

**EL PRERRAFaelISMO A PARTIR DE RANCIÈRE:****HORIZONTES DE UN DIÁLOGO POSIBLE**ALEJANDRO GOLDZYCHER<sup>1</sup>**RESUMEN**

Este trabajo se propone indagar la pertinencia de un abordaje del “prerrafaelismo” a partir del universo conceptual de Jacques Rancière, atendiendo al lugar que la *PRB* ha pasado a ocupar en los cánones artísticos del siglo XIX. Con tal fin, evaluaré la potencia crítica que encerraría la inscripción del prerrafaelismo en la serie finisecular, centrándome en el problema de la división entre bellas artes y artes decorativas en el marco del (así llamado) “régimen estético del arte”.

**PALABRAS CLAVE**

Prerrafaelismo, régimen estético, fin-de-siglo, “Gran División”, representación.

***PRB*: ¿UNA REVOLUCIÓN ESTÉTICA?**

Año 1848. El orden instaurado por el Congreso de Viena zozobra bajo el impacto de la ola revolucionaria: Metternich cae, se alzan los Estados italianos y alemanes, la sangre fluye por las calles de París. La imaginación historiográfica –y con ello me refiero a un dominio mucho más amplio que la disciplina que pretende representarla– hará de estos eventos un punto de convergencia de tópicos diversos, que a su turno remiten a una pluralidad de marcos ideológico-discusivos (si bien las historiografías “de izquierda” parecen haber sido particularmente insistentes en este punto): consolidación de la alta burguesía en el poder político, confirmación de la “traición” de ésta al proletariado urbano insurgente, vuelco introspectivo de un arte cada vez más aislado como esfera específica de la praxis vital, auge de los nacionalismos, etc.. Tales instancias podrán eventualmente contrastarse con los “datos históricos”, identificados éstos con cierto fondo de objetividad (cuya postulación, aunque sea como *horizonte*, acaso constituya para la indagación histórica una ficción heurística ineludible). No obstante, las mismas bien pueden considerarse un *factum* en el plano de

---

<sup>1</sup> Alejandro Goldzycher (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina). Áreas de interés: Teoría Literaria, Estética, Filosofía de la historia.

su enunciación, así como de su funcionamiento efectivo –desde los marcos citados– como cuadrícula de inteligibilidad de cierto campo fenoménico.

Allí radicaría, entonces, parte del sustrato de objetividad de una visión –al parecer tan arbitraria– como la que ha querido dividir el siglo en dos “mitades”, concibiéndolas, más allá de lo cronológico, en calidad de lo que sería legítimo abordar en clave de *mundos imaginarios*. Es este enfoque lo que podría hacernos ver en la publicación del *Manifiesto Comunista*, a fines de febrero, *el otro* gran acontecimiento de aquel fatídico año. Puesto que, más allá de cualquier invocación posible a sus condiciones de producción (obviamente ligadas a una coyuntura marcada por las revueltas europeas), el *Manifiesto* sin duda conllevó la apertura de una cartografía *específica*. Hasta podría arriesgarse la hipótesis de que, si el eje “revoluciones del ‘48” remite –ya por su denominación convencional– a la culminación de un ciclo iniciado con la Toma de la Bastilla, la consideración del escrito de Marx y Engels como texto fundador de discursividad invitaría a una lectura más bien prospectiva, orientada al horizonte que la Comuna encarnaría poco más de veinte años después.

Ahora bien, en el preciso instante en que gran parte de Europa se desangraba y el pensamiento marxiano abría un universo de prácticas discursivas, un grupo de jóvenes artistas se reunía en una casa de la Gower Street en Londres, dando forma a lo que ellos mismos darían a conocer como la “Hermandad Prerrafaelista” [*Pre-Raphaelite Brotherhood*]. Valga esta yuxtaposición no tanto por su colorido efecto contrastante como para sentar el terreno conceptual de este abordaje. ¿Hasta qué punto, en efecto, resultaría desproporcionado elevar la irrupción de la *PRB* en el campo artístico británico, y más tarde más allá del mismo, a la envergadura simbólica de aquellos otros acontecimientos que, ciertamente más legitimados en tal sentido por el discurso historiográfico, marcaron ese mismo año '48, a la vez moldeando radicalmente la historia del siglo XIX (incluyendo lo que podría considerarse el *legado* de éste)? “*They meant revolt, and produced revolution*”, escribirá William Michael Rossetti en 1899, en su introducción a la reimpresión facsimilar del periódico *The Germ*. Afirmación sin duda grandilocuente, sobre todo en su modo de vincular aquella pequeña asociación con el gran mito del siglo XIX. Pero podríamos preguntarnos, también, hasta qué punto la aparente desmesura de estas valoraciones no estaría vinculada con la naturalización de cierta perspectiva de abordaje, inaugurada en las últimas décadas del siglo XIX y extendida a través de la siguiente centuria. Se trata –por emplear ya palabras de Rancière– de la visión del prerrafaelismo como producto de una “nostalgia por los paraísos perdidos de la fe y el artesanado populares”, de “una voluntad desesperada de (...) restaurar una Edad Media de ensueño”

(2011: 164), si no como una fase más del “esteticismo” (con todas las connotaciones implicadas por palabra semejante) o como simple análogo temprano de la pintura “simbolista” francesa.

No pretendo arrancar sin más al “prerrafaelismo” de ese lugar, como si no se tratara más que de desenmascarar los efectos de una operación retrospectiva, o –planteado en otro sentido– de descubrir el “prerrafaelismo auténtico” que así se ocultaría tras la densa trama de una profusa literatura crítica. De hecho, el ingreso de los prerrafaelistas en la “serie finisecular” conlleva el espesor de un dato histórico en virtud de, al menos, dos razones. Por un lado, lo temprano de su consideración en el marco de dicha serie por parte del discurso crítico institucionalizado, llegando esta inscripción a formar parte del *espacio de experiencia* de los mismos autores reconocidos como “prerrafaelistas”. Por el otro, y ya en el plano no necesariamente verbal del material (cuya expresión prototípica, y a la vez *ideal*, referiría a las obras pictóricas “en sí mismas”), un desplazamiento efectivo de las formas del prerrafaelismo “original” en favor de una relación más claramente dinámica con el arte continental, así como su efectiva y gradual absorción por lo que habrá de reconocerse como el “esteticismo” [*Aestheticism*] británico.

Es en este marco que el prerrafaelismo ha tendido a presentarse –junto con figuras tales como Poe o Baudelaire– como una instancia inaugural del llamado “Segundo Romanticismo”, expresión ésta que permitió a un autor como Mario Praz (1930) demarcar un área de investigación, y a la vez un marco de lectura, en cuyo seno todo un conjunto de “sub-corrientes” alcanza una formalización posible como materia de estudio. De ahí que no se trate, sencillamente, de exponer la “falsedad” de semejantes visiones, o siquiera de distinguir entre un prerrafaelismo “comprometido” y otro “esteticista”. Cada una de estas categorías –que empleo aquí de un modo calculadamente laxo, y sólo por razones de pragmatismo expositivo– merecería, por cierto, una revisión detenida, atenta a los empleos efectivamente documentados de las mismas. No buscaré, en este punto, más que esbozar un terreno de discusión.

Precisamente, el abordaje del prerrafaelismo desde una perspectiva como la de Jacques Rancière permitiría olvidar momentáneamente estos intentos de categorización (o la consideración de lo difícil, lo inútil o lo inevitable que resulta hacerlo), al proporcionarnos una cuadrícula conceptual en gran medida transversal con respecto a la anterior. Ello es así conforme la noción de “política” que Rancière ha elaborado a lo largo de su obra, y a partir de la cual se ha encargado de poner en tela de juicio algunos de los supuestos más divulgados en torno a lo que implica (o debería implicar) la tan mentada “autonomía del arte”. No extraña, por esta razón, el tratamiento que este pensador nacido en Argel ha concedido a una serie de autores comúnmente identificados con la utopía de un arte puro, superando en ello ampliamente la concepción del mismo en términos de mero escapismo, de

rasgos estéticos superficiales, de cierta filosofía común o de dudosos “parecidos de familia” entre las obras, los artistas y/o los críticos que lo representarían. Por lo demás, y en lo que al prerrafaelismo concierne, es fácil comprender cómo esta postura contribuye a desnaturalizar la inscripción de dicho “movimiento” en una estereotipada zona de la cultura *fin-de-siècle*, al tiempo que entorpece la reducción de su dimensión “política” a las inquietudes más abiertamente manifestadas, en ese sentido, por algunos de los integrantes de la *PRB* (o, al menos, estrechamente asociados a la misma). Mi objetivo en el presente trabajo radicará, entonces, mucho menos en una resolución (aunque sea parcial) de estas cuestiones que en la perspectiva de hallarme mejor preparado, en la medida de lo posible, para *interrogarme* acerca de ellas. Dicho de otro modo, se trataría de esbozar una cartografía crítica, de proponer ciertos términos de debate, con el fin de establecer los fundamentos de un posible terreno de investigación.

## FIN-DE-SIGLO Y “GRAN DIVISIÓN”

Es preciso reconocerlo desde el inicio: a través de su producción, Rancièrre no parece haber demostrado gran interés en el “prerrafaelismo” como categoría de análisis. En cambio, sí se ha pronunciado en más de una ocasión acerca del (así llamado) movimiento *Arts and Crafts*, así como del marco imaginario, puesto generalmente bajo el signo del “simbolismo”, dentro del cual se ha vuelto común ubicar a los propios prerrafaelistas. Por ello es que, al proponer el término “prerrafaelismo” como punto de partida, he creído necesario efectuar algunas aclaraciones en torno a la construcción del *corpus*. Es que, conforme aquel criterio, y en la medida en que Rancièrre no se haya explayado *específicamente* sobre el eje en cuestión, será preciso tomar diversos fragmentos de la obra rancièrriana para hacerlos funcionar en conjunto, inscribiéndolos en un marco de análisis relativamente autoconclusivo sin implicar ello, a la vez, una disposición puramente heurística del lenguaje rancièrriano (esto es, sin diluirse la densidad técnico-específica de los términos así implicados). De otro modo, estaría simplemente *inspirándome* en el pensamiento de Rancièrre, y de tal forma adulterando, en sus propios términos, la eventual figuración de un *diálogo* entre éste y la cuestión que nos convoca.

Se comprende, por otra parte, el riesgo de “sobreintelectualizar” la fase inicial de la *PRB*, atribuyéndose a sus miembros una intención polémica en el plano teórico cuando sus gestos quizás más revulsivos surgieron, en principio, de un ánimo casi lúdico. El hecho de que una figura como Ruskin eventualmente se erigiese como portavoz oficial de la Hermandad tampoco atenúa el hecho de que, al comienzo de sus respectivas carreras, los miembros de la *PRB* mostrasen escasas

perspectivas en cuanto a una sistematización teórica de su labor plástica. El contenido de una publicación como *The Germ* no deja de parecernos demasiado “inocente” en términos de una discusión estética seria, y demasiado acotado su alcance –a través de sus cuatro números– tanto en materia filosófica como en cuanto a su impacto sobre el pensamiento artístico del momento. Tal vez la significación que el prerrafaelismo entraña para el pensamiento estético no se comprenda, en definitiva, tanto a través de las reflexiones que el propio prerrafaelismo suscitó entonces, e incluso después, como del mutismo de su propia praxis plástica, de la inscripción de ésta en cierta hipotética dinámica inmanente discernible en el conjunto de las obras “prerrafaelistas” (esto es, *consideradas* como tales). Y tal vez sea aquí donde radica la más clara posibilidad de concebir una historia del prerrafaelismo que, a su turno, no presuponga en éste un núcleo esencial, una permanencia *positiva* forzosamente extendida a través de sus mutaciones, y que sea sin embargo capaz de señalar algo así como un hilo conductor entre las producciones “prerrafaelistas” más nítidamente enmarcadas en el dominio de las bellas artes, por un lado, y las inflexiones del prerrafaelismo en el ámbito de las artes decorativas, por el otro.

Como anunciamos al principio, esta historia posible nos conduce desde la primera *PRB* –siendo sus miembros más sobresalientes Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt– al reino, más nebuloso, de ese “*Aestheticism*” en que el prerrafaelismo habría acabado por diluirse, pasando por una segunda *PRB* asociada al trío Rossetti-Morris-Burne-Jones. No es difícil ver expresada, en este molde narrativo, la relativamente difundida percepción que R. V. Johnson – con quien concuerdan, en este punto, autores como R. Z. Temple o E. Prettejohn– sintetizó al afirmar que “*Originally, [...] Pre-Raphaelitism was a movement with fairly definite and limited aims. Aestheticism, by contrast, was scarcely a ‘movement’ at all, but rather a broad tendency, apparent in individuals who often shared no more than a general affinity in taste and ideas*” (43). Incluso cabría ver en el “*Aestheticism*” no tanto la denominación de una tendencia –como propone el autor– como una categoría todavía más difusa, de carácter menos conceptual que emotivo, alusiva a cierto “clima de época”. Lo cierto, en cualquier caso, es que esta narrativa ha sido determinante en los modos en que la entidad “prerrafaelismo” ha sido concebida a través de la historia, así como en la forma en que los propios “prerrafaelistas” comprendieron su lugar tanto en el mundo del arte como en la sociedad moderna en general.

Se ha notado, así, cómo “*The second generation gradually attained an international character*” (Bell: 10); que dicha generación, “*closely aligned to the Aesthetic movement*” (Cronin: 11), o al menos “*more favourable*” a éste que la primera (Johnson: 45), incluyó “*three figures subsequently central to Aestheticism: Morris, Burne-Jones and Swinburne*”, y que hacia 1859 “*Rossetti made*

*more public his recent conversion to a movement that would retrospectively be labelled Aestheticism*” (Edwards: 21); que “*forging strong links with Aestheticism and figures such as Oscar Wilde [...] was influential in shaping the careers of the second generation Pre-Raphaelite painters*” (Aindow: 124); que, en definitiva, “*In art history [Aestheticism] has never rigorously distinguished from ‘late Pre-Raphaelitism’ or ‘second-phase Pre-Raphaelitism’*” (Prettejohn: 2). Es digno de atención, en tal sentido, el hecho de que la inscripción del “prerrafaelismo” en el canon finisecular haya tendido a implicar su concepción en clave de una aproximación –por parte de los prerrafaelistas mismos– a la utopía de un arte puro. Esta intuición parece ligada a lo que Andreas Huyssen ha llamado la “angustia de la contaminación” con respecto a “una cultura de masas crecientemente consumista y opesiva”; angustia que habría atormentado, para él, a “los movimientos finiseculares de *l’art pour l’art* (simbolismo, esteticismo, art nouveau)”, y a la que se debería “la insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte, su hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales” (5, 6). El autor, es cierto, reconoce que esta postura fue cuestionada desde sus inicios. No obstante, su propia atribución de la misma a aquel conjunto de “corrientes” no deja de resultar –como veremos– un tanto sorprendente.

Quizás se trate, en última instancia, de afinar lo que entendemos por “arte puro”. De hecho, acaso no sea aventurado detectar en aquellos nombres (“esteticismo”, etc.) un posible índice del que probablemente haya constituido uno de los más ricos períodos de intercambio entre los distintos estratos del arte. No me refiero tan solo al establecimiento –por cierto efectivo– de nuevos vínculos entre “las artes”, cuyo horizonte de posibilidad bien puede leerse en la exaltación teórica de la sinestesia, en las *correspondances* baudelairianas o en experimentos tales como la *musique d’ameublement* de Satie. Pienso, asimismo, en el florecimiento *particular* de aquella zona limítrofe englobada bajo el nombre de “artes decorativas”, entre las nuevas concepciones de la arquitectura urbana, la cultura del diseño gráfico y la profusión del *intérieur* burgués (junto con el modelo de consumidor que en dicho ámbito se expresa). Pienso también en la adopción en gran escala de las tramas del relato “decadentista” por la industria del texto impreso, en el marco de la expansión del público lector; en la experimentación sobre la musicalidad del texto, la cual nos remite a Flaubert o a Mallarmé, pero también a los recursos del discurso político o del publicitario; en el surgimiento, en fin, de lo que podría denominarse “el artista-consumidor”: obras como *Bouvard et Pécuchet*, *À rebours* o *Les Fleurs du mal* resultarían, en efecto, impensables sin un autor que, al componer su texto, reprodujese la gestualidad del consumidor moderno, haciendo cristalizar bajo una forma “poética” el propio fetichismo de la mercancía.

Se observa, por lo tanto, cuán forzada tiende a resultar la visión de un prerrafaelismo “afrancesado”, cada vez más encerrado en la torre de marfil y cada vez más apartado de los heroicos tiempos de la vieja *PRB*: tiempos en que –cabría añadir– efectivamente podría verse plasmada, con relativa claridad, aquella visión “nostálgica” que tan simplista resulta en otros sentidos. No intento sugerir, desde luego, que las historias del prerrafaelismo se hayan limitado a este esquema: no es casual que, de las figuras asociadas a la *PRB*, los nombres de John Ruskin y William Morris se hallen entre los que menos afectados se han visto por tal operación crítica, tendiente a hacer del prerrafaelismo un “movimiento finisecular” más. Notemos, aun así, cómo ambas visiones de la *PRB* han llegado a percibirse, si no como necesariamente contradictorias, al menos como si de dos realidades yuxtapuestas se tratara. Ahora bien: como alternativa a esta visión, se vislumbra una instancia crítica orientada más allá de una *elección* entre las dos “versiones”, o bien del sostenimiento no problemático de la tensión entre ambas. Cabría, en tal sentido, evaluar la *posibilidad* de hacer interactuar ambos mundos –el del prerrafaelismo “comprometido” y el del “esteticista”, por recuperar aquellos muy vagos términos antes planteados– con el fin de explotar su inscripción histórica, efectiva, en una misma realidad empírica. Sospecho, en resumen, que la inserción del prerrafaelismo en el canon finisecular no es excusa suficiente a la hora de percibir el proyecto de la *PRB* como una expresión más del sueño de un arte puro. Se observa allí, por el contrario, el terreno en que los prerrafaelistas llegaron a *desarrollar* esas potencialidades, al tiempo que contribuían, de este modo, a la figuración de una historia propia.

## ESCENAS DEL RÉGIMEN ESTÉTICO

Como era de esperarse, el afán por hallar un hilo conductor capaz de conectar términos tales como “simbolismo”, “*Arts and Crafts*”, “funcionalismo” y “política” no ha sido ajeno a los intereses de Rancière. Esta genealogía se encuentra ya parcialmente expresada en *El destino de las imágenes* [*Le Destin des Images*, La Fabrique 2003], si bien los nombres que me ocupan desempeñan allí una función menor. La argumentación se desenvuelve en torno a un posible lazo entre Mallarmé, “poeta puro”, y el ingeniero funcionalista Peter Behrens. Tanto el uno como el otro, dice Rancière, persiguieron con sus respectivos *tipos* las formas esenciales; ambos buscaron la articulación entre las formas artísticas y las formas vitales. La ansiada equivalencia entre lo gráfico y lo plástico implicaría, en efecto, la idea de “una superficie sensible común en la que los signos, formas y actos se igualan” (110). Este gesto de arrancar a Mallarmé del pedestal al que lo confinó la vulgata modernista es recurrente en Rancière: así, en *Política de la literatura* (2011) –por no mencionar su

*Mallarmé: la politique de la sirène* (1996)–, aquél sostendrá que el lenguaje mallarmeano, lejos de todo autotelismo o intransitividad, ya en sí mismo poseyó un horizonte comunitario, dada su ambición de restaurar cierta dimensión sagrada que la religión no se encontraría ya en condiciones de aportar. También Behrens –en línea, dirá Rancière, con Ruskin y Morris– concibió su trabajo como una verdadera misión, capaz de restituir su unidad espiritual a la sociedad.

La superficie del diseño queda evidenciada, así, como escenario de la ruptura con la representación, en sus fases tanto de autonomía (el arte como esfera diferenciada de la praxis vital, dotada como tal de criterios propios) como de heteronomía (correlación entre las jerarquías del arte y de la sociedad). Lo que está en juego aquí es, en definitiva, lo que Rancière ha llamado “el reparto de lo sensible” (“*le partage du sensible*”); reparto cuya reconfiguración aparece manifestada, en el caso que me ocupa, por una confusión de las antiguas “reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible” (2000: 13). No en vano concedió el autor un peso fundamental a la discusión en torno a la división entre bellas artes y artes decorativas en relación con el derrumbamiento del régimen representacional, de sus jerarquías y de sus correlaciones. Si en el régimen representativo era la subordinación de la imagen al texto lo que permitía la commensurabilidad de las artes, en el régimen estético parece haberse perdido –como lo demostraría el *Laocoonte* de Lessing– toda medida común entre las mismas. Se trata, entonces, de un nuevo marco de visibilización y de atribución de significación a las prácticas (valga el término) “artísticas”, así como de vincularlas entre sí, antes que una renuncia a la figuración o la apertura a una producción anárquica. Instauración, pues, de un nuevo régimen de imageneidad, coincidente con la creación del gran comercio de la imagería colectiva, las hermenéuticas de la sospecha y la fundación de la doble poética identificada con la polaridad *punctum/studium*.

En este marco, el movimiento *Arts and Crafts* habría definido –en conjunto con la *Bauhaus* y el constructivismo, a los que lo vincularía una genealogía común– “una idea del mobiliario (...) de la comunidad nueva, que inspiró también una idea nueva de la superficie pictórica como superficie común” (*Op. Cit.*: 14). Es esta nueva disposición de la politicidad sensible lo que *El destino de las imágenes* plantea al referirse al fallido programa del “fin de las imágenes”, que Rancière sitúa cronológicamente entre 1880 y 1920. Se trata, por un lado, del proyecto mallarmeano de un arte puro; por el otro, de la búsqueda vanguardista de un arte devenido no-arte, plena vida. Ambas vertientes, propone el autor, buscaron suprimir la mediación de la imagería, a costa de que la propia figura del artista –empíricamente hablando– perdiera su razón de ser.

Cabe notar que la referencia a Ruskin y Morris proviene, en este caso, no tanto de una operación teórica específica –por parte de Rancière, se comprende– como de una cuestión más bien fáctica,



dada por la alusión efectiva de Behrens a aquellas figuras con el fin de explicar su trabajo como “ingeniero-racionalizador”. El autor pareciera expresar aquí una visión un tanto estereotipada del movimiento *Arts and Crafts*, pese a las reservas que expone al respecto y al tono posiblemente irónico que adopta al hacerlo. Así es como Rancièrre invoca la lectura de dicho movimiento en clave de “una fantasía de apariencia neo-gótica, oponiendo al mundo de la industria (...) una visión nostálgica de artesanos asociados en gremios, realizando bellas obras, confeccionando con la alegría y piedad de artistas objetos que se convierten (...) en el decorado artístico de la vida modesta y en los medios de su educación” (111). De ahí la pregunta sobre cómo pudo tal “ideología” inspirar una noción de militancia social, e incluso dar lugar, en su paso a Alemania, a expresiones de una ideología modernista-funcionalista. El aspecto “nostálgico”, “fantasioso”, se convierte así en un supuesto de la argumentación rancièrriana; el objetivo será hallar un núcleo común que permita adscribir ambos dominios a un programa compartido. La figuración de la superficie del diseño como punto de encuentro entre uno y otro resulta –cabe reconocerlo– teóricamente productiva, al igual que la presentación del movimiento “*Arts and Crafts*” en línea con el canon simbolista (en cuanto demuestra cómo, *aun así*, la visión “despolitizada” del movimiento resulta en alto grado rebatible). Pero las conclusiones de Rancièrre revelan ser algo forzadas en cuanto se las confronta con los datos fácticos, proyectados allí hacia un nivel de generalidad que llega a alcanzar, en ocasiones, una dimensión excesiva.

En su reciente libro titulado *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* [*Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l’art*, Galilée, 2011], Rancièrre volvió sobre estas cuestiones, dedicando ahora un mayor espacio al movimiento *Arts and Crafts* en la citada genealogía, y en parte reorganizando – en cierto grado, por ello mismo– el terreno de la discusión. En este caso, el problema se plantea desde la alusión a la militancia decimonónica por una “regeneración estética”. La motivación de la misma habría radicado, para Rancièrre, en el sueño de una “restauración de la unidad del arte, una unidad perdida desde la separación entre las “bellas artes”, destinadas a la mera contemplación de los visitantes de los museos, y las artes que se califica de decorativas” (2011: 160). No se trata, ciertamente, de una cuestión menor, y mucho menos en la Gran Bretaña del siglo XIX. Como ha escrito Tonia Raquejo, “una de las discusiones teóricas más significativas (...) fue la que estableció la supremacía de las artes aplicadas sobre las Bellas Artes” (426). “Este intento de invertir las jerarquías al considerar “las artes menores” por encima de las tradicionalmente “superiores” – puntualiza la autora– manifestaba el malestar que desde los años treinta empezó a extenderse ante la corriente del pensamiento romántico” (*Ibid.*).

Ya en *El destino de las imágenes* había subrayado Rancière las paradojas que entrañaría el sueño de un arte puro en el orden pictórico. En este caso, el referente es Clement Greenberg, no en vano identificado con lo que, según sostiene Huyssen, constituyó uno de los momentos álgidos de la “Gran División”. Para Greenberg, la pintura alcanza su pura especificidad al utilizar sólo sus propios medios: auto-demostración que cobra el aspecto de una paradoja, por cuanto la superficie pictórica “debe ser sí misma y debe ser la demostración del hecho de que no es sí misma” (85). Y sin embargo, al buscar constituirse como fin de sí mismo, el *medium* perdería la finalidad exterior que lo define como tal. Es técnica (momento tautológico) y a la vez antitécnica (no se limita a la racionalidad técnica, es *otra cosa*, y en ello radicaría el momento autónomo del arte). A este nivel de trascendencia se añade la mirada exterior que ve el arte como tal: esto es, que percibe aquello que –escrito con mayúscula– designa desde hace sólo dos siglos el concepto de una disyunción *entre las artes*, en plural y con minúscula.

Esta división, empero, no habría implicado una llana “autonomización” de las artes las unas con respecto a las otras. Al no ser ya la distancia entre aquéllas objeto de una regulación como la que imperaba en la representación, desde principios del siglo XIX habrían quedado establecidas las condiciones conceptuales para una entrega de las artes al metamorfismo, para una mezcla de las materialidades. Y, como es patente en el presente caso, la superación de estas divisiones se nos presenta articulada sobre órdenes diversos. Se trata, ante todo, de trascender la brecha en cuestión en un sentido “vertical”: dignificación positiva de las llamadas “artes decorativas” (concebidas por críticos como Roger Marx como expresión de la finalidad auténtica del arte), confirmación –acaso colateral– del prestigio de ciertas categorías características del arte “alto” (no rechazadas, sino extendidos sus alcances al dominio del arte “bajo”). Pero si fue posible poner en cuestión la jerarquía misma entre bellas artes y artes decorativas, es porque es la *distinción* misma del arte lo que entonces se estaba discutiendo. Tal “distinción” debe entenderse no sólo en carácter de especificidad, sino en la acepción más “aristocratizante” de la palabra: esto es, comprendida en términos de una relación especular entre la *distinción* del arte y la de una clase social determinada.

Es aquí donde interviene lo que ha sido considerado uno de los rasgos más paradójicos del movimiento *Arts and Crafts* en relación con el “socialismo” morrisiano. Se trata el precio, con frecuencia extremadamente elevado, de sus productos. Es en este sentido que Raquejo subraya cómo “las ideas socialistas de Morris, que pretendía llevar el arte a todos, pronto entraron en contradicción con sus productos”, de modo que “la compañía Marshall y Falker, que fundó en 1861 junto a Rossetti, Edward Burne-Jones y otros artistas del círculo Prerrafaelita, se alimentó, muy a su pesar, a base de (...) la única [clientela] que podía afrontar los gastos de un diseño exclusivo

fabricado artesanalmente” (428). De ahí, no obstante, la segunda dimensión del problema señalado por Rancière. Así como el arte social no se concibe aquí como arte para el pueblo, sino como “arte al servicio de fines determinados por la sociedad”, se trata a la vez de *cierto tipo* de sociedad: una sociedad donde –como decía Ruskin en *The Seven Lamps of Architecture* (1849)– “los hombres viven como hombres”, donde “se construye para dar abrigo a la vida y expresarla” (2011: 161).

De ahí, también, que una mujer de “buena sociedad”, dotada del poder adquisitivo necesario para adornarse con las joyas de un Lalique, se vuelva con ello cómplice involuntario de la expresión de una marca de igualdad: es decir, aquella de las artes y de sus materiales. “El valor de su alhaja no lo dan ya –comenta Rancière– el tamaño o los quilates del diamante, sino la manifestación singular de la gran vida anónima que han compuesto el pensamiento y las manos del artesano”: su “genio artístico”, en definitiva (162). Se trata, en síntesis, de un caso en gran medida análogo al que se marcaba ya en *El reparto de lo sensible* [*Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000] o en *Política de la literatura* [*Politique de la littérature*, Galilée, 2007] a propósito de la “democracia” de la escritura flaubertiana, concebida ésta como expresión de la disolución de las jerarquías representacionales (esto es, más allá de la postura política que el propio Flaubert sostuviera en su tiempo o del carácter “elitista” que –en más de un sentido– revistiera su arte).

Horizonte de una “re-uniión”, pues, entre artista y artesano. Y, por ende, necesidad de especificar –volviendo a Huysen– lo que se entiende por “lo alto” y “lo bajo”. No se trata aquí, evidentemente, de la reivindicación de un arte malo, al menos *como tal*. Como sostiene Hal Foster, enlazando significativamente los nombres de Greenberg y de Morris (aunque reconociendo, al mismo tiempo, la distancia entre ambos), este último “*saw arts-and-crafts reform as a partial solution to kitsch*”, al que “[Morris] viewed (...) mostly from below, in identification with the worker” (2004: 65). El embate de Morris se habría dado así –añadirá, a su turno, el propio Rancière en “La superficie del *design*”– contra “la producción sin alma del mundo del mercado y el alma de pacotilla puesta en los objetos por su embellecimiento pseudoartístico” (112). Perspectiva, por consiguiente, de una *elevación* de las artes decorativas en virtud de una impugnación de la división del trabajo: la moderna, pero también aquella de la Grecia clásica, allí donde Winckelmann, Schiller o Hegel habían visto –erróneamente, desde este enfoque– la expresión de la libertad de un pueblo. Así es como, finalmente, no sería cuestión de comprender las artes decorativas en oposición a un “arte autónomo” devaluado. En cambio, “todo verdadero arte es decorativo porque está destinado a integrarse a un edificio”. Pero todo arte verdadero es también simbólico, en la medida en que en aquellos edificios debería expresarse “el modo de existencia social, la salud de los individuos y las comunidades” (2011: 169).

## PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

Bien podría haber considerado Rancièrè, como ejemplo de lo anterior, el caso de dos experiencias fundamentales en la modelación histórica del prerrafaelismo –incluyendo su dimensión más llanamente biográfica–, respectivamente identificadas con (precisamente) dos edificios: la Red House de Bexleyheath y la Kelmscott Manor, situada ésta en la localidad homónima. Lo cierto es que no lo hizo, habiendo optado, antes bien, por otro camino, o quizás no habiendo retrocedido lo suficiente en la senda cuyo potencial él mismo logró detectar. De ahí, tal vez, su consideración de Ruskin como un autor asociado al movimiento *Arts and Crafts*: adscripción ésta que no sólo resulta más problemática que la de Morris (siendo Ruskin considerado, por lo general, más bien como *inspirador* del movimiento), sino que tiende a oscurecer –por el modo en que se encuentra expresada– el lugar de la *PRB* en la genealogía propuesta. Acaso la apelación al “prerrafaelismo” como categoría contribuiría a sortear algunos de estos problemas, pero sobre todo a reforzar el sustrato fáctico de la argumentación rancièrèana, siendo ésta algo propensa –como hemos sugerido– a la figuración de construcciones ideales que acaban adquiriendo algo así como una “vida propia”.

Del razonamiento anterior se desprende la formulación de una hipótesis final, conforme la perspectiva de trabajo aquí propuesta. Presiento, en efecto, que la *PRB* merecería un espacio específico en la referida genealogía, legitimado en gran parte por el “factor originario” que, ya desde el siglo XIX, se ha dado en atribuir a la primera Hermandad. Ciertamente es que ésta difícilmente pueda considerarse pionera en cuanto a algunos de sus elementos más característicos, tales como su recuperación explícita de las formas pictóricas y de asociación artística previas al siglo XVI. Pero la centralidad que llegó a adquirir el prerrafaelismo como punto de referencia –tanto en el canon del “Segundo Romanticismo” como para el movimiento *Arts and Crafts*– constituye, en sí misma, un dato concreto, del que tal vez cabría inferirse *algo* en cuanto a las potencialidades eventualmente concentradas en el material adjudicado a la *PRB*. Así, incluso cuando el componente de innovación que el prerrafaelismo trajo consigo pueda relativizarse, puede suponerse que la Hermandad de algún modo logró reunir aquellos elementos y movilizarlos exitosamente, bajo la égida de su nombre, en el marco de circunstancias de recepción evidentemente favorables, tal como lo sugiere la alta productividad que éstas no tardaron en demostrar.

Es posible que la fluidez con que el prerrafaelismo llegó a integrarse en el canon finisecular posea algún fundamento sobre aquel “factor originario”, aun cuando ciertos aspectos programáticos y/o

materiales tiendan a emplazar a la *PRB* casi en las antípodas de la visión más divulgada del “*l’art pour l’art*”. Son estos rasgos los que fue preciso ignorar, o bien explotar selectivamente, al ser acogido el prerrafaelismo en los horizontes del esteticismo. Una pista de investigación posible consistiría en explorar el modo en que la conformación de la *PRB* y su gradual consagración de la mano de Ruskin pudieron haber forzado el lenguaje de la crítica victoriana, abriéndola a otros horizontes conceptuales. Pero también podría adoptarse una perspectiva *parcialmente* inversa, acaso como vía de acceso a aquella otra. Se trata de la pregunta por el sustrato empírico de las torsiones a las que debió someterse al prerrafaelismo, así como al ideario a éste atribuido, en su incorporación a la órbita del *Aestheticism*. Pero en cuanto tal “incorporación”, lejos de darse a propósito de una serie ya constituida, contribuyó en grado considerable al proceso de *formación* de la misma, cabría indagar, en definitiva, la posibilidad de que el prerrafaelismo operase incluso como condición de formulabilidad del propio canon finisecular.



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.**. *The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art*, Elliott Stock, London 1901. En: <http://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm>.
- AINDOW, Rosy.** *Dress and Identity in British Literary Culture, 1870-1914*, Ashgate, Farnham, 2010.
- BELL, Quentín.** *A New and Noble School: The Pre-Raphaelites*. Macdonald, London, 1982.
- CRONIN, Ciaran et al. (eds.)**. *A Companion to Victorian Poetry*, Blackwell, 2007.
- EDWARDS, Jason.** *Alfred Gilbert’s Aestheticism: Gilbert Amongst Whistler, Wilde, Leighton, Pater And Burne-Jones*, Ashgate, Farnham, 2006.
- FOSTER, Hal.** *Prosthetic Gods*. MIT Press, Cambridge, 2004.
- HUYSEN, Andreas.** *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002. Trad.: Pablo Gianera.
- JOHNSON, R. V.**. *Aestheticism*, Methuen & Co Ltd, 1969.
- PRAZ, Mario.** *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999 (1930). Trad.: Rubén Mettini.
- PRETTEJOHN, Elizabeth.** “Introduction” en *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester University Press, Manchester, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques.** *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Buenos Aires, 2013 (2011). Trad.: Horacio Pons.
- *El destino de las imágenes*, Prometeo, Buenos Aires, 2011 (2003). Trad.: Matthew Gajdowski (Supervisión: Lucía Vogelfang).
- *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM, Santiago, 2009 (2000). Trad.: Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga.
- *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011 (2007). Trad.: Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y Jorge L. Caputo.

**RAQUEJO, Tonia.** “Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo” en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000.

**TEMPLE, Ruth Z.** “Truth in Labelling: Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin de Siècle”, En: *English Literature in Transition, 1880-1920* Volume 17, Number 4, 1974 pp. 201-222.