio, que debe actuar sin someterse a las reglas. El artista debe descubrir en sí su «propia originalidad» al admirar la obra del genio (Kant 1959: 200). Así como para Winckelmann la imitación debería llevar a la originalidad, en Kant el ejemplo del artista genio tendría este

mismo poder, sólo que en escala individual y no de una cultura «nacional». Él mantiene la concepción del arte como representación del mundo, pero libera al artista de muchas de sus amarras retóricas y poetológicas.

Pero también es verdad que Kant mantiene el *decorum* que debe guiar la producción del artista, a pesar de su elogio de la libertad del artista-genio. Kant condena la imitación más allá de este modelo de libertad y de inspiración del artista-genio. Para él, «aquella imitación se torna *remedo* si el alumno *copia* todo, hasta aquello que en cuanto deformidad el genio solamente tuvo que conceder, porque no podía eliminarla sin debilitar la idea». O sea, es el ser «inimitable» de la genialidad del artista el que permite que él introduzca algunas «deformidades».

El ideal orgánico y «saludable», que vimos arriba con Winckelmann, aún es mantenido por Kant. La teoría de las artes en Kant está sometida a un riguroso formalismo y al predominio de las facultades intelectuales (esto tanto en su teoría de lo bello, como en la de lo sublime). Así, él condena la presentación del elemento «asqueroso» («Ekelhaft»)⁴ en las artes. También condena lo feo en la escultura —además, con el mismo argumento que condena lo asqueroso en las demás artes: ambos producen una sensación que no permite distinguir si se trata de la recepción de una obra de arte o de la propia naturaleza. En una palabra, lo asqueroso y lo feo pueden romper el elemento ilusorio del arte, que Kant aún considera esencial (Kant 1959: 189).

El *decorum* kantiano también descarta el exceso de ornamento («Zieraten») en el arte (que él condena como algo externo, *parergon*; Kant 1959: 43; cf. Derrida 1978), y, además, lo que denomina «disparates» («Unsinn»). Éstos serían el fruto de un artista «rico y original en ideas», pero carente de la facultad de juicio capaz de indicar la «legalidad del entendimiento» para contener esa genialidad. (Kant 1959: 203) Kant, en suma, mantiene el paradigma de la representación típico de la concepción del arte de los siglos anteriores, pero tiende a liberar a los artistas de la obligación de seguir los modelos alcanzados por las «grandes obras». Si en Winckelmann había una tensión entre *mimesis* y *agon*, en Kant vemos la tensión entre la necesidad de representar la naturaleza y la libertad del artista-genio. Es suficiente destacar estos puntos de la obra kantiana para nuestra discusión.

⁴ En este punto él se muestra seguidor de las teorías del Iluminismo de Moses Mendelssohn y de Lessing. Cf. el capítulo XXIV del «Laocoonte» de Lessing, de 1766.

Pasemos a la revolución proto-romántica, que llevó algunas de estas ideas planteadas por Kant a confines que él no habría podido soñar (o desear). Debo dejar a un lado aquí los textos de la fase *grecófila* de Friedrich Schlegel, anteriores a su creación y participación en la revista *Athenäum* (1798-1800), que sería marcada tanto por Winckelmann como por las ideas expuestas por Schiller en su ensayo de 1795/1796, «Über naive und sentimentalische Dichtung». Ya en los fragmentos publicados en la revista *Lyceum*, en 1797, percibimos los gérmenes del viraje romántico. Ahí leemos las palabras de Schlegel: «You should never appeal to the spirit of the ancients as if to an authority» (Schlegel 1991: 6); «The ancients are not the Jews, Christians, or English of poetry. They are not an arbitrarily chosen artistic people of God; nor do they have the only true saving aesthetic faith; nor do they have a monopoly on poetry» (Schlegel 1991: 11).

En los fragmentos de la revista *Athenäum*, este énfasis en la independencia del poeta y artista moderno con relación a la tradición queda más claro y es transformado en un proyecto de «romantización» del mundo. Esta romantización incluía tanto la afirmación de lo individual y de lo moderno, como también la creación de una «nueva mitología». Dentro de esta mitología, la nación tenía un papel preponderante. Ahora se trataba de formular una identidad para las nuevas clases sociales y construcciones estatales, y también para el «pueblo» que nacía como categoría política y literaria. Schlegel anotó en un fragmento: «Germany is probably such a favorite subject for the general essayist because the less finished a nation is, the more it is a subject for criticism and not for history» (Schlegel 1991: 21).

El punto de inflexión que desencadenó un vuelco en el estatuto del presente en su relación con la tradición fue, claro está, la Revolución Francesa. En otro de los fragmentos de la *Athenäum* leemos: «The French Revolution, Fichte's philosophy, and Goethe's *Meister* are the greatest tendencies of the age» (Schlegel 1991: 46). La relación con la historia pasa del relativismo cultural del siglo XVIII (de autores como Rousseau, Diderot o Lessing) al historicismo, que se origina en parte en las ideas de Herder. Schlegel puede, en este contexto, escribir que «the historian is a prophet facing backwards» (Schlegel 1991: 27). O sea, cada presente «prevé» su pasado, crea su tradición, a partir de sus necesidades presentes. La ilusión del acceso a la verdad de las otras culturas (presentes y pasadas) está vedada a esta concepción del conocimiento como algo totalmente marcado por la visión del mundo de cada contexto.

EL romanticismo abre la era de la interpretación en el sentido moderno (no teológico o simplemente filológico) de este término. Novalis resumió esta nueva concepción de la interpretación con la frase: «El verdadero lector tiene que ser el autor amplificado. Es la instancia superior (...)» (Novalis 1978: 282). Toda verdad ahora depende de la interpretación, porque el lenguaje pasa a ser visto como una serie de actos de lenguaje, cada vez únicos e intraducibles. Novalis también dio la mejor formulación a esta idea: «Cada persona tiene su propio lenguaje. Lenguaje es expresión del espíritu» (Novalis 1978: 348). En este sentido, Schlegel verá la Antigüedad como algo *construido* y no ya como algo que debería ser *descubierto*, *revelado*. El trabajo del historiador de la cultura pasa a ser visto como un acto de lectura e interpretación del pasado. Así, la *Historia de la Antigüedad* de Winckelmann asume un nuevo sentido para él:

The systematic Winckelmann who read all the ancients as if they were a single author, who saw everything as a whole and concentrated all his powers on the Greeks, provided the first basis for a material knowledge of the ancients through his perception of the absolute difference between ancient and modern. Only when the perspective and the conditions of the absolute identity of ancient and modern in the past, present, and future have been discovered will one be able to say that at least the contours of classical study have been laid bare and one can now proceed to methodical investigation. (Schlegel 1991: 37)

Con Fichte, F. Schlegel y Novalis veían la identidad como un juego de oscilación entre un Yo y un No-Yo. Esta visión introduce una constante «crisis» en la noción de «ser». La identidad es un juego de diferenciación. De ahí, al lado de la supervalorización de la producción y recepción de poesía como medios de desdoblamiento del «Yo», la importancia de la actividad de la traducción para los románticos del círculo de Jena (Cf. Benjamin 1974: 70). Para Schlegel, «toda traducción es propiamente creación del lenguaje. Sólo el traductor es un artista del lenguaje» (Schlegel XVIII: 71); «toda traducción es poética» (Schlegel XVIII: 202), o sea, *poiesis*, creación; y además: «Una obra original es una traducción elevada a la segunda potencia» (Schlegel XVIII: 235).

La traducción como acto demiúrgico debe, pues, (re)crear la obra «original». Novalis teorizó la traducción, formulando un modelo que él denominó traducción mítica: «Traducciones míticas son traducciones en estilo

elevado. Exponen el carácter puro, perfecto, de la obra de arte individual. Nos proporcionan no la obra de arte efectiva, pero sí el ideal de la misma» (Novalis 1978: 252). Esta traducción productiva encierra la paradoja de *superar la obra original*: «Traducir», escribió Novalis, en una carta a A. Wilhelm Schlegel de noviembre de 1797 sobre su traducción de la obra de Shakespeare, «es tanto hacer poesía («*dichten*») como producir obras propias —y más difícil, más raro. A fin de cuentas, toda poesía es traducción. Estoy convencido de que el Shakespeare alemán es manifiestamente mejor que el inglés» (Novalis 1978a: 648).

O sea, para los románticos, la traducción puede ser superior al propio original; de ese modo se provoca la implosión de la jerarquía entre «modelo» y «copia», típica de la teoría estética clásica así como de la traducción pre-romántica. La traducción funciona para los románticos como un operador central en su visión de la literatura y del lenguaje. No es mera casualidad que Friedrich Schlegel, comentando la traducción de Shakespeare realizada por su hermano, afirmara que se vivía entonces una «verdadera época del arte de traducir»: «*Wahre Epoche in der Uebersetzungskunst*» (Schlegel XVI: 64). No podemos olvidar que A. W. Schlegel tradujo también a Calderón, Ariosto, Dante, Petrarca, Boccaccio, el *Bhagavad Gita* y autores portugueses, italianos y españoles. Tieck tradujo el *Don Quijote* y Goethe tradujo a Diderot —*El sobrino de Rameau*—, la autobiografía de Benvenuto Cellini, Voltaire, Racine, Corneille, sin contar otras traducciones suyas del latín, griego, español y de lenguas eslavas.

Pero la revolución romántica va más allá. Como afirmó Benjamin con relación al pensamiento de Friedrich Schlegel, éste era eminentemente «lingual», «*sprachlich*». Los románticos desdoblan el «viraje copernicano» del conocimiento realizado por Kant (o sea, la conciencia de que todo saber parte de un «yo») en términos de un «viraje lingüístico»: sólo sabemos lo que la lengua permite. Esta conciencia del elemento sígnico del saber permitió también un distanciamiento irónico de la doctrina clásica de la representación. La famosa «ironía romántica» es una de las respuestas a la conciencia de esta conciencia semiótica romántica. La alta estima que se tenía por la música, que era tratada como un modelo en la estética romántica, deja ver bien ese elemento antimimético y anti-representacionista de su concepción del arte. La representación y la ilusión se tornan, a partir de ahora, elementos menores en el campo de las artes. Novalis consideraba incluso que la pintura no tenía la imitación de la naturaleza como su objeti-

vo central. El artista, así como el receptor del arte, es un componente activo; en esa teoría el arte es creación (multideterminada, recíproca) del artista, de la obra y del receptor:

El músico toma de sí la esencia de su arte —no puede alcanzarlo ni siquiera la menor sospecha de imitación. Al pintor le parece que la naturaleza trabaja de antemano por todas partes —que es su modelo completamente inalcanzable. Pero, en verdad, el arte del pintor es tan independiente, surgió de modo tan totalmente *a priori*, como el arte del músico. El pintor sólo utiliza un lenguaje de signos infinitamente más difícil que el músico —el pintor pinta propiamente con el ojo. Su arte es el arte de ver de manera regular y bella. Ver aquí es totalmente activo —actividad completamente formante. Su imagen es sólo su cifra (...). (Novalis 1978: 363)

La obra del pintor Philipp Otto Runge es una de las que más se aproxima a ese ideal romántico de «pintura musical» también concebido por Friedrich Schlegel, sobre todo con la noción de *arabesco* como una modalidad de *parergon* que domina el espacio antes reservado a la obra (al «tema principal») y desorienta una lectura dentro de la clave de la «hermenéutica del sentido». La relación entre arabesco, música y fantasía es anunciada en una pequeña anotación en forma de pregunta de 1800: «¿Son los arabescos en la *pictur* justamente lo que las fantasías en lo musical?» (Schlegel XVI: 342). En un fragmento, Schlegel definió el arabesco como «pintura absolutamente fantástica» y lo conectó a un «paisaje totalmente sin figuras, idílico-romántico en estilo grandioso» (Schlegel XVI: 167), y no podemos olvidar que el paisaje es el género romántico por excelencia, que justamente desbancó a la pintura histórica (mitológica y religiosa) con su carga narrativa explícita.⁵

Schlegel también percibió la proximidad entre esa noción de arabesco, la de grotesco y la de «Witz» (cf. Schlegel XVI: 119), en la medida en que en esas tres nociones está en juego la quiebra de la linealidad y de la lógica contenida en el discurso de lo verosímil o de lo «racional». Así, también la

⁵ Cf. además: «Debe haber existido una pintura hindú y en verdad grandiosa. *Pictur* pura, nada excepto arabesco. Se debería poder pintar de modo jeroglífico, sin mitología. Una pintura filosófica». Schlegel XVI: 326.

poesía universal progresiva, o sea, el romance, es definido con esas palabras: «Lo esencial en el romance es la forma caótica —arabesco, cuento de hadas» (Schlegel XVI: 276). A su vez, para Novalis, como se puede leer aún en un fragmento de la misma época, 1798, «cuanto más rudo es el arte, tanto más llama la atención la presión del asunto (‘Stoff’» (Novalis 1978: 360).⁶

Es un lugar común decir que en el tránsito del siglo XVIII al siglo XIX ocurrió un paso del régimen de Representación al de Presentación («Darstellung»). Este paso es fruto también del nacimiento de una nueva individualidad que se va a manifestar en la literatura y en las artes. Esta subjetividad ya estaba siendo gestada a lo largo del siglo XVIII, como queda claro en el ejemplo de la teoría de lo sublime de E. Burke y de M. Mendelssohn. Es la vertiente de lo sublime la que aflorará cada vez más en las artes a partir de este momento. Este sublime, entretanto, rompe la barrera que el racionalismo del siglo XVIII le había impuesto. Si Burke todavía eliminaba el sentimiento de «*odious*» de su teoría de lo sublime (Burke 1990: 79), y Mendelssohn, Lessing y Kant no admitían lo asqueroso en las artes, lo sublime fue incorporando cada vez más esos elementos sensibles.

La «*gotic novel*», así como algunos cuentos de Poe y de E.T.A. Hoffman, van a explorar, por su parte, el sentimiento del horror sublime dentro de una indagación anímica que le abrió muchas puertas al psicoanálisis. No por casualidad el concepto de «Unheimlich» («*the uncanny*») de Freud fue delineado en diálogo directo con esta tradición literaria. En las artes, las obras de Füsli, Hogarth y Goya, el primero con sus incursiones en el universo onírico, el segundo con su exploración de la crueldad, y Goya uniendo la pesadilla, la crueldad y los «disparates» (condenados por Kant), también forman parte de este gran movimiento de erupción de lo sublime, que deja de ser un riacho menor para dominar cada vez más el campo estético. En todas estas producciones, no se trata ya de la representación y de la *imitatio* del mundo, de la «bella naturaleza», sino de la presentación de un mundo que es creado infinitamente por el receptor en cada acto de lectura.⁷

⁶ Con relación al arabesco, cf. Busch 1985.

⁷ Resulta interesante notar que los románticos alemanes agrupados en torno a la revista *Athenäum* no van a teorizar lo sublime, como ocurre con la generación romántica posterior u ocurrió en Inglaterra. La crítica de la representación aconteció en estos autores, sobre la base de otros conceptos, o anti-conceptos, como el de arabesco, de

Complementario a este movimiento de irrupción de lo sublime en el campo estético es la centralidad del «yo» en las obras literarias y artísticas. Si la traducción es tan valorizada, como vimos, en el período romántico, es porque constituye un medio de la *Bildung*, la formación. De una formación que en cierta medida existe sólo mientras no cesa de ser movimiento de diferenciación y auto-reflexión. Así, la época romántica es también aquella que permitió el desplazamiento de la *imitatio* de los modelos clásicos a la presentación de auto-escrituras. Si Goethe, en obras del final del siglo XVIII, enfatizaba aún su nostalgia de la Antigüedad, y si F. Schlegel inició su carrera intelectual como filólogo clásico, en ambos autores, por otro lado, percibimos un distanciamiento de este clasicismo. Goethe, en la segunda parte de su *Fausto*, va a mostrar un distanciamiento crítico de la Antigüedad. Además, a partir de 1809 se ocupa cada vez más de sus escritos autobiográficos, que él sólo concluirá con la llegada de la muerte. Ya Schlegel se va a dedicar entre 1798 y 1800 a su proyecto de romantización del mundo, que incluía una ruptura de la división estanca entre sujeto y objeto. Romantizar el mundo significa recrearlo a partir del «yo».

Vimos, por lo tanto, que los románticos fueron más allá del *decorum* neo-clásico y kantiano, que condenaba el «remedo», excluía del campo estético lo feo, lo asqueroso («*Ekelhaft*») y el adorno, sin contar que con la teoría de la traducción ellos profundizan aún más una nueva reflexión sobre lo «propio». La tensión que vemos dentro de la episteme romántica de Schlegel y Novalis, no es más aquella entre el *agon* y la mimesis de los modelos, ni aquella entre la necesidad de representación de la naturaleza y el genio del artista. Ahora se dibuja una especie de indecisión entre una postura radicalmente crítica de las nociones de autoría y de original (como vimos en la concepción de traducción, así como en la visión de las obras culturales como frutos de la interpretación que renacerían a cada lectura) y, por otro lado, el programa romántico de fundar nuevas mitologías y, con ellas, nuevas identidades (autorales, nacionales, etc.).

hieroglífico, de alegoría, de traducción, entre otros. Con relación a la crítica de la estética neoclásica, conviene leer el siguiente fragmento de Schlegel: «From the romantic point of view, even the vagaries of poetry have their value as raw materials and preliminaries for universality, even when they're eccentric and monstrous, provided they have some saving grace, provided they are original.» (Schlegel 1991: 36) Aquí reencontramos el culto de la originalidad, ya tan apreciado por Kant y por otros autores del siglo XVIII, sobre todo desde Dubos. Pero en Kant el genio estaba sometido a la facultad del juicio.

La originalidad, tan valorizada dentro del culto del artista-genio, es corroída por una visión fragmentada del yo. Podemos pensar que los dispositivos autobiográficos, que también van a marcar cada vez más la producción artística desde el Romanticismo, sirven de suplemento, de «prótesis del origen», para hablar con palabras de Derrida (Derrida 1996). Después del primer Romanticismo, se puede decir que se van a alternar dos alternativas: algunos autores (normalmente políticamente más conservadores, como los hermanos Grimm) van a enfatizar la «propiedad», la «individualidad» de cada cultura y nación, van a buscar los «orígenes» de la nación en los cuentos y dichos «populares», otros (normalmente en un linaje más formalista, como Baudelaire y Mallarmé) van a valorizar la apertura de las obras, el proceso infinito de desdoblamiento del campo estético, en el cual las ideas de original y autoría se vuelven nociones menores.

Baudelaire, al hablar del tirso en sus poemas en prosa y al tratar de la teoría de lo cómico y de la risa, fue, sin duda, uno de los mayores herederos de esa tradición proto-romántica, que procuraba formular una estética más allá de la representación. Muchos de sus poemas en prosa, así como varios cuentos de Poe, disuelven la noción de identidad a través de personajes dobles (también estudiados por Freud en su teoría de lo «*Unheimlich*»). En el poema en prosa «La Fausse Monnaie», esta disolución de la identidad es escenificada a partir de una metáfora monetaria. En este poema, un burgués le da una moneda falsa a un mendigo, lo que desencadena una reflexión sobre la arbitrariedad del valor del dinero. Al fin y al cabo, la moneda falsa podría «multiplicarse en monedas verdaderas», o incluso ser el «germen de una riqueza» (Baudelaire 1975: 324). O sea, no existe una base que garantice el valor de esta «falsa moneda», pero eso no impide que ella se reproduzca y genere una riqueza.

Ya otro autor pos-romántico del siglo XIX, como Pierre Louÿs, va a profundizar la idea romántica de *mise en abîme* del sentido, que Schlegel, por ejemplo, practicó con virtuosismo en su ensayo «Über die Unverständlichkeit» («Sobre la no-comprensibilidad»). Si el arma de desconstrucción del sentido y del elemento semántico-referencial del texto en Schlegel era la ironía, en Louÿs esta arma pasa a ser el pastiche. Louÿs exploró con agudeza una tradición de disimulación de la autenticidad del contenido del texto e incluso de su autor, que muestra una tendencia inherente a la literatura a cuestionar el status de su veracidad. En esos casos la ironía asume su sentido etimológico de disimulación y puede volverse contra el autor/la

autoridad del texto. Pierre Louÿs publicó en 1895 su libro titulado «Les Chansons de Billitis».⁸ Billitis supuestamente era una poetisa contemporánea de Safo, pero no quedaron poemas de ella y tal vez ni siquiera había existido. La obra de Louÿs constituye, en verdad, una pieza muy bien montada de ironía y parodia de la erudición académica y de pastiche de la poesía helénica.

Si bien hubo críticos agudos que supieron valorizar el juego de Louÿs, no faltaron las críticas negativas. La más interesante de ellas en nuestro contexto es la del importante helenista alemán Ulrich Wilamowitz-Moellendorf. Lo que es digno de atención en la reseña de Wilamowitz-Moellendorf es que él procede como un experto capaz de percibir los «errores» de Louÿs: él afirma que los camellos no eran utilizados como metáforas en la Antigüedad clásica, que los conejos no serían animales sacrificiales y que el autor habría empleado comparaciones atípicas para el contexto. Louÿs posteriormente respondió a ese ataque, envolviendo a Wilamowitz-Moellendorf en la farsa: en una reedición de 1898 de las «Chansons de Billitis», añadió una bibliografía ficticia donde constaba una edición alemana de ese libro apócrifo atribuida al «professeur von Willamowitz-Moellendorf».⁹

⁸ Cf. en cuanto a ese libro los análisis de Venuti 1998: 31-46.

⁹ Conviene recordar, dentro de esta historia de las simulaciones de autoría y de obras que supuestamente habrían renacido de la Antigüedad, la famosa pieza con la que Anton Raphael Mengs, considerado el mayor artista de mediados del siglo XVIII, engañó justamente a amigo Winckelmann, en 1760. Giovanni Battista Casanova, alumno de Winckelmann, le habría dicho a éste que habían descubierto pinturas antiguas en los alrededores de Roma, que fueron compradas por el Marqués de Marsilly. Winckelmann logró ver una de estas obras en la colección del Marqués. «Se trataba de una representación en tamaño natural de un Júpiter entronizado, y a su lado un Ganimedes adolescente, que, al ofrecerle sus servicios, se sometía voluntariamente a las caricias del Dios.» (Mattos 2005: 12) Ocurre que esta imagen había sido pintada por Mengs. Winckelmann llegó a incluir la reproducción de esta imagen en su *Historia*, pues ella «comprobaba» la alta calidad de la pintura griega en oposición a la pintura romana de Pompeya. Posteriormente él descubrió la farsa, pero no logró eliminar la reproducción de su libro. Poco tiempo después falleció. Lo importante de esta anécdota es que ella aconteció justamente con Winckelmann, el «padre» de la historia del arte y de la arqueología. Él introdujo en su *Historia* las nociones de forma y estilo como medios de explicación para la historia de la arte. Se puede decir que a partir de él la cuestión de los originales, de las copias y falsificaciones asume un sentido totalmente diferente del que tenía hasta entonces. Ahora cada obra pasa a ser una «prueba» de una época o de un estilo. Cada obra se vuelve un «original», prueba de su «origen».

De este episodio debemos retener la postura de Louÿs ante la Antigüedad. Esta última se volvió para él no ya un ideal a ser imitado, sino, antes bien, una fuente de material para la construcción de sus obras poéticas. No existe en esta obra de Louÿs una visión inocente de la originalidad: ésta sería sólo el fruto de los desvíos, de las variaciones dentro de las repeticiones. Podríamos aproximar la filosofía de la historia que está detrás de este juego estético de Louÿs a la filosofía nietzscheana del «eterno retorno» — irónicamente, extraída de la pasión de Nietzsche por la Antigüedad.

¿Cuál es la relación de la escena artística de las últimas décadas con el pasado?

Finalmente podemos ocuparnos de la cuestión propuesta por Documenta 12: «¿Es la modernidad nuestra Antigüedad?» Después de lo arriba dicho debe haber quedado claro que, al menos desde el período que aquí denominamos modernidad romántica, ya no tiene sentido hablar de una relación de imitación con la Antigüedad. Nuevos conceptos (o conceptos antiguos que a partir de entonces pasan a ser más valorizados) sustituyen la noción de imitación y la idea de reverencia al pasado y a los modelos. Ahora se piensa en pastiche, ironía, repetición (eterno retorno).¹⁰

¹⁰ En este sentido, muchos de los trabajos de Rosalind Krauss han explorado y tratado de desconstruir el «mito de la originalidad» de las vanguardias. Cf., por ejemplo, su análisis de *The Gates of Hell*, de Rodin, y de toda obra de este autor como un sistema de repeticiones, copias y variaciones sobre algunos temas, donde no se puede hablar más de «un original». Krauss 1986: 151-57. Otro autor que ha discutido mucho un modelo de pensamiento más allá del culto de los orígenes y del original es Mario Perniola. En su *Pensando o Ritual*, él propone el simulacro como una emancipación de la idea de copia (que mantiene la dependencia o original). En uno de los más bellos capítulos de este libro, Perniola describe el arte de Mamurio Veturio, el herrero y primer artista del que se tiene noticia en la historia de Roma. Esa historia se encuentra en Plutarco y narra cómo durante el gobierno de Numa la ciudad fue salvada de la peste gracias a un escudo que fue a parar a las manos de ese rey. Éste afirmó que el escudo había sido enviado del cielo por los dioses para salvar la ciudad. El escudo debería ser preservado y el único modo de hacerlo sería a través de su multiplicación, que impediría que se descubriese cuál de los escudos era el verdadero. Mamurio Veturio aceptó el desafío de hacer once copias perfectas del escudo divino. Al final — ¡evidentemente! — ni siquiera Numa podía saber cuál era el «original». El «triumfo de la multiplicación» muestra en qué medida la fidelidad reproductora, la multiplicación, desmonta una serie de «certezas» de nuestra cultura.

Con las nuevas modalidades técnicas del arte, luego se hablará en términos de reproducibilidad técnica. Conviene recordar que, para Walter Benjamin, esta reproducibilidad significó «eine gewaltige Erschütterung des Tradierten», o sea, una «violenta conmoción de la tradición» (Benjamin 1989: 353). Esa conmoción es definida aún como el otro lado de la crisis y de la renovación de la humanidad. Es en los años 1930 cuando Benjamin desarrolla esa noción que después fue bautizada en 1947 por Adorno y Horkheimer con el nombre de «dialéctica del Iluminismo». Como es bien sabido, para Benjamin, freudianamente, la civilización trae consigo «Verdrängungen», «represiones» (Benjamin 1989: 377), o en términos de una teoría cultural: «es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein» (Benjamin 1974: 696), «nunca ha existido un documento de la cultura que no fuera a la vez un documento de la barbarie», como escribió en sus tesis «Sobre el concepto de historia».

Por lo tanto, la reproducibilidad técnica benjaminiana puede ser colocada al lado del concepto freudiano de «Wiederholung», repetición. En Freud, como se lee en «Jenseits des Lustprinzips» («Más allá del Principio del Placer»), de 1920, esta repetición caracteriza la vivencia del traumatizado (que tiende a repetir involuntariamente la «escena» del trauma). El rasgo conservador de las pulsiones y también los rituales obsesivos presentan esta marca de la repetición. Por otro lado, el propio Freud va a «repetir» la Antigüedad, al bautizar algunos de sus descubrimientos con términos extraídos del universo de las tragedias griegas (Edipo, Electra, catarsis, entre otros). Pero su repetición no es mero acto reverencial. Está más próxima de la simulación de Louÿs que de la nostalgia de un Winckelmann (e incluso de Goethe).

Lo que se puede decir que acontece ahora, o sea, desde la Segunda Guerra Mundial, es que se está secando el riacho nacionalista nacido con el romanticismo. Cada vez más van a predominar las escenificaciones autobiográficas o las tendencias más formalistas y conceptuales. Si existe mucha continuidad con relación a las vanguardias históricas —sobre todo figuras como Duchamp y los surrealistas han sido señalados insistentemente como «precursores» de ese arte—, no deja de ser cierto que existen profundizaciones tan radicales de ciertas tendencias estéticas, que sería más correcto acentuar más la ruptura que la mera continuidad. No por casualidad el concepto de abyecto que la Kristeva formula al principio de los años 1980, va a tener tanto éxito en el medio de la crítica: el mismo concentra en sí diversas tendencias, ya anunciadas antes, que cristalizan de

modo más claro en aquel período. Detrás del concepto de abyecto podemos reencontrar las nociones de *odious* y de *Ekelhaft*, que las estéticas del siglo XVIII habían excluido del campo de las artes.

Reencontramos también muchos aspectos de lo sublime burkeano, de lo dionisiaco de Nietzsche y de una serie de conceptos freudianos, como «Urverdrängung» (represión originaria), retorno de lo reprimido, la teoría de las pulsiones, etc. (Menninghaus 1999). Además, la noción de informe de Bataille, evidentemente, también está en el origen de la noción de abyecto. El arte del cuerpo, el arte abyecto, el arte de la memoria, los antimonumentos, todas estas tendencias artísticas de las últimas décadas apuntan más a un distanciamiento de las vanguardias históricas que a una mera repetición. De imitación, en el sentido retórico, sólo se puede hablar, en dicha postmodernidad, de un modo irónico, distanciado y auto-crítico —tenga esta imitación como «modelos» a las vanguardias, o a épocas anteriores.

Para citar un ejemplo, podemos pensar en la relación entre el arte de la memoria clásico y la producción de artistas como Jochen Gertz, Horst Hoheisel, Naomi Tereza Salomon, Shirin Neshat, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Doris Salcedo, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Rosangela Rennó, Dani Karavan, Micha Ullman, Daniel Libeskind, entre tantos otros. Pero no se trata aquí de *imitatio*, sino más bien de algo más próximo a un reciclaje de modelos e ideas que pueden ser leídos en las leyendas que rodean a Simónides de Ceos (considerado el padre de la mnemotécnica), tal como leemos en las obras de Quintiliano y de Cicerón (Cf. Assmann 1999). También el movimiento de muchos artistas hacia la performance no puede ser confundido con una simple reescenificación de rituales dionisiacos. Justamente la conciencia histórica contemporánea es marcada por una hiperconciencia de los contextos históricos que impide la simple «imitación» ligada a la episteme pre-romántica.

Para ilustrar este punto es importante recordar un cuento de Borges, que, a pesar de ser famoso, muchos no conocen. Me refiero al «Pierre Menard, Autor Del 'Quijote'», de 1939, que presenta de modo cristalino la conciencia histórica que llamamos postmodernismo. El cuento es una «*mise en abîme*» de los mismos quilates que el texto de Schlegel sobre la incomprendibilidad que mencioné arriba —sólo que mucho más radical. Su forma es tan ambigua, que no le deja al lector un momento de sosiego: no podemos definir el género sobre el cual «andamos» al leer el texto. Tiene la apariencia de una crítica literaria, con notas al pie y las habituales menciones de otros críticos y admiradores del autor en cuestión.

El narrador presenta la obra de Pierre Menard, que habría sido contemporáneo y amigo de él. El texto de crítica tiene algo también de una necrología. Hace un listado de las obras del amigo. Esta lista es un primor por su culto del absurdo, del «nonsense». En ella vemos varias manifestaciones de la copia, de la repetición, del eterno retorno del pasado. El soneto simbolista de Menard habría aparecido dos veces, «con variaciones» (Borges 1985: 129). Él escribió una monografía sobre términos que no serían perífrasis o no tendrían sinónimos, o sea, sobre las Ideas únicas que las palabras niegan (y obstinadamente suponemos que existen). Fue autor de varias traducciones (de obras existentes o no...), de escritos sobre la teoría del lenguaje, en la línea de la «característica universalis» de Leibniz, además de haber compuesto tratados de teoría del ajedrez (ese juego tan fundamental en la teoría del lenguaje de Wittgenstein).

Este listado irónico ya representa un potente «modelo» de la relación de nuestro presente con la tradición: para el autor postmoderno todo se torna, para usar una expresión de Benjamin, una «citation à l'ordre du jour», o sea, está a su disposición. Pero la obra más importante de Menard, que para el narrador del cuento sería «tal vez la más significativa de nuestro tiempo», serían los capítulos 9 y 38 de la primera parte del «Don Quijote», además de un fragmento del capítulo 22. De ahí el título del cuento, «Pierre Menard, Autor Del 'Quijote'». Menard, en el inicio del siglo XX, habría compuesto el «Quijote», o al menos algunas partes de él. Esta obra habría sido inspirada por un fragmento de Novalis (tal vez el que leímos arriba sobre la traducción mítica) y por un «libro parasitario» (!). Conviene recordar que el capítulo 9 del «Quijote» al que se hace referencia es absolutamente irónico y auto-referencial: en él el propio Cervantes encuentra por casualidad un manuscrito en árabe que contiene la continuación de su «Quijote». Se trata de uno de los momentos de auto-referencia que puntúan esta obra que, por lo demás, es, ella misma, doble en su origen (en dos volúmenes, uno de 1605 y otro de 1615, y el primero libro se torna personaje del segundo).

Menard, leemos en el cuento, no quería copiar el texto de Cervantes, sino, antes bien, «producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes». Mas el propio narrador reconoce la imposibilidad de esta tentativa: «Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al 'Quijote' le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al 'Quijote' a través de las experiencias de Pierre Menard».

El problema de Menard es mucho mayor que el de Cervantes, pues se trataba de «reconstruir literalmente su obra espontánea». De modo sintomático, el narrador se refiere al «original» (la obra de Cervantes), colocando el término entre comillas. Lo mismo ocurre cuando habla de la obra «previa». Al leer los pasajes de esta obra de Menard, el narrador reconoce su estilo, o sea, la marca de la identidad, de la singularidad. Escribir la obra de Cervantes en el siglo XX tiene un significado absolutamente diferente de escribirla en el siglo XVII. Lo que era moda se vuelve arcaísmo. El arcaísmo puede, a su vez, ser una nueva moda. La máxima, que en Cervantes era un elogio retórico de la historia, «la verdad, cuya madre es la historia» (Borges 1985: 134; Cervantes 1984: 72), se convierte, en la pluma de Menard, en «la verdad, cuya madre es la historia», o sea «una idea asombrosa» en pleno siglo XX. La lectura crea el texto y la tradición.

Así, el narrador habla de Menard como hijo del linaje de «Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste». Podemos pensar que este linaje nace de la cabeza del Sr. Cabeza (M. Teste), personaje de Valéry, y se remonta al pasado, como en una imagen que huye hacia dentro del espejo. El narrador afirma que el texto de Menard puede ser visto como un palimpsesto. Un palimpsesto así es el modelo cultural y histórico presentado por Menard y por su autor: Borges. Al transformar el cuento en una narración sobre la literatura y la transformación del pasado en listas, archivos y reescrituras, él anunció mucho de lo que ocurriría en las artes décadas después. Se puede pensar que Borges procuraba ser «original» en su «mise en scène» de la literatura como una tensión entre repetición (Poe, que engendró, Baudelaire, que engendró...) y singularidad absoluta (cada vez que se lee, se rescribe el original). Pero ya vimos que esta idea no era extraña al primer romanticismo. La diferencia, si es que existe, tiene que ver más con la exclusión aún más enfático de la noción de origen y de original. La «originalidad» estaría en asumir el hecho de que somos parte de un universo que se asemeja a una biblioteca donde todo ya está escrito.

En suma, la modernidad o, mejor dicho, las modernidades sólo pueden ser nuestra Antigüedad si aceptáramos este término como lo hizo Schlegel, o sea, como el fruto de una serie de narraciones. No existe «la Antigüedad», ni «la modernidad», ni, mucho menos, el modelo de la *imitatio*. Por otro lado, el pastiche, la simulación, la construcción de palimpsestos, copias, simulacros, calcos, la multiplicación, todo esto fascina a nuestra mente hiper-histórica. Entretanto, justamente a causa del

ofuscamiento producido por este «exceso de conciencia» histórica, caminamos ciegamente en dirección a una «nueva» episteme. Su originalidad no podrá ser sino la de la repetición diferente. Pero no podemos dejar de tomar en cuenta la diferencia.

Traducción del portugués: *Desiderio Navarro*

Referencias

- ASSMANN, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich: C.H. Beck.
- BAUDELAIRE, Charles. 1975. *Oeuvres Complètes*, vol. I, París: Gallimard. (Bibl. de la Pléiade).
- BENJAMIN, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, vol. I: Abhandlungen.
- _____ 1989. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, vol. VII: Nachträge.
- BORGES, J. L. 1985. *Ficcionario, una Antologia de Sus Textos*, E.R.Monegal (org.), México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, N. York: Oxford U. Press.
- BUSCH, Werner. 1985. *Die Notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.*, Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- DERRIDA, Jacques. 1978. *La Vérité en Peinture*, París: Flammarion.
- _____ 1996. *Le Monolinguisme de l'Autre ou la Prothèse d'Origine*, París: Galilée.
- KANT, Immanuel. 1959. *Kritik der Urteilkraft*, Hamburgo: Felix Meiner.
- KRAUSS, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and*

- Others Modernist Myths*, Cambridge/Londres: MIT Press.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'Horreur - Essai sur l'Abjection*, París: Seuil.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e Nancy, Jean-Luc. 2005. *Le Mythe Nazi*, París: L'Aube.
- MATTOS, Claudia Valladão, "Os gregos de Wincklemann e os falsos de Mengs e Casanova", en: *Desígnio - Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, FAU-USP, n. 3, marzo, 2005, pp. 26.
- MENNINGHAUS, Winfried. 1999. *Ekel - Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt.
- NOVALIS. 1978. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel, Munich, vol. II.
- _____. 1978a. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel, Munich, vol. I.
- POTTS, Alex. 1994. *Flesh and the Ideal - Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/ Londres: Yale UP.
- SCHLEGEL, Friedrich. 1958 y siguientes. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, org. por Ernst Behler, Munich/Paderborn/Viena: Ferdinand Schöningh. Volumes XVI, XVIII.
- _____. 1991. *Philosophical Fragments*, trad. Peter Firchow, Londres/ Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2005. *O Local da Diferença - Ensaios sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*, São Paulo: Editora 34.
- PERNIOLA, Mario. 2000. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*, trad. Maria do Rosário Toschi, S. Paulo: Studio Nobel.

- QUINCY, Quatremère de. 1989. *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (1796), org. por Édouard Pommier, Paris: Macula.
- VENUTI, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres/Nueva York: Routledge.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. 1993. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Bibliothek Klassischer Texte).
-
- _____ 1995. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: *Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse, Frühklassizismus*, org. por Helmut Pfotenhauer et alii, Frankfurt: Deutsche Klassiker Verlag.