

ARTE Y AUTONOMÍA*

ART AND AUTONOMY

José F. Zúñiga

Universidad de Granada

Resumen: *En el artículo se parte de la distinción entre tres modos filosóficos de afrontar el arte, que sirve para enmarcar los trabajos que se presentan en el volumen. Después de hacer una breve descripción de su contenido, el autor entra en discusión con quienes defienden la autonomía moderna del arte (García Leal) y también con quienes defienden la vinculación del arte con la praxis humana, tanto en su versión moderada (Bertram) como en su versión radical (i.e. Rodríguez Martín). Basándose en razonamientos provenientes de Pardo y Menke, el autor defiende la existencia de un doble impulso en el arte: por un lado, el arte está a la base de toda praxis social racional, incluso es fundamento del conocimiento científico y de la razón práctica normativa; por otro, en el arte hay también una fuerza que se sitúa en los márgenes de la razón. La adecuada tensión entre ambos es la condición de posibilidad de la libertad humana. Se postula, por consiguiente, que la autonomía del arte es necesaria.*

Palabras clave: *Autonomía, praxis humana, racionalidad, fuerza del arte, libertad.*

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores” (FFI2013-41662-P), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y los Fondos Estructurales de la Unión Europea (FEDER) para el período 2014-2018.

Abstract: *The article begins with the distinction between three philosophical modes of dealing with art, which serves to contextualize the papers presented in the volume. After making a brief description of its content, the author enters into discussion with those who defend the modern autonomy of art (García Leal) and with those who defend the link between art and human praxis, both in its moderate version (Bertram) and in its radical version (Rodríguez Martín). Based on reasoning from Pardo and Menke, the author defends the existence of a double impulse in art: on the one hand, art is at the base of all rational social praxis; it even is the foundation of scientific knowledge and normative practical reason; on the other hand, in art there is also a force that stands at the margins of reason. The adequate tension between the two is the condition of possibility of human freedom. It is postulated, therefore, that the autonomy of art is necessary.*

Keywords: *Autonomy, Human Praxis, Rationality, Force of Art, Freedom.*

Christoph Menke afirma que en cuanto reflexión filosófica sobre el arte, la estética pregunta por su verdad: “[P]regunta por cómo se muestra el espíritu humano en el arte; por lo que la existencia del arte dice (...) sobre la procedencia, la constitución y el destino del espíritu humano”¹. Su respuesta a esa pregunta es: “[E]l espíritu humano consiste en el conflicto entre la fuerza estética y la capacidad de la razón”, entre una fuerza, que no es racional, y la razón. “La verdad” del arte consistiría entonces en la mediación entre ambos extremos y el “destino” (el “logro”, la “condición de posibilidad”) del espíritu humano radicaría en ese conflicto. Menke utiliza la palabra “verdad” para describir lo que hace la estética como rama de la filosofía. Y tiene razón, puesto que la estética en cuanto filosofía se propone decir qué son las cosas en verdad. Pero, al hacerlo, no tiene en cuenta que la palabra “verdad” ha sido empleada en la tradición del pensamiento filosófico sobre el arte *no* para designar el conflicto en el interior del espíritu humano, sino más bien la posibilidad o la necesidad de resolverlo: la idea de que el conflicto puede resolverse (Kant encuentra en la belleza una pista para poder afirmar que el hombre “encaja” en el mundo)² o se resuelve necesariamente (Hegel)³.

¹ Christoph MENKE, *La fuerza del arte*, Santiago de Chile, Materiales Pesados, 2017, p. 9.

² Immanuel KANT, Reflexión 1820a, en *Kant's Gesammelte Schriften*, edición de la Academia Prusiana de las Ciencias de Berlín, Berlín, De Gruyter, 1902-1956, vol. XVI, p. 127 (*apud.* Ch. MENKE, *op. cit.*, p. 153 y también Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis humana. Una estética*, Granada, Comares, 2016, p. 48.

³ “La verdad existe sola y primeramente como la oposición resuelta, como la contradicción reconciliada. Lo que en la filosofía se muestra es que la oposición está siempre resuelta” (Georg W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o Estética*, Madrid, Abada/UAM, 2006, p. 79).

Que Menke, en cambio, atribuya la “verdad” al conflicto indica más bien que se ha producido un desplazamiento en el concepto filosófico de verdad. Para dar cuenta de ese desplazamiento he propuesto en otro lugar tres maneras de afrontar filosóficamente el arte⁴. La primera defiende la vinculación del arte con la verdad y se corresponde con el lugar ontológico que la tradición metafísica ha asignado al arte. En ella se puede incluir, por ejemplo, el pensamiento de Hegel, el del primer Nietzsche (el de *El nacimiento de la tragedia*), el de Heidegger y el de Gadamer. La verdad es aquí entendida en el sentido introducido por Menke: el arte juega un papel esencial en la “procedencia, la constitución y el destino” del espíritu humano.

Frente a ella y coincidiendo con la separación de las esferas de sentido que se instaura en la modernidad —según explica Jürgen Habermas siguiendo a Max Weber—, aparece la autonomía del arte y su independencia respecto del poder político y religioso o respecto de la razón instrumental:

[Max Weber] —escribe— caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan.⁵

Por tanto, teniendo en cuenta que las tres esferas autónomas de que hablaba Weber se corresponden con las tres grandes obras críticas de Kant, no es extraño que la autonomía del arte aparezca asociada al pensamiento kantiano y al concepto de desinterés introducido en el primer momento de la analítica de la belleza de la *Crítica del juicio*⁶ como nota característica que diferencia los juicios estéticos de los juicios morales y de los juicios de conocimiento.

Podemos, por último, definir a partir del Nietzsche posterior a *El nacimiento de la tragedia*, una tercera posición que postula la discrepancia entre el arte y la verdad:

Me tomé muy en serio desde el principio —escribe Nietzsche— la relación del arte con la verdad; y aún hoy me paraliza un horror sagrado en presencia de ese divorcio. Mi primer libro estaba consagrado a este problema; *El nacimiento de la tragedia* cree en el arte sobre el fondo de otra creencia: que no

⁴ José F. ZÚÑIGA, “El paradigma de la autonomía del arte”, en *id.* (ed.), *Autonomía y valor del arte*, Granada, Comares, 2017, pp. 11-26, en concreto pp. 11-17.

⁵ Jürgen HABERMAS, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Jean BAUDRILLARD (et al.), *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Barcelona, Kairós, 1985, p. 27.

⁶ Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento*, edición de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2003, pp. 151-160 [B3-B16].

es posible vivir con la verdad; que la 'voluntad de verdad' es ya un síntoma de degeneración...⁷

Esta tercera posición puede ser pensada en oposición a las dos anteriores. La reflexión de Nietzsche se dirige contra la vinculación de la belleza con lo absoluto (con la verdad en el sentido "filosófico-hegeliano" de la palabra). Para Nietzsche, al contrario que para Hegel, nada hay más "relativo" que la belleza: "Nada es más relativo —escribe—, digamos más limitado que nuestro sentimiento de lo bello. Quien quisiera pensarlo separado del placer del hombre, perdería enseguida el suelo bajo los pies."⁸ Pero se opone también, como se ve, al desinterés kantiano. Nietzsche sintetiza su posición en un párrafo que, por un lado, muestra su rechazo a la posición que critica y, por otro, señala su propia posición: "En un filósofo —comenta irónicamente— es una infamia decir: lo bueno y lo bello; si encima añade 'también la verdad', habría que darle de palos. La verdad es fea: tenemos el arte para no perecer en la verdad."⁹ La oposición de Nietzsche a la relación entre el bien, la verdad y la belleza se condensa en la tesis que afirma la fealdad de la verdad. La afirmación es, por una parte, meta-filosófica. Refiere al estatus de la filosofía (la "voluntad de verdad" es un síntoma de degeneración). Y, por otra, es meta-artística, afecta al papel que la tradición filosófica le ha asignado al arte como mediador entre lo sensible y lo suprasensible (el carácter simbólico del arte, como puerta de entrada a lo impercedero desde lo percedero, a lo incondicionado o absoluto desde lo condicionado).¹⁰

El último gran pensador que ha defendido una vinculación metafísica fuerte entre el arte y la verdad ha sido Hans-Georg Gadamer. Desde entonces, buena parte de las discusiones teóricas se centran en lo que Georg W. Bertram ha llamado el "paradigma de la autonomía"¹¹, que fue puesto en cuestión por algunos de los movimientos más radicales de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Podemos tomar la *Fuente* de Marcel Duchamp como ejemplo (y origen) de la crítica extrema del concepto moderno de arte: tanto del entramado institucional que el mundo moderno ha creado en torno al mismo (al que podemos dar el nombre de Arte, con mayúsculas: museos, galerías, artistas, críticos, directores de museos, etc.) como de la teoría moderna en torno a la

⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Estética y teoría de las artes*, traducción de Agustín Izquierdo, Madrid, Tecnos, 2004, pp. 127-8. La cita pertenece a una anotación póstuma de Nietzsche que se titula: "Estét[ica]: bien considerado, qué es bello y feo", compuesta por siete fragmentos.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Véase la crítica que dirige Nietzsche a la concepción tradicional del arte en *id.*, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 188-191 (párrafo "De los poetas").

¹¹ Georg W. BERTRAM, *op. cit.*, p. 2.

belleza.¹² Pero la *Fuente* ha terminado entrando en la institución que intentaba disolver y ha marcado, más que ninguna otra obra, los caminos que desde entonces ha seguido el arte en el interior de la institución Arte. Los textos que se recogen en el presente volumen reflejan el carácter problemático que ha adquirido el concepto de autonomía desde aquellas primeras vanguardias y, de esa manera, contribuyen a pensar cómo se ha reconfigurado desde entonces el papel del arte en nuestro mundo.

José García Leal realiza una defensa clara de la autonomía centrada en la obra de arte, pero se niega a identificarla con la promoción de valores exclusivamente formales (con el *l'art pour l'art*). Encontraremos una reivindicación de la autonomía formal en el trabajo de Leopoldo La Rubia de Prado, quien coincide con García Leal en basar la autonomía en una reivindicación de la obra de arte frente a la fusión del arte con la vida de ciertas vanguardias o frente al carácter líquido de algunas corrientes actuales. Georg W. Bertram, en cambio, presuponiendo la crítica al paradigma de la autonomía que ha llevado a cabo en *El arte como praxis humana. Una estética*,¹³ esboza en el texto que aporta aquí las tesis fundamentales de su estética, que vienen a parar en la idea de que el arte es una praxis reflexiva que forma parte del conjunto de la praxis (racional) humana. Alessandro Bertinetto corrobora la tesis de Bertram, aunque el núcleo de su trabajo es la noción de improvisación, entendiéndola, en un sentido amplio, como el modo de proceder artístico que se sitúa a la base de toda praxis humana. Gerard Vilar, por su parte, inserta la teoría de Bertram en el contexto de la discusión de la estética alemana reciente, atendiendo en especial a su discusión con Menke¹⁴, quien, en la tradición de Adorno, reivindica una particular autonomía (soberanía) del arte¹⁵ a la que referiré más adelante.

En otro orden de cosas, asumiendo la crítica a la abstracción de la conciencia estética moderna que lleva a cabo Gadamer en *Verdad y método*¹⁶, Federico Vercellone propone un recorrido inverso (centrado en el dominio de la imagen característico de la sociedad contemporánea) que va desde el Romanticismo

¹² Cfr. a este respecto las reflexiones de José Luis PARDO, *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*, Barcelona, Anagrama, 2016, especialmente el capítulo 2 (“Vanguardias”, pp. 56-80).

¹³ Georg W. BERTRAM, *op. cit.*, capítulo I, “Una crítica del paradigma de la autonomía”, pp. 14-45. Bertram propone las posiciones teóricas de Arthur C. Danto y Christoph Menke como los dos ejemplos conspicuos de la pujanza del mencionado paradigma. Adrián Pradier hace en este volumen una notable reseña del libro de Bertram.

¹⁴ En este volumen se recoge una muy completa reseña de Naím Garnica sobre *La fuerza del arte* de Christoph Menke.

¹⁵ Christoph MENKE, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

¹⁶ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984, pp. 121-142.

hasta algunos momentos significativos del arte actual, pasando por las vanguardias. En ese recorrido Vercellone muestra cómo se ha ido produciendo una reconstrucción integral de la percepción, frente a la abstracción que representaba la conciencia estética en su origen. En una dirección opuesta al trabajo de Vercellone, Luis Puelles Romero se propone profundizar en la autonomía (soberanía) de la imagen moderna, haciéndola derivar, no de su pureza y de sus valores formales, sino de la resistencia que la imagen opone al entendimiento. El artículo de María Jesús Godoy Domínguez insiste en la superación de la autonomía formal del arte, argumentando contra la comprensión de la abstracción pictórica como arte puro y libre de cargas afectivas y en favor de la expresión de emociones negativas mediante el arte abstracto. Antonio Castilla Cerezo aborda la cuestión de la imagen desde un ángulo totalmente distinto: desde el cine de terror y, en particular, desde un subgénero de este, el cine de zombis. Sostiene que este tipo de monstruos constituye un símbolo de la proliferación moderna de las imágenes. En el trabajo que cierra el volumen, Carmen Rodríguez Martín vuelve a proponer, como en el caso de Bertram (aunque de manera más radical), una crítica de la autonomía del arte a favor de su interrelación con el resto de la praxis humana. Basándose en las ideas de Rancière acerca de la vinculación de la estética con la política y acerca de la intervención de las prácticas artísticas en la reconfiguración de lo sensible, la autora cuestiona las relaciones entre autonomía y heteronomía del arte mediante el análisis de la obra de la escritora argentina Salvadora Medina Onrubia. Veamos ahora más detenidamente algunas líneas argumentales en relación con la autonomía (moderna, pero no sólo moderna) del arte.

Ya he mencionado que José García Leal defiende la autonomía desarrollada en la modernidad como atributo esencial del arte. Apoyándose en Kant, afirma que la actividad artística es distinta y no dependiente de otras actividades humanas y que cualquier intento de desplazar la autonomía en favor de su relación con otras prácticas (que es la posición que defiende Bertram en su trabajo), le hace perder al arte su carácter específico, a saber: el ser producción de obras que provocan experiencias estéticas. Apoyándose en Gadamer y en discusión crítica con Bertram, García Leal no acepta que defender el “paradigma de la autonomía” implique determinar el carácter específico del arte independientemente de su valor para la praxis humana, pues toda obra de arte es una construcción significativa que transforma y amplía la realidad. También Bertram defiende el potencial transformador del arte para el conjunto de la praxis humana recurriendo a la tradición hermenéutica de Gadamer: sólo en la recepción de la obra por los intérpretes el arte cumple su función transformadora. Pero ello no implica, según García Leal, acabar con la prioridad de la obra, que está también en Gadamer.

En realidad, se trata de una cuestión de acentos. La defensa del ámbito autónomo del arte conlleva la defensa de la obra de arte, pero no necesariamente como algo que solo consta de propiedades formales. La teoría kantiana

del desinterés es malinterpretada, como García Leal argumenta, si no se tiene en cuenta que, para Kant, la belleza es símbolo de la moralidad¹⁷. Así que hay que partir de que el pensamiento kantiano contiene un *mixed message*¹⁸. Puede servir tanto para apoyar la autonomía del arte (la posición sistémica que el arte adopta en la Modernidad) como la posición contraria, la vinculación del arte con la verdad (la tesis que defiende que el arte es la clave de bóveda que permite el cierre ontológico de la libertad con la naturaleza). En el primer sentido, en tanto que para Kant la belleza no es una propiedad de las cosas, sino un sentimiento del sujeto, su pensamiento abre a una filosofía del arte y a una teoría de la experiencia estética que cierra cualquier acceso a su relación con la verdad (a una ontología en el sentido fuerte de la palabra). Se entiende entonces que el formalismo (apoyándose en ciertos aspectos del pensamiento kantiano) se presente como una reacción contra la tradición romántica (donde “romanticismo” significa la nostalgia de un tiempo originario en el que el arte era la expresión de la perfecta unidad del hombre con la naturaleza¹⁹) y contra la definición hegeliana del arte como exposición de lo absoluto en el que se da la reconciliación de la libertad con la naturaleza (o, lo que es lo mismo, la belleza entendida como aparecer sensible de la idea²⁰).

Y se entiende también que Bertram intente rescatar el otro aspecto del mensaje de Kant: su vinculación con la praxis humana. Lo hace, sin embargo, procurando evitar todo lo que suene a metafísica del arte. Insiste en que toda ontología del arte basada en una ontología de la obra de arte no tiene en cuenta el contexto social y humano en el que el arte es verdaderamente arte. Y, sin embargo, este debería ser, a su juicio, el núcleo de la definición filosófica del arte. No basta con decir que el arte consta de obras de arte, sino que es necesario decir por qué es importante para el ser humano, cuál es su valor. Análogamente, una teoría de la experiencia estética que insista en su carácter estético (frente a sus aspectos éticos o cognoscitivos, por ejemplo) es unilateral. Una buena teoría de la experiencia estética debe decir qué aporta la experiencia estética a la experiencia humana del mundo.

A su entender, el arte es una praxis reflexiva que supone un reto para la praxis humana en general: en la toma en consideración de obras de arte nos confrontamos con la comprensión que tenemos de nosotros mismos para transformarla. Bertram se apoya en argumentos de Hegel, Heidegger

¹⁷ Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento*, parágrafo 59, pp. 325-329 [B255-B260].

¹⁸ Cfr. Georg W. BERTRAM, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹ Cfr. Hans-Georg GADAMER, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 15: “Los acentos son completamente distintos si por ‘romanticismo’ entendemos todo pensamiento que cuenta con la posibilidad de que el verdadero orden de las cosas no es hoy o será alguna vez, sino que ha sido en otro tiempo y que, de la misma manera, el conocimiento de hoy o de mañana no alcanza las verdades que en otro tiempo fueron sabidas”.

²⁰ Georg W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 85.

y Gadamer para corroborar su tesis (y, en este sentido, se puede afirmar que su posición, igual que la de García Leal, es hermenéutica). Así, a su entender, cuando Heidegger habla del arte como “acontecer de la verdad” (una expresión “poco práctica”, afirma) quiere decir que en el arte se crea algo nuevo (acontece algo), que el arte nos proporciona un nuevo fundamento de comprensión de nuestro mundo y que, por tanto, nos transforma a nosotros mismos. Decir que en el arte “acontece la verdad” es para Bertram, por consiguiente, lo mismo que decir que el arte tiene el carácter de acontecimiento transformador. Además, para mostrar que su pensamiento está en continuidad con el de Heidegger, hace notar que la posición heideggeriana surge del intento (fracasado) de describir qué sea el arte (el origen de la obra de arte) partiendo de las obras²¹ (ontología del arte basada en objetos). El análisis de la distinción entre cosas, útiles y obras de arte²² le lleva a sostener que desde esa clasificación no se puede encontrar el ser de la obra de arte (su origen) y concluye con que el arte desvela la verdad de los objetos (el famoso ejemplo de uno de los cuadros en los que Van Gogh pintó un par de zapatos)²³. Heidegger, al igual que Bertram, afirmarí­a que hay que hacer una ontología de la praxis, no una ontología de los objetos.

En el mismo sentido entiende Bertram la posición de Gadamer, puesto que este también defiende una ontología del arte como praxis transformadora. En efecto, Gadamer sostiene que el arte consiste en transformar la realidad en su verdad²⁴. Pero, igual que en el caso de Heidegger, Bertram deja de lado esta relación con la verdad, y se centra en el carácter transformador del arte para la praxis humana. Y, finalmente, para aclarar este último concepto, echa mano del concepto de “espíritu” de Hegel, tal y como se presenta en la *Fenomenología del Espíritu*²⁵ y lo identifica con su propia posición: el espíritu hegeliano sería sinónimo de la praxis humana, un conjunto complejo de actividades en el interior de las cuales el arte actuaría como una praxis particular, como una praxis reflexiva.

Así, Bertram consigue formular una ontología del arte sustentándola en pensamientos de Heidegger, Gadamer y Hegel (pensadores que se localizan, a

²¹ Martín HEIDEGGER, “El origen de la obra de arte”, en *id.*, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, p. 28: “Hemos fracasado en el intento de captar ese carácter de cosa de la obra con ayuda de los conceptos habituales de cosa, y no sólo porque tales conceptos no capten dicho carácter, sino porque con la pregunta por la base de cosa de la obra obligamos a esta a adherirse en un concepto previo que nos bloquea cualquier acceso al ser-obra de la obra”.

²² *Id.*, pp. 13-28.

²³ *Id.*, pp. 23-24.

²⁴ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 155: “[T]ransformación’ quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada”.

²⁵ Georg W.F HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, México, F.C.E., 1985, pp. 259-392.

su juicio, fuera del paradigma de la autonomía del arte)²⁶ que queda resumida en la siguiente tesis: “El arte es una práctica específica de invasión en sujetos que puede producir en ellos tanto una confirmación como una transformación”²⁷, práctica que se inserta en el conjunto de la praxis humana. El arte es una praxis que transforma las demás prácticas humanas, pero también una praxis que las corrobora. El matiz es importante, pues se introduce para marcar diferencias con la hipótesis de Rancière, quien le atribuye al carácter transformador del arte una fuerza revolucionaria, subversiva. El arte transforma y corrobora las prácticas sociales, según Bertram. El arte tiene el potencial de subvertirlas, según Rancière²⁸. En cualquier caso, ambas posiciones afirman que el arte no es autónomo respecto de la sociedad (respecto del “espíritu” en el sentido hegeliano, si aceptamos con Bertram, que este concepto designa la compleja interrelación de todas las prácticas humanas). De modo que podríamos decir que a ambos extremos del pensamiento hegeliano, pero siempre en su órbita, se pone en cuestión la autonomía del arte, pues su objeto es el mismo que el de la religión y la filosofía: el arte es una de las formas en que aparece el espíritu en su dimensión absoluta.

En el caso de Bertram, esto conduce a la inclusión de la praxis artística en la praxis racional, pues si, a su entender, toda praxis humana es racional, el arte sería una parte de la misma:

La praxis humana —escribe— es una praxis esencialmente racional. La razón no es, a este respecto, la invariante de la forma de vida humana, sino el proceso de la constante redefinición de los puntos de vista esenciales dentro de esta forma de vida²⁹.

Pero entonces, ¿en qué se distingue el arte de la praxis racional o de la praxis política? García Leal tiene razón cuando afirma que el hecho de ser una praxis reflexiva que busca la realización de la libertad humana no es algo distintivo del arte. El propio Bertram reconoce que su defensa del arte como praxis reflexiva no logra decir nada específico acerca del arte, pues la reflexividad es una

²⁶ A mi juicio, sin embargo, esto merecería un análisis más detallado. Pues aunque es cierto que tanto Hegel como Heidegger vinculan el arte con un concepto ontológico de verdad, no es menos cierto que Heidegger y Hegel tienen presupuestos muy diferentes. Así, “El origen de la obra de arte” puede entenderse como una confrontación con la tesis hegeliana que afirma la necesaria disolución del arte en la praxis racional humana (que sin embargo, concuerda perfectamente con la tesis de Bertram). El pensamiento de Gadamer puede entenderse, en este sentido, como un intento de mediar entre Hegel y Heidegger.

²⁷ Georg W. BERTRAM, “¿Qué es el arte? Esbozo de una ontología del arte”, en este volumen.

²⁸ Cfr. Jacques RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.

²⁹ Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis humana*, p. 40.

característica de la praxis humana en su conjunto³⁰. De hecho, este punto de vista puede conducir, más bien, a la confusión de lo estético con lo político. La potencia del arte no sería distinta de la potencia transformadora, corroboradora (conservadora) o subversiva (revolucionaria) de la acción política.

El trabajo de Carmen Rodríguez es ilustrativo a este respecto. Pone en cuestión la autonomía del arte, afirmando que la praxis artística puede socavar el orden cultural y político. Rancière es su pensador de referencia, en particular las hipótesis de este último acerca de la relación entre estética y política y del modo en que las prácticas artísticas (y las formas de la visibilidad) influyen en la reconfiguración de lo sensible y, por tanto, en el espacio social³¹. Según esta tesis, la práctica artística de Salvadora Medina no sería propaganda anarquista, sino resistencia y transgresión para hacerse visible y forjar nuevos “espacios de ciudadanía”, según la expresión usada por Carmen Rodríguez. Por ejemplo, la puesta en cuestión de la separación entre espacio público masculino y espacio privado femenino; o también:

Precisamente, es en la incorporación de los relegados como “habitantes de un espacio común” en lo que consiste la política como una reconfiguración de “la división de lo sensible” al “introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados”. Será este “proceso de creación de disensos” propiciado por su actitud lo que liga lo político a su praxis artística³².

Visto desde aquí, el trabajo del arte sería un trabajo necesariamente subversivo, una permanente “creación de disensos” que mantendría la praxis artística ligada a lo político: desde lo estético se le otorga un orden a las cosas que atenta contra un orden anterior. Para que haya política, tiene que haber igualdad estética³³. La conclusión de Carmen Rodríguez, siguiendo a Alberto

³⁰ Una buena descripción de la praxis humana en general se encuentra, según Bertram, en la exposición que hace Gadamer de la preestructura de la comprensión esbozada por Heidegger en *El ser y el tiempo* (Martin HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, México, F.C.E., 1987, pp. 160 ss. —especialmente los párrafos 31 y 31—; Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, pp. 331-338) Así pues, si esta es una buena descripción de la reflexividad (propia del *Dasein*) que caracteriza a la praxis humana en general, el carácter reflexivo del arte no es propio del arte.

³¹ Jacques RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

³² Carmen RODRÍGUEZ, “Venus y tinta roja: Salvadora Medina Onrubia, escritora y escritura militante”, en este volumen. Las expresiones entrecomilladas pertenecen a Jacques RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*, p. 19.

³³ Esta es también, por lo demás, la tesis de Christoph MENKE. Cfr. Christoph MENKE, “Igualdad estética: la posibilidad de la política”, en *id. La fuerza del arte*, Santiago de Chile, Materiales Pesados, 2017, pp. 174-193. Menke se opone así al pensamiento clásico de la política, reivindicado por Hannah Arendt: “La igualdad de la *polis* griega, su isonomía era un atributo de la *polis* y no de los hombres, los cuales accedían a la igualdad en virtud de ciudadanía, no del nacimiento. Ni la igualdad ni la libertad eran concebidas como una cualidad inherente a la naturaleza humana, no eran *fusei*, dados por naturaleza y desarrollados espontáneamente;

Santamaría³⁴, es que los textos de Salvadora Medina no deben ser interpretados como herramienta de propaganda ideológica, sino como “(contra)propaganda”³⁵: un modo de hacer que el poder dominante se haga visible y, de ese modo, “pueda ser herido”, donde “poder” se entiende como la imposición de una narración concreta (por ejemplo, la ligada al discurso de la autonomía del arte: “creatividad, sensibilidad, apoliticidad”) capaz de desterrar toda sombra de disidencia. Esta posición es un buen ejemplo de la disolución de lo estético en lo político y, por tanto, un buen ejemplo del sentido en que la puesta en cuestión de la autonomía del arte puede conducir (o proceder de) una negación del proyecto de la modernidad. En esto, Habermas tenía razón cuando sostenía que la modernidad estética (expresión con la que se refería a los movimientos más radicales de las vanguardias) suponía la impugnación de la modernidad en su conjunto.³⁶

La estrecha vinculación de la estética con la política tiene dos caras, la politización de lo estético y la estetización de lo político, que fueron analizadas por Walter Benjamin³⁷ precisamente en el contexto de una crítica general al proyecto de la modernidad basada en la quiebra que supuso la Primera Guerra Mundial, contexto al que pertenece también la crítica radical de algunas vanguardias a la autonomía del arte. En esa guerra culminó el desarraigo de la existencia y la pérdida de lo sagrado característicos de la Modernidad, los cuales, en el ámbito estético, fueron pensados como pérdida del aura de la obra de arte (Benjamin) o como olvido del origen del arte (Heidegger). La alternativa que presenta Benjamin en su texto es: o bien retorno a la sacralidad tradicional, exaltación patriótica nacionalista y culto al líder (fascismo), o bien disolución del arte en la vida (comunismo). Tras el fracaso de estos dos extremos de “autenticidad”³⁸ política y estética, el siglo XX nos ha legado la inautenticidad del Estado democrático de derecho y el “fracaso triunfal” de

eran *nomoi*, esto es, convencionales y artificiales, productos del esfuerzo humano y cualidades de un mundo hecho por el hombre” (Hannah ARENDT, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 31-32, *apud. Menke, op.cit.*, p. 183.

³⁴ Alberto SANTAMARÍA, *El arte (es) propaganda*, Madrid, Capitán Swing Libros, edición de Kindle, 2016.

³⁵ *Id.*, posición 314-319.

³⁶ Jürgen HABERMAS, *op. cit.*, pp. 29 ss.

³⁷ Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *id.*, *Discursos interrumpidos*, vol. I, Madrid, Taurus, 1990 (1ª ed., 1973), pp. 15-60.

³⁸ Es el término que Adorno empleó para criticar el pensamiento de Heidegger y de otros intelectuales alemanes a los que acusaba de imponer en la época posterior a la Primera Guerra Mundial una “ideología alemana” basada en un lenguaje oscuro y carente de contenido real. Cfr. Theodor W. ADORNO, “La jerga de la autenticidad. *La ideología alemana*”, en *id.*, *Obra completa*, vol. VI, Madrid, Akal, 2014, pp. 395-499. José L. PARDO utiliza el término para designar el significado *trascendente, poético o filosófico* que la palabra “comunismo” adquirió entre los intelectuales posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que sigue presente hasta nuestros días (Cfr. José L. PARDO, *op. cit.*, pp. 17-18; la referencia a Adorno en p. 15). La “autenticidad” está ligada, por tanto, a todo intento de justificación basado en valores absolutos.

las vanguardias. Como dice Pardo, el fracaso de la *Fuente* de Duchamp (su intención revolucionaria de disolver la autonomía del arte) es su triunfo (su aceptación en el mundo del arte como obra de arte)³⁹. Pero, además, su triunfo consiste en abrir el espacio del arte hasta llegar a su máxima expansión, pues a partir de ella cualquier cosa puede valer, en principio, como obra de arte. Arthur C. Danto, quien ha formulado la teoría más exitosa acerca de estas cuestiones, lo reconoce así, aunque le concede el mérito a la *Caja de Brillo* de Warhol⁴⁰. En esto se equivoca: la *Caja de Brillo* es un efecto del fracaso (del triunfo) de la *Fuente*. Como se equivoca también al poner como ejemplo de la apertura total del mundo del arte a que hemos llegado en la Modernidad la afirmación del compositor Karlheinz Stockhausen según la cual el ataque contra las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 había sido “la mayor obra de arte de todos los tiempos”⁴¹, por la simple razón de que allí murió gente contra su voluntad. La autonomía del arte está ligada, en nuestro mundo, al marco general del Estado democrático de derecho. Este establece en la condición ciudadana la igualdad fundamental que hace posible la política: la libre discusión acerca de lo que es bueno y justo en una comunidad. La comunidad política se constituye como comunidad mediante un contrato social que origina el Estado democrático de derecho, y este es el fundamento racional del pacto social, instancia superior y exterior a las relaciones de poder y violencia. La libertad política es condición de la libertad estética⁴². Sin embargo, la comprensión del arte como “(contra)propaganda” está ligada a la idea de que las formas jurídicas solo son una tapadera ficticia de conflictos reales, a la convicción de que la verdadera faz de la política es el compromiso total con la transformación radical de la sociedad, al convencimiento de que sólo la acción revolucionaria surgida del conflicto social real puede producir una transformación hacia la justicia que se oculta detrás del orden estatal. Se ve, por tanto, que la afirmación de que hay una genuina verdad en política queda ligada, en este caso, a la idea de que, contra la defensa de la autonomía del arte, hay una verdad estética.

Y de ahí el malestar que ha sido descrito por José Luis Pardo en *Estudios del malestar*⁴³. Pardo plantea la cuestión como una alternativa entre Jean Paul Sartre (el auténtico) y Albert Camus (el inauténtico), entre la revolución y la rebelión. En Sartre, figura del intelectual comprometido con el significado esencial

³⁹ José Luis PARDO, *op. cit.*, cap. 7, “De un fracaso triunfal, I: la politización del arte”, pp. 213-243.

⁴⁰ Arthur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁴¹ Arthur C. DANTO, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 54.

⁴² Esto contradice la tesis que sostiene Menke en “Libertad estética: gusto contra voluntad” (Christoph MENKE, *op. cit.*, pp. 146-165).

⁴³ José Luis PARDO, *op. cit.*, especialmente los caps. 2, 7 y 8 para las relaciones entre la estética y la política.

de su misión, se ve que la estetización de la política y la politización de la estética son dos caras de la misma moneda. Frente a ella, Camus, el intelectual inauténtico que no se compromete políticamente, defiende su autonomía intelectual como ámbito de expresión del pensamiento, defiende que la libertad es la libertad de expresar sin restricciones el propio pensamiento, defiende un ámbito que ha sido difícil de construir y que tiene su desarrollo en la autonomía del arte: el ámbito de la libre expresión de todos. Camus sostuvo que no hay ninguna razón política que justifique la muerte de inocentes. Y al hacerlo pensaba estar defendiendo “la verdad”: “Si la derecha tuviera la verdad, yo me haría de derechas”⁴⁴, dijo en el contexto de los reproches que le dirigía Sartre, quien le reservaba “el papel de ‘alma bella’, irresponsable y sin compromiso”.⁴⁵ Y “la verdad” es que en el mundo moderno que hemos heredado (basado en el abandono del fundamento metafísico-religioso de la sociedad) no es posible justificar racionalmente la revolución violenta en nombre de la Verdad, con mayúsculas, porque “la verdad” de la Modernidad es que no hay la Verdad. O mejor dicho, porque lo único sagrado, el valor absoluto que sustenta nuestra modernidad nihilista, es algo tan prosaico y poco trascendente como la vida y la voluntad de las personas. Esta es “la verdad” que está a la base del mundo moderno, en el sentido que introducíamos al principio de este escrito (lo que nuestro mundo dice sobre el destino del espíritu humano). Y por eso se ha agotado el sentido de la historia y la época de las revoluciones ha quedado atrás⁴⁶: ya no se puede justificar la violencia en nombre de una verdad, en nombre de *la verdad*.

En este contexto, adquiere su sentido la tercera posición filosófica en relación con el arte a que me refería al principio, según la cual tenemos el arte para no perecer en la verdad. La “verdad” del proyecto moderno es que ha renunciado a un orden ontológico de legitimación. Precisamente, su sentido histórico es este, frente a órdenes pre-modernos cuya legitimación era religiosa o metafísica. El proyecto moderno es una ficción: la ficción de que bajo la ciencia, la moral o el arte hay un nosotros, de que hay el “espíritu”, aunque no en el sentido hegeliano (metafísico) del término. “Tenemos el arte para no perecer en la verdad” significa, entre otras cosas: tenemos el poder de la ficción para defendernos de la Verdad. La verdad es que no hay la Verdad, que no hay un fundamento último (trascendente o transcendental) que justifique nuestra praxis racional. Tenemos el arte para, entre otras cosas, combatir la Verdad: la ficción de la praxis racional, la ficción del Estado democrático de derecho, la ficción de la ciencia, la ficción del arte autónomo⁴⁷.

⁴⁴ *Id.*, p. 74.

⁴⁵ *Ib.*

⁴⁶ Cfr. José Luis PARDO, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁷ La tesis de Nietzsche es más profunda, pues dice también, como he recogido más arriba, que la verdad es fea. Este sentido estético de la verdad encierra una interpretación pesimista de

Así pues, construimos un nosotros, hacemos como si hubiese una voluntad general, como si la razón fuese una. Pero, en realidad, lo que hay son voluntades que se enfrentan a voluntades, interpretaciones que se enfrentan a interpretaciones. El respeto a la voluntad de todos es el “verdadero” fundamento del proyecto moderno. Pero la voluntad (el deseo) de los sujetos es externa a una sociedad organizada según los principios de la razón. Si aceptamos esto, aceptamos que, como decía al principio de esta presentación, se ha producido un desplazamiento en el concepto filosófico de la verdad: la verdad acontece en los márgenes de la praxis racional. En sociedad, el bien, la verdad y la belleza (las tres esferas de sentido que adquieren su autonomía en la Modernidad) pertenecen a una misma praxis racional. La sociedad tiene que promoverlos. Cualquier institución, por propia definición, tiene que perseguir los fines (el bien) para los que ha sido fundada. Las instituciones administran las esferas de sentido en el interior de la sociedad. La institución Arte promueve el arte. Pero, ¿y si, como sostiene Menke, hubiese “una escisión en el bien”⁴⁸? Así conectamos con lo que decíamos al principio: nuestra tradición filosófica ha supuesto que la verdad está en la resolución del conflicto. Pero, ¿y si la “verdad” es que es imposible resolverlo? ¿Y si el conflicto tuviese que estar siempre, necesariamente, abierto? Si fuese así, la autonomía del arte sería necesaria: el fundamento (real) de la posibilidad de una existencia *auténtica* en un mundo donde nada puede ser postulado como auténtico para todos.

José F. Zúñiga
Universidad de Granada
Departamento de Filosofía I
Edificio de la Facultad de Psicología
18011 Granada
jfuniga@ugr.es

la realidad, que entronca con el “pesimismo de la fortaleza” que encuentra Nietzsche en los griegos, su predilección por las cosas duras y terribles de la existencia (Cfr. Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 26-27). De ahí el “pavor sagrado” que sentía Nietzsche ante la discrepancia entre el arte y la verdad. Se podría desarrollar a partir de aquí un doble impulso en el arte: por un lado, el arte estaría a la base de toda la praxis social (racional: tesis de Bertram), incluso sería el fundamento del conocimiento científico y de la razón práctica normativa; en el segundo sentido (tesis de Menke) en el arte habría también una fuerza liberadora de lo social, “el campo de una libertad, no en lo social sino de lo social; la libertad de lo social en lo social” (Christoph MENKE, *La fuerza del arte*, p. 15).

⁴⁸ Christoph MENKE, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2008, p. 127: “Hay, por tanto, una escisión en el bien [*eine Entzweiung im Guten*], que no puede ser superada en ninguna unidad”. El núcleo de la discusión de Bertram, crítico de la autonomía del arte, con Menke se encuentra aquí (cfr. la crítica de Bertram a Menke en: Georg W. Bertram, *El arte como praxis humana. Una estética*, pp. 14-23), pues, en efecto, a partir de esta tesis se puede defender una autonomía del arte que se encuentra en los márgenes, no en el interior, de la praxis racional.