

LAS TRES ESTÉTICAS Y EL LÍMITE

THE THREE AESTHETICS AND THE LIMIT

Fernando Infante del Rosal
Universidad de Sevilla

Resumen: *En un significativo momento de autorreferencia y de autocrítica, la estética se despliega por tres caminos alternativos. Cada una de estas vías está marcada por una idea sobre los límites y las fronteras del arte. La vía dominante, asociada al arte relacional y al arte crítico, simula una cierta disolución de los contornos del arte y una fusión del arte con la realidad, pero su dogmatización de la libertad artística no hace sino consolidar una especie de burbuja protectora del mundo artístico que opera como límite efectivo entre el arte y el no-arte.*

Palabras clave: *estética, límites del arte, arte relacional, arte crítico, libertad artística, modernidad.*

Abstract: *In a significant moment of self-reference and self-criticism, aesthetics displays in three alternative paths. Each of these pathways is marked by an idea of the limits and boundaries of art. The dominant pathway, associated with relational art and critical art, solution simulates a certain dissolution of the contours of art and a fusion between art and reality, but its dogmatism about artistic freedom merely consolidates a protective bubble of the art world which operates as an effective boundary between art and non-art.*

Keywords: *aesthetics, boundaries of art, relational art, critical art, artistic freedom, modernity.*

1. EL MOMENTO AUTORREFLEXIVO DE LA ESTÉTICA

Aunque la reflexividad, la autorreflexividad, sea constitutiva del pensamiento estético –como de gran parte del pensamiento filosófico, si no de todo–, en el momento actual participamos de un estado de autorreferencia y de autocrítica especialmente significativo en este ámbito. Es cierto que la crítica del proyecto estético moderno ha formado parte de esta disciplina filosófica desde su configuración en la *stretta* final del siglo XVIII, y que tal crítica fue emprendida por ella misma, como ha recordado Rancière¹, pero el espíritu revisionista del presente ofrece una serie de particularidades que nos lleva a preguntar una vez más qué es lo que se agita realmente en el pensamiento estético vigente.

Lo que parece agitarse en el fondo, tanto en las posturas integradas, que no perciben grandes desequilibrios en el discurso estético, como en las heréticas, que diagnostican una crisis, es la necesidad de reformular la definición de la Modernidad para, en el caso de las primeras, acomodarse con nuevas disposiciones en el proyecto moderno, y, en el de las segundas, desprenderse de él.

Esta necesidad de replantear lo moderno surge, a su vez, a partir de tres replanteamientos, de tres preguntas más concretas: la pregunta por el arte, la pregunta por lo social y la pregunta por la filosofía. Satisfechos y heréticos han convenido en que estas tres realidades están íntimamente ligadas en el paradigma moderno, y coinciden igualmente en la identificación de la Estética filosófica con la Modernidad. En un punto intermedio entre ambos, Rancière defiende que la estética moderna es ante todo un “régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes”², que sirve por tanto, como marco para determinar una idea de arte, para identificar el arte “como concepto específico”³. Situado más abiertamente entre los segundos, Jean-Marie Schaeffer entiende que la consideración de lo artístico tendría que desprenderse del contexto filosófico moderno, que ha engendrado y sostenido un concepto estrecho del arte, el del arte que ha llevado su ideal de autonomía hasta el desbordamiento. Para Rancière, este separar la idea de arte del pensamiento moderno es un ejercicio impracticable porque es ese régimen moderno el que nos hace considerar el arte de una determinada manera y, en él, el pensamiento estético es indisoluble de la consideración moderna –*estética*– del arte.

Pero hay algo significativo en lo que ambos pensadores coinciden: uno y otro querrían que las artes aplicadas o masivas, el arte funcional, el no-arte, gozasen de una nueva apreciación; que aquello que la mayor parte de los pensadores estéticos –junto con una gran parte de los críticos y profesionales de las instituciones artísticas– considera en la actualidad parte del ámbito

¹ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, p. 21.

² Jacques RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago (Chile), LOM Ediciones, 2009, p. 7.

³ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 83.

estético pero no del ámbito *artístico* pasase a formar parte de este, como Arnheim pretendió con el cine en los primeros años del sonoro⁴. Schaeffer lo hace emprendiendo una crítica de la estética filosófica, a la que reprocha haberse dedicado más a “proponer un ideal estético o criterios de juicio” que a “identificar y comprender los hechos estéticos”⁵, estableciendo por eso jerarquías y exclusiones entre las prácticas expresivas y alejándose de las experiencias estéticas productivas y receptivas reales. Rancière, por su lado, afirma que la relación entre el arte puro y el arte aplicado forma parte del régimen estético de identificación de las artes y que en este, por tanto, no se produce ningún tipo de paso traumático de uno a otro. En el régimen estético, en el régimen consolidado en la Modernidad, dice Rancière, el arte se reconoce precisamente por su carácter indistinto, por el receso de los criterios que separaban sus maneras de hacer de otras maneras de hacer: “En suma –escribe–, lo propio del arte, al fin designable como tal, es su identidad con el no-arte”⁶.

No obstante, ni la postura de Schaeffer ni la de Rancière forman parte de la visión dominante en la comunidad de pensamiento que formamos quienes tratamos estos asuntos del arte y de la estética. Cuando Schaeffer dirige su crítica analítica y naturalista a la estética filosófica especulativa, lo que hace en último término es enfocar su reproche a eso que llamamos arte contemporáneo, a eso a lo que esa estética ha prestado supuestamente sus discursos y que vendría a ser la realización más autocomplaciente del arte autónomo moderno. Es cierto que el blanco de la crítica escrita de Schaeffer no es el arte de nuestros días (de nuestros dos siglos), sino la especulación filosófica, pero esta lo es en gran parte por no ser “axiológicamente neutral”⁷ y por haberse posicionado a la hora de determinar lo que es arte y lo que no lo es, lo que habría jugado un papel decisivo en esa *hipóstasis* de fenómenos llamada “arte contemporáneo”. Más allá de su propuesta de cambio de metodologías y de enfoques, la intención de Schaeffer parece ser la de situar en el centro del interés a la *experiencia estética* y desplazar de su lugar central a la *experiencia artística*, tal y como hoy se entiende, para recuperar, entre otras cosas, aquellas experiencias, prácticas y formas de expresión que la estética institucionalizada ha relegado a los márgenes. Por eso Schaeffer se enfrenta declaradamente no ya a la tradición heredera del pensamiento kantiano o de la estética romántico-idealista, sino a su versión actual, la de una comunidad que, en lugar de dedicar su esfuerzo a pensar el arte, lo destina más bien a salvaguardar el pensamiento en el que ese arte se desenvuelve. El peligro de una estética posicionada axiológicamente es el de conducir a una nueva *canonización* del arte, a una idea excesivamente estrecha del arte que acumula irremediadamente sus propios *refusées*. Estos *refusées* vendrían a ser aquellas formas expresivas que no tomaron parte en los sistemas clásicos de las artes, formas como el

⁴ Cf. Rudolf ARNHEIM, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.

⁵ Jacques RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible*, p. 21.

⁶ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 83.

⁷ Jean-Marie SCHAEFFER, *Adiós a la estética*, Madrid, Machado Libros, 2005, p. 22 nota.

diseño, sin pasado ni *poética* –y esto a pesar de que la idea de *diseño* sirviera para articular la unión de artes que ejerció quizá de modelo a los sistemas de las *bellas artes*⁸–.

Rancière, por su parte, tampoco representa a la visión dominante en esa comunidad estética, pero su posición en este escenario es mucho más particular: no se enfrenta a esa supuesta estética institucionalizada (para él hay más bien dos tendencias dominantes) porque su percepción es muy distinta. El “régimen *estético* de identificación de las artes” con el que se unifica el pensamiento de la modernidad, y que vive en nuestros días, asume dentro de sí todas las contradicciones que Schaeffer y la mayoría han problematizado: las relaciones autonomía/heteronomía, arte/no-arte, arte puro/arte aplicado, modernidad/posmodernidad son constitutivas de ese régimen *estético*. Rancière no percibe las diferencias entre aquellos que dedican su reflexión al cine o al diseño y aquellos que piensan sobre el arte autónomo contemporáneo, como no las percibe en lo sustancial entre el propio cine y el *happening*, porque unos pensamientos y otros, y unas expresiones y otras, forman parte del mismo paradigma, del mismo régimen y, aquello que llamamos arte contemporáneo, desde las vanguardias al arte del presente, no se entiende sin un constante juego de desidentificación e indistinción entre el arte y el no-arte, entre lo autónomo y lo heterónimo. Para Rancière, toda diatriba acerca de la autonomía y la heteronomía, o del arte y el no arte, no es más que un discurso en bucle encerrado dentro del régimen *estético* consolidado en la modernidad. Por eso, Rancière no asume el problema de la exclusión de ciertas formas expresivas, como el diseño; de hecho, es él quien las ha resituado teóricamente en un lugar central de la creación y la reflexión contemporáneas: “[...] es en la teorización de las artes aplicadas donde hay que buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematizar la autonomía del arte”⁹, ha llegado a escribir. Rancière, podríamos decir, soluciona la problematización surgida a partir de esas dicotomías estéticas afirmando que tales contradicciones son constitutivas del régimen estético de las artes. Esta manera de operar en el pensamiento es característica de Rancière. El interés por situar lo político dentro de lo estético y lo estético dentro de lo político en su idea del “reparto de lo sensible” le hacen considerar aquellos problemas de forma *inmanente* al arte y a la estética, como sucediendo *dentro* del arte y *dentro* de la estética, o disolviéndose *dentro* de ella, dejando fuera del campo de visión los problemas y las oposiciones que siguen produciéndose de hecho en la comunidad estética y en el arte institucionalizado y que consiguen refundir una y otra vez aquellas contradicciones.

Para quienes están sensibilizados con la tarea de resituarse esas artes *sin poética* –el diseño en todos sus campos, el cine y las nuevas imágenes, la música pop-rock, la música cinematográfica, la publicidad, etc.– dentro del ámbito

⁸ José JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 96.

⁹ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander, Shangrila, 2014, p. 180.

del arte y dentro del de la reflexión estética, ni la aportación de Schaeffer ni la de Rancière resultan concluyentes ni efectivas. La de Schaeffer, porque ignora que el pensamiento estético desde la modernidad sirve también, como piensa Rancière, para identificar el arte (no solo para evaluarlo) y que, por tanto, nuestra idea de arte no puede desprenderse de los parámetros históricos modernos. Por eso, ¿hasta qué punto podríamos reconsiderar la artísticidad del diseño si no es considerando, al menos en parte, el devenir contemporáneo del arte y del pensamiento que sirve para formular lo que identificamos como arte? El naturalismo de Schaeffer parece afectado paradójicamente por una cierta ahistoricidad.

Por otro lado, la visión de Rancière tampoco serviría para reconducir a la comunidad estética en su conjunto a esa reconsideración de las *artes menores*, salvo que toda ella asumiera el optimismo dialéctico de este pensador según el cual el *régimen estético de las artes* está hecho de la contradicción misma de la relación entre el arte y el no-arte, y según el cual también, lejos de suprimir la contradicción, habría más bien que entender que “la unión sin concepto de los opuestos”¹⁰ es lo característico de las cosas del arte y del pensamiento del arte en ese régimen estético, como hizo la propia práctica del *collage*¹¹. Pero si la comunidad no asume el pensamiento de Rancière, todo él se disuelve *dentro* del discurso estético. La dialéctica de los opuestos queda encerrada en el interior del pensar estético. *Fuera* siguen produciéndose las desatenciones, los menosprecios, los desaires. Porque la política *inmanente* de la estética que Rancière dibuja parece perder su conexión con los sucesos efectivos del mundo del arte y el mundo de la estética tal y como los abordaría la teoría institucional de Dickie, por ejemplo.

Por esta razón, aunque sean más que oportunas las recolocaciones que Rancière hace del diseño gráfico, de la tipografía, del diseño industrial dentro de ese mismo “reparto de lo sensible” que se va formando desde el siglo XIX y que, encontrando su momento de mayor visibilidad en las vanguardias, se reformula constantemente hasta nuestros días sin especiales rupturas, aún con eso, asumiendo su discurso es difícil ver solucionadas las confrontaciones efectivas a las que los diseñadores gráficos, por ejemplo, se enfrentan a diario. La política de Rancière no parece ser una política para la *praxis*, sino una

¹⁰ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 61. El optimismo dialéctico de Rancière le lleva a concebir, no solo la unión de los opuestos, también una auténtica permeabilidad del arte y la realidad empírica. Para él, según Díaz-Urmeneta, el arte “no está aislado en una esfera específica: si puede hablar de cualquier cosa, sin restringirse a un lenguaje determinado, las fronteras entre el arte y lo que no lo es se hacen, más que borrosas, permeables”. Juan BOSCO DÍAZ-URMENETA, “Arte, emancipación y política. Una aproximación al pensamiento de Jacques Rancière”, 51-70, en ROSA FERNÁNDEZ, LUIS PUELLES y E. FERNÁNDEZ DEL CAMPO (eds.), *Estética e interculturalidad: relaciones entre el arte y la vida*, Málaga, Contrastes, Suplemento 17, 2012, p. 62. A mi entender, en este punto el diagnóstico de Rancière deja de ser acertado. Lo valioso de su propuesta viene del intento de resolver *teóricamente* el problema de las antinomias y contradicciones de la estética moderna, pero a la hora de describir ciertas realidades del arte presente su visión pierde algo de su característica lucidez.

política para la conciencia. Por otra parte, aunque muchas de las apreciaciones que realiza Schaeffer acerca de la experiencia y del juicio estéticos puedan parecer acertadas, es difícil admitir que para ver de manera más nítida la silueta de esas artes sin poética tenga que nublarse la vista ante los hechos efectivos del arte contemporáneo, tan efectivos y *naturales* –y, por tanto, *lícitos*– como cualquier otra experiencia estética.

Es preciso quizás unir el *dentro* y el *afuera* del pensamiento estético de Rancière. Mirar hacia dentro de la comunidad y del pensamiento estéticos, pero también volver la cabeza hacia el exterior, y observar realidades que todavía no han sido suficientemente curioseadas ni siquiera por quienes las defienden¹². Esto supone acercarse a la comunidad estética a la manera en que la *teoría institucional* se acercó al mundo del arte, mundo al que la comunidad estética pertenece hoy quizás más de lo que ha pertenecido en cualquier otro momento. Esta es una manera de abordar la relación vigente entre *valores* estéticos y *hechos* estéticos.

2. LIBERTAD ARTÍSTICA, DE VALOR A DOGMA

Si hay un valor que sustenta el resto de ideales de la estética autónoma, ese es el de la libertad. La idea de libertad no solo arma los valores de la autonomía, la idea de genio, una gran parte de las acepciones de lo sublime y el inicio mismo de la idea de lo estético como “libre juego de facultades”¹³, es el valor que sirve para articularlos y conferirles una unidad en la idea moderna de arte. Las experiencias estéticas y artísticas, tal como empezamos a vivirlas los occidentales desde el siglo XVIII, solo pueden ser entendidas dentro de la concepción de libertad alumbrada en la modernidad. La libertad juega el papel decisivo y fundamental, podríamos decir, en ese “régimen de identificación del arte” del que habla Rancière. Ahora bien, la libertad es quizás también el

¹² No ha existido ningún pensador estético experto en todas las formas de expresión y en todas las actualidades artesanales ni artísticas. Sí han existido en otro tiempo quienes anhelaban serlo, como Hegel, pero en la actualidad, en el momento en el que la novela gráfica y el cómic cuentan con una historia y unas formas de desarrollo tan experimentales como las de la literatura modernista; en el que la música pop-rock independiente o alternativa alcanza cotas de complejidad en todo comparables a las de la música docta contemporánea; en el que lo gráfico contiene un mundo enorme de criterios propios; en un momento así, no hay cabida para la sistematización omniabarcante, ni se pretende, pero sorprende la ligereza con la que los expertos en ciertas áreas expresivas evalúan los hechos de las otras. Resulta, por ejemplo, ridículo leer en Badiou (Alain BADIOU, “Sobre la situación actual del cine”, en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. G. Yoel, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 52) la constatación de la ausencia de música contemporánea en la música cinematográfica y constatar más bien, con ello, su desconocimiento –en honor a Rota, Corigliano, Goldenthal, Desplat y la mayor parte, dicho sea, de los compositores cinematográficos–; también extraña leer en Rothko (Mark ROTHKO, *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004, pp. 133 y 143) una crítica ligera del diseño gráfico; ¿tenía en mente Rothko la obra gráfica de Albers, Max Bill o Schwitters (y su propia trayectoria)? Dentro del discurso estético dominante se excusaría a un experto en artes visuales que no conociera a Josef Müller-Brockmann, pero en ningún caso se le perdonaría ignorar quién es Lucio Fontana.

¹³ Immanuel KANT, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa, 1999, p.149 (§9).

más autorreferente y replegado sobre sí de los valores modernos. Un valor que se coloca a sí mismo en el lugar del ideal pero que él mismo no es objeto final en una cadena de deseos. La libertad está exenta de contenido, por eso, afirmarse en la libertad es afirmarse en el vacío. Cuando el juicio estético, la experiencia estética y la creación artística son guiados, como el pueblo, por la libertad caminando sobre las ruinas de los ideales de belleza y sobre los criterios éticos y miméticos, lo son avanzando hacia cualquier parte, y solo se detienen allí donde la libertad puede fijar su bandera.

Toda pregunta acerca de esencias o criterios artísticos se ve rápidamente comprometida en el contexto de la libertad moderna. Un juicio estético y un arte que han asumido las trayectorias de Marianne no pueden acomodarse durante mucho tiempo en el terreno fijo de los criterios. La libertad se mueve, es puro desplazamiento, porque solamente así se afirma y se reconoce. También y de una manera más evidente la libertad del arte. Uno de los planteamientos que entiende que la libertad sirvió para conducir al arte a un lugar determinado, el de su propio autodescubrimiento y reconocimiento, es el que Rancière llama *modernista*, planteamiento dominante que “identifica la revolución moderna del arte con el descubrimiento de la esencia pura finalmente revelada del arte”¹⁴. El problema de este esencialismo moderno –que hallaríamos en la gruesa vía que va de Adorno y Greenberg a Lyotard y Badiou– no es tanto el de la muerte del arte, o el de la muerte del arte en la cultura, como el de la ocupación de Marianne. No es el arte el que está condenado a dar vueltas una vez que se ha encontrado supuestamente a sí mismo en las vanguardias, es la libertad, que vagabundea.

Es el problema clásico de la libertad formal desenganchada de la idea de naturaleza humana, y el problema de la libertad artística, soltada de los ideales y criterios tradicionales. El gran ideal es al mismo tiempo la razón última de los desencuentros entre el arte y la estética por parte de quienes buscan criterios artísticos y criterios estéticos. García Leal, siguiendo a Rosenberg, afirma que el escenario de la libertad artística contemporánea es, por eso, claramente ambivalente:

“Tiene a su favor la libertad omnímoda que proporciona a los artistas, la ausencia de ataduras y cánones preexistentes. Pero, por otro lado, esa libertad puede resultar meramente formal, simple ausencia de coacción externa, si no llega a ser autodeterminación (en sentido kantiano): exigencia de que lo artístico se dé a sí mismo una ley, un principio regulador de su propio ejercicio”¹⁵.

La libertad del arte llega a suponer un problema para aquellos programas estéticos en busca de esencias o criterios, no por ella misma, evidentemente, sino por su configuración como valor central –y en muchos casos único– de

¹⁴ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 86; Cf., Jacques RANCIÈRE, *El destino de las imágenes*, Nigran (Pontevedra), Politopías, 2011, p. 111.

¹⁵ José GARCÍA LEAL, *El conflicto del arte y la estética*, Granada, Universidad de Granada, 2010, p. 14.

la creación artística. Y es que esa libertad entronizada tendría gran parte de responsabilidad en la consecuente “desdefinición” del arte de la que hablaba Rosenberg¹⁶. Tal desdefinición tiene más que ver para algunos con la intensión del concepto de arte que con su extensión¹⁷. En efecto, para quienes asumen este problema de la indefinición del arte, “[...] lo relevante no es saber si algo es o deja de ser arte, sino saber qué es lo que hace que sea arte o no lo sea”¹⁸, como ha señalado García Leal. Sin embargo, cuando Rancière habla de la “desidentificación” del arte como paradoja característica del régimen estético de identificación, lo hace anotando un hecho que no es asumido como problema, sino como realidad constitutiva de tal régimen. Rancière y quienes comparten esta perspectiva muestran más interés por el concepto extensivo del arte que por el intensivo, revelan sobre todo su disposición a borrar o ampliar las fronteras de un arte categorizado según criterios que están unidos precisamente al valor de aquella libertad, antes conductora y ahora vagabunda. Unos, por tanto, reclaman la importancia de los criterios en un arte libre que parece haber perdido toda ley dentro de sus fronteras; otros denuncian la pervivencia de criterios obsoletos que operan precisamente como guardianes de la ley en las fronteras del arte, donde impiden la entrada de las formas expresivas consideradas no libres. Para los primeros, la libertad abultada de los artistas anula la determinación de criterios artísticos amplios; para los segundos, son precisamente determinados criterios los que impiden la ampliación o el difuminado de la idea misma de libertad artística y los que embargan el visado a aquellas formas expresivas que, como el diseño, no cumplen con el ideal de libertad. Así pues, las relaciones de criterio y libertad vienen a ser las que dibujan estas dos posturas fundamentales de la estética vigente.

Existe una estética interesada en la búsqueda del criterio, término menos comprometido y más disoluto que aquel del concepto, al que, parece ser, se renunció en gran parte tras la *Crítica del Juicio*; y existe una estética de la denuncia de criterios añosos, sensible a la diversidad de prácticas que no terminan de gozar de una consideración artística por su carácter de *esclavas*. En esta segunda estética podemos encontrar juntos a Schaeffer y a Rancière, a pesar de la notoria oposición de sus enfoques. Como hemos visto, uno propone abordar lo estético y lo artístico más allá de los límites de la estética filosófica, y el otro afirma que la diferencia entre las artes libres y las artes siervas, así como cualquier dicotomía estética moderna, no es sino una paradoja o ambivalencia propia del régimen moderno¹⁹.

Pero, junto a las tendencias de la estética *intensiva* y de la *extensiva*, existe un tercer rumbo dominante en el pensamiento estético actual que, a mi

¹⁶ Harold ROSENBERG, *The de-definition of art: Action Art to Pop to Earthworks*, London, University of Chicago Press, 1983, p. 11 y ss.

¹⁷ José GARCÍA LEAL, *El conflicto del arte y la estética*, p. 14.

¹⁸ José GARCÍA LEAL, *El conflicto del arte y la estética*, p. 14-15.

¹⁹ Si Schaeffer piensa que la estética debe automedicarse y cambiar sus hábitos, Rancière parece confiar más bien en una homeopatía programada por el propio régimen estético.

entender, goza de un éxito más amplio que el de aquellas dos: es la vía que defiende la libertad del artista como valor primordial e incuestionable. Esta vía estética se hermana en la actualidad con las políticas artísticas institucionales de curadores, críticos y directores de museos. Se imbuje de criterios como el de “estética relacional”²⁰, surgidos en este ámbito de las políticas artísticas, y se identifica con los avatares del arte crítico. Es sensible a las claves y fórmulas que los intermediarios del arte implantan en los catálogos de las exposiciones, pero ancla su postura en la idea de Adorno de la libertad del arte como vía única para que este ejerza su carácter de resistencia social, en la concepción de la autonomía como forma que lo artístico tiene de “objetivarse” y de adquirir “fuerza de resistencia social”²¹, único medio para *problematizar* una realidad aceptada como perversa y no sucumbir ante ella²². Se debate por ello entre la exigencia adorniana de una autonomía del arte que se ha vuelto “irrevocable”²³ y los discursos aparentemente fusionadores, extensivos y contaminadores de los museos de arte contemporáneo. Pero, a pesar de este desajuste entre arte autónomo y arte relacional, tratado aún hoy en los parámetros del discurso estético de Adorno, para esta estética no existe disyuntiva alguna entre libertad y criterio: la libertad misma se ha convertido en criterio, en criterio dominante²⁴.

Por otra parte, la estética moderna ha fundado la íntima alianza del arte y la libertad y la ha asociado a la conocida dialéctica kantiana de medios y fines. La libertad del artista garantiza el carácter de *finalidad sin fin* del que se imbuje la obra de arte. La libertad hace posible que los medios se conviertan en fines, pero al precio de convertirse ella misma en un fin dentro del contexto estético. De esta forma, la libertad se erige guía del curso del arte y

²⁰ Nicolas BOURRIAUD, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética (Obra completa, 7)*, ed. R. Tiedemann, Madrid, Akal, 2004, p. 296.

²² Es importante precisar que la libertad del arte en Adorno afecta a las obras de arte más que a los artistas. “La estética del genio -dice- es falsa porque escamotea el momento del hacer finito, de la *téchne*”, y, más adelante, “[...] el énfasis de la estética del genio sobre el individuo distrae de la sociedad”. *Ibid*, p. 228. Por otra parte, que esta tercera estética pretenda ligar el arte relacional (con su receptor productivo) con la estética de Adorno supone una transformación radical de esta última en un punto: para el autor de la *Teoría estética*, “[...] la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en la esfera de la recepción. Precede a ésta: hay que buscarla en la producción”. *Ibid*, p. 301. En Adorno, la obra, más que unir al artista/productor y al receptor (/ productor), media entre ellos.

²³ *Ibid*, p. 9.

²⁴ Como ha señalado Carroll, el planteamiento que Adorno y Horkheimer hicieron de la libertad en “La industria cultural” (MAX HORKHEIMER; THEODOR W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2001) tiene su base en la idea de libertad que Schiller expuso en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. “La libertad estética es una libertad de primer orden; es un requisito de todo tipo de libertad, porque la libertad de la realidad tal como es, que nace de nuestras experiencias artísticas, es una especie de libertad original, una experiencia de la libertad que nos prepara para la plena adquisición de la autonomía moral y política”. Noël CARROLL, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Machado, 2002, p. 81. Ahora bien, esta idea de libertad que Adorno y Horkheimer exponen también en el conocido capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* hace referencia a la libertad del receptor, no del creador (porque este no existe como tal en la industria cultural, claro).

del pensamiento estético modernos. Es en lo estético donde se refunda teóricamente la libertad kantiana, pero la libertad no se servirá de lo estético de una manera únicamente teórica: la estética moderna tiene entre sus cometidos principales el de fundamentar y salvaguardar la libertad de un arte, que, a su vez, es configurado como signo de la libertad individual y social. El arte viene a ser así la bandera que la libertad ondea en las calles; y la estética, el mástil que acepta como compromiso no soltar su estandarte. Sucede entonces que el discurso estético asume al fin una función clara y efectiva respecto al arte: asegurar sus convulsiones, ofrecer una rigidez argumental que permita y soporte los libres movimientos de los diferentes vientos que dan prestancia a la bandera artística. La estética, la *tercera vía estética* antes mencionada, termina siendo, pues, la encargada de transformar el valor moderno de la libertad en el gran dogma del arte dominante. Este dogma se formula así: *un arte libre es símbolo y garantía de una sociedad libre*. Expresa la idea de que un arte libre es muestra de una sociedad libre, pero también –lo que es más radical–, la idea de que el arte libre es a la vez condición de esa misma sociedad libre.

La estética se ve envuelta, ya no en un proyecto de fundamentación del arte libre, sino en la constante sustentación, salvaguarda y mantenimiento de la libertad de los artistas. El inicial compromiso fundamentador de la estética se transforma así en una responsabilidad vigilante y protectora, especialmente en las lindes del arte, donde está en juego, como es sabido, el futuro del *mundo libre*. La cada vez más frecuente convergencia de las prácticas y discursos curatoriales y estéticos en la tercera vía estética dominante no es ajena a este hecho.

Describir la manera en que la estética y la teoría del arte convirtieron un valor o un ideal en un mito y en un dogma es una tarea extensa que no tiene cabida aquí. Todos aceptan, no obstante, que la libertad que opera como presupuesto innegociable en el arte de hoy procede de la categorización del genio romántico y de aquella libertad *de rigueur* de los artistas de vanguardia²⁵. Es siempre la misma libertad, aunque, de ser cierta la visión *modernista*, su trayectoria hasta las vanguardias históricas trazaría un camino de sentido, el camino de la emancipación y el reconocimiento.

La consolidación del dogma de la libertad se produce en el seno de la tercera estética, esa que funde los valores de la estética autónoma con los de la estética relacional y el arte crítico. Esta tercera estética puede presumir de haber excedido los límites del discurso académico y de haber entrado a formar parte del auténtico mundo de las prácticas y los discursos artísticos, del tejido efectivo que constituye eso que llamamos el mundo del arte. Dentro de estas prácticas y discursos ella es la legataria de los fundamentos –algo así como las pruebas de paternidad– del arte libre, lo cual no impide que esa estética esté abierta a asimilar las nuevas intuiciones de los compañeros comisarios. En

²⁵ Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 72.

esta tercera vía, el referente, claro está, es el ámbito de las artes visuales, esfera en la que se piensa por defecto cuando se habla de *arte contemporáneo*. Este, como dice Rancière, se definiría como

“aquello que viene a ocupar el lugar de la pintura, es decir combinaciones de objetos, de fotografías, de dispositivos de video, de computadoras y, eventualmente, de *performances* que ocupan los espacios donde se veían antaño retratos colgados en las paredes”²⁶.

Aunque el mismo Rancière ha separado como tendencias estéticas dominantes de nuestros días la *estética de lo sublime* –aquella propia de filósofos e historiadores del arte–, y la *estética relacional* –la de artistas y profesionales de las instituciones artísticas–²⁷, a mi juicio, ambas se unen en la tercera vía estética, hecha con la difícil aleación de los valores de la libertad fundacional (autonomía-genio-sublime-juego) y los valores de la libertad vagabunda convertida en dogma. A su vez, la tercera estética comparte terreno tanto con la primera estética, la *intensiva*, que pretende establecer criterios y definiciones, como con la segunda, la *extensiva*, que querría ablandar las fronteras endurecidas por criterios y valores extemporáneos. Con la segunda comparte la sensibilidad hacia lo heterogéneo, aunque, en el seno de la tercera vía sublime-relacional, tal heterogeneidad es unificada por el discurso expositivo o la política artística en juego, encargada de que todo fragmento de no-arte, de lo cotidiano, o todo objeto de artesanía, diseño o publicidad se rodee del aire simbólico del museo –o del contramuseo, que viene a ser lo mismo–. Con la primera, comparte la propia voluntad de intensión, no porque busque también una definición o un criterio para lo artístico, sino precisamente por esa fuerza centrípeta que no quiere habitar en las fronteras ni más allá: se asume el objeto de diseño, se asume como pieza de lo que en museología se llama *cultura material*, pero solamente en el espacio en “donde se veían antaño retratos colgados en las paredes”, como dice Rancière. Es decir, se asume lo heterogéneo de la estética extensiva pero no en el terreno propio de esa heterogeneidad, sino en el del arte, dentro del arte, o sea, dentro del museo. Cuando el arte relacional se libera en la calle, en el espacio público, él mismo no puede seguir comportándose como arte sin redefinir su entorno.

Es cierto que esta tercera vía no se presenta de manera monolítica²⁸. Dentro de ella encontramos planteamientos en los que la balanza de lo sublime-relacional se inclina hacia un aspecto o hacia otro, de tal forma que, cuando el peso del arte relacional es mayor, los valores hermanados con lo sublime (autonomía y genio, no así el libre juego), se difuminan casi completamente; y, en el caso contrario, cuando es lo sublime lo que prima, lo relacional sue-

²⁶ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 32.

²⁷ *Ibid.*, pp. 28-31.

²⁸ Tampoco las otras dos vías estéticas son conglomerados homogéneos. En cada una de ellas podemos encontrar planteamientos contrarios en muchos aspectos, como el caso señalado de Schaeffer y Rancière.

le menguar. Pero lo cierto es que, en la actualidad, la relación entre estetas (algunos estetas), comisarios, críticos y artistas ha vuelto a convertirse en un hecho destacable, y esta dimensión efectiva ha marcado con éxito ostensible la paradoja del arte crítico del presente. Esta relación de discursos sirve principalmente para unificar políticas artísticas diferentes e incluso contrarias, las de los museos con las de los contramuseos, las de las grandes inversiones bienalistas con las de la indigencia del comisariado *amateur*; pero también sirve para facilitar la nivelación de valores entre las distintas prácticas y discursos, para que unas se revistan con los valores de las otras. Por eso, la tercera vía estética tiene algo de entente, y se parece a aquella paz pactada para favorecer el comercio. Es la estética propia de la sociedad del bienestar, aquella en la que toda enemistad ha prometido no operar de manera subrepticia, y aquella en la que todas las batallas y todas las sorpresas han sido pactadas.

No tengo una idea formada acerca del futuro de esta relación entre estética, discurso museístico, crítica y creación. No veo probable que tal relación se dirija hacia una fusión *estética-discurso museístico-crítica-creación*. Si observamos la historia contemporánea de tales relaciones, lo usual es un sucesivo reordenamiento de esas mismas relaciones, a no ser, claro, que la entente sea más fuerte de lo que ahora nos parece y que las otras facciones –la estética, el museo y la crítica– hayan encontrado la forma definitiva de amarrar al arte, de *reducirlo*.

3. LA CÚPULA DE LA ESTÉTICA

En la actualidad, la estética de la tercera vía juega por tanto el papel más visible e influyente del horizonte estético-artístico. Lo juega por su cercanía con las demás prácticas relacionadas, especialmente, con la de la creación, aunque sea mediando el discurso curatorial. La tercera vía goza de más voz que las otras dos porque cuenta entre otras cosas con los medios propios de la difusión y la divulgación de los museos, los medios de comunicación especializados, etc. Se ha hecho más efectiva, más vinculada a las prácticas reales, y, por eso, su labor se ha vuelto más crítica para los fines de la segunda vía, la que pretende extender las fronteras de la consideración artística, porque, como hemos visto, la estética sublime-relacional no está interesada en lo heterogéneo más que dentro de la circunstancia de lo artístico. La tercera estética ejerce la función de protección y salvaguarda de la libertad del arte de manera más cierta y eficaz, de manera, podríamos decir, policial. Sus discursos fundadores son ahora discursos protectores, argumentos que blindan con la palabra especializada la libertad de los artistas autónomos, preservándola de cualquier ataque, de cualquier instancia que pretenda contradecir las intenciones del creador o modificar su obra.

Una de las principales diferencias entre la realidad presente de la creación autónoma y la creación aplicada radica en esto. Piénsese en los innumerables discursos estéticos protectores con los que cuenta un artista autónomo y la

escasez de tales argumentos en el caso de las artes aplicadas. Un artista visual autónomo, en efecto, cuenta con un aparato discursivo-defensivo enorme, un aparato que, además, se ha consolidado e institucionalizado y que, por tanto, ni siquiera tiene necesidad de usar (para la tercera estética este uso por parte del artista es *tabú*); un diseñador gráfico, en cambio, no obtiene tal sustento argumental, se encuentra solo ante su cliente, y todo el edificio argumentativo y justificativo que él mismo tiene que poner en pie no sirve la mayor parte de las veces para desviar el (mal) gusto soberano o la falta de criterios de quien le ha hecho el encargo.

La tercera estética ha contribuido al levantamiento de la gran burbuja, la gran *cúpula* encargada de resguardar la libertad artística (la libertad artística del arte libre). Ella apuntala el domo del arte con discursos endurecedores (a pesar de lo blando de una disciplina en la que el concepto dio paso al criterio). Este potencial consolidante no es nada nuevo para el pensamiento estético. La estética ya lo mostró, por ejemplo, en su *invención* de la tragedia griega a la que, como dice Rancière, le prestó “el ‘refugio’ de sus conceptos”²⁹. Solo el carácter fundamentador de la estética puede servir para hacer más firme y sólida esa cúpula. Quizá el arte relacional necesite de la parte sublime de la tercera estética para poder ejercer con más soltura su aparente heterogeneidad y mestizaje: el valor de lo sublime pronto convoca a aquellos otros valores hijos del valor de la libertad (especialmente la autonomía y el genio). Si las nuevas políticas artísticas se permiten ir, dentro de los museos, contra las ideas de autonomía y de genio, es porque saben que la estética ha blindado con esas mismas ideas los muros del museo. El aire que se respira en las salas de la Documenta sigue siendo el aire del Fridericianum. También el aire libre de las proyecciones sobre edificios y esculturas de Krzysztof Wodiczko está blindado. La estética es necesaria, como ya he dicho, porque ella aporta el fundamento de la libertad, aunque este fundamento esté hecho paradójicamente con el desajuste del juicio y el concepto, o con las ambigüedades del libre juego.

Junto a la función fortalecedora, la tercera estética tiene también, en el perímetro de esta cúpula protectora, una función de control y vigilancia fronteriza: es el *Checkpoint Charlie* que gestiona el paso entre el ámbito genérico y descubierta de *lo estético* –del no-arte, del arte servil–, y el ámbito amparado de *lo artístico*³⁰. “La topografía del dentro y del fuera”³¹ y sus asuntos de frontera, se

²⁹ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 103.

³⁰ La anécdota que resume Jacques Aumont acerca de una de las obras más significativas de la escultura contemporánea le sirve como figura de lo que él llama la “dificultad aduanera del arte”, Jacques AUMONT, *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 97 y ss. Aumont lo cuenta así: “Un día de 1928 le rogaron a un aduanero neoyorkino que dejara entrar en territorio norteamericano, libre de impuesto, en carácter de escultura y de obra de arte, un bronce de Brancusi titulado *Oiseau dans l'espace*. El despachante de aduana, que no leía las revistas europeas, no reconoció el pájaro, ni la escultura, ni el arte, e impuso al objeto una tasa del cuarenta por ciento de su valor, a título de ‘artículo de metal’”. *Ibid.*, p. 98.

³¹ Jacques RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 72.

han vuelto cada vez más importantes y centrales para la estética, responsable en último término de las políticas de segregación e inclusión. La crítica de Rancière a la *inestética* de Badiou evidencia este hecho:

“El sistema de las artes en la obra de Badiou aparece, en efecto, como una fortaleza bien custodiada, custodiada por aquellos a quienes coloca en la puerta –en su puerta–, aquellos que cargan con toda la miseria del no arte y los equívocos del anudamiento, y preservan así el vacío del lugar central donde reina la pureza virginal del poema”³².

El nacimiento de posturas revisionistas, heréticas y de apostasía en el seno de la estética tiene que ver con la *eclesialización* a la que la tercera vía se ha sometido. La fijación del valor de la libertad artística como dogma está en el fondo de esto. Y, aunque tal dogma concerniría a la sociedad en su totalidad y a todas las prácticas expresivas individuales que se desenvuelven en ella, la eclesialización introduce pronto la separación entre fieles e infieles. En la fórmula del dogma que reza *un arte libre es símbolo y garantía de una sociedad libre* se lee también que la libertad del arte libre ha de promover la salvación de todos pero garantizar únicamente la de los creyentes. La contradicción vuelve a sustentarse en la idea de Adorno de la autonomía del arte como condición indispensable para que este oponga resistencia a lo real. Todo compromiso, toda acción, toda fusión del arte con la realidad en el arte crítico y en el arte relacional puede producirse porque la libertad del artista está garantizada; dicho de manera más clara, el arte se compromete con la realidad y se funde con ella dentro de las condiciones de lo artístico, en ningún caso el arte se abandona a las condiciones de lo real porque eso supondría la auténtica fusión y disolución de lo artístico (y, por tanto, la pérdida de su capacidad de *problematizar* lo real). Aunque la obra artística se adentre en la selva, como las unidades de biogás de Superflex en pueblos de Camboya y Tanzania, la acción artística impone su espacio, su aire cerrado en el aire libre, su burbuja o su cúpula portátil.

El del arte es siempre un entorno controlado. El movimiento browniano que parece dibujar está garantizado precisamente por las paredes de la bóveda contra las que sus partículas chocan incesantemente. Esta cúpula –allí donde se desplace– permite a las partículas del arte situarse en ámbitos plagados de partículas reales sin que la ósmosis entre unas partículas y otras se produzca de manera completa. El factor estocástico que muchos aprecian en el arte reciente se debería en parte a este hecho descrito aquí de manera alegórica. Es la paradoja de la cúpula, paradoja que la estética conoce a la manera de un secreto dinástico como albacea que es de la familia: guardar la libertad de los artistas, proteger su acción y su obra, supone también limitar el aire de tal acción y de tal obra y, lo que es más significativo, alejarlos de la realidad contra la que supuestamente deben alzarse. En este contexto, el artista se ha vuelto descendencia de una gran familia burguesa en el jardín de los Finzi-Contini.

³² Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, p. 102.