



EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA EN LA ESTÉTICA ALEMANA RECIENTE

THE CONCEPT OF AUTONOMY IN RECENT GERMAN
AESTHETICS

Gerard Vilar

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: *El concepto de autonomía, aunque nace con la estética idealista del siglo XVIII, sigue siendo un concepto imprescindible para entender los fenómenos estéticos y artísticos del presente. En este artículo se discuten algunos autores alemanes que recientemente se han ocupado del problema filosófico de la autonomía, empezando por la falsa oposición denunciada en 2002 por Andrea Kern y Ruth Sonderegger entre dos concepciones opuestas de la posición de la estética en relación con la filosofía (I). A continuación, se examina la posición de Christoph Menke y la discusión crítica de la misma por parte de Georg Bertram (II). Finalmente se reconstruye parcialmente la posición defendida por Bertram en su último libro en torno a la cuestión que nos ocupa (III) y en la sección final se formulan algunas dudas sobre el proyecto de Bertram y su concepto renovado de autonomía (IV).*

Palabras clave: *Autonomía, praxis, autorreferencialidad, valor del arte, Menke, Bertram.*

Abstract: *The concept of autonomy, although born with the idealist aesthetic of the eighteenth century, remains an essential concept to understand the aesthetic and artistic phenomena of the present. This article discusses some German authors who have recently dealt with the philosophical problem of autonomy, starting with the false opposition denounced in 2002 by Andrea Kern and Ruth Sonderegger between two opposing conceptions of the position of aesthetics in relation to philosophy (I). Next, the position of Christoph Menke and the critical discussion of it*

by Georg Bertram is examined (II). The position defended by Bertram in his last book about the subject in question is partially reconstructed (III) and finally in the closing section some doubts about Bertram's project and his renewed concept of autonomy are formulated (IV).

Keywords: *Autonomy, Praxis, Self-referentiality, Value of Art, Ch. Menke, G. Bertram*

Aun a riesgo de parecer maleducado, me permitiré empezar observando que el título bajo el cual se han convocado estas jornadas¹ tiene inevitablemente un cierto aire inactual o *demodé*. *Autonomía y valor del arte* no es, desde luego, algo que les preocupe especialmente a las gentes del mundo del arte hoy, ni en el de las artes tradicionales ni en el de las artes contemporáneas. En una proporción más que considerable, los artistas contemporáneos no quieren para nada que sus obras y proyectos artísticos sean “autónomos” —un término que se asocia más bien al *art pour l'art* y al formalismo—, sino que, por el contrario, intervengan en la sociedad y tengan efectos prácticos, efectos que se dan más o menos por sentados y que constituirían el valor del arte, sea este de carácter moral, político, cognitivo o crítico en general. Para quienes piensan así, un arte autónomo no tendría valor, o lo tendría acaso solo en tanto que arte decorativo, ornamental y, claro es, comercial. Por otro lado, desde el punto de vista del mercado, de las instituciones y de los públicos de las artes nos encontramos con perspectivas también más bien contrapuestas al enunciado que invoca este volumen. El mercado, porque tienen muy claro que el valor del arte es el de cambio, el de ser una mercancía —peculiar, eso sí—, que se compra y vende, en la que se invierte y se desinvierte como en los valores de la bolsa o los bienes inmobiliarios. Para las instituciones, el arte es un valor de cambio en el juego político en el que se reparten subvenciones, se compran votos y prestigio, o se hacen operaciones urbanísticas relacionadas con el turismo y la gentrificación. Finalmente, para los públicos, porque el arte les proporciona gratificaciones de diversa índole, ya sea entretenimiento, terapia, estatus o cualquier otra función gratificante más o menos ajena a la noción de autonomía. Así, pues, ¿a qué viene hablar de autonomía del arte y asociarla a su valor? ¿Es una muestra más de que la filosofía vive muchas veces ajena a la realidad del mundo, o es un síntoma de que la filosofía, a diferencia de la lechuza de Minerva, en lugar de al anochecer, más bien levanta su vuelo al alba, después de haber roncado a pierna suelta toda la noche, para descubrir que lleva medio siglo de retraso?

En general, esta última sería una acusación infundada y maliciosa. La estética filosófica continental y una parte de la analítica están perfectamente al día de lo que acontece en el mundo de las artes de hoy. El *dictum* adorniano de

¹ Una primera versión de este texto fue presentada en el congreso *Autonomía y valor del arte* (Granada, marzo de 2017).

que la estética debe acompañar al arte para ayudar a convertir en conciencia teórica sus tendencias inmanentes² se está cumpliendo mucho más allá de lo que el viejo francfortiano pudo nunca esperar. Desde hace cien años, desde los tiempos de Duchamp y el dadaísmo, el arte mismo ha venido criticando el concepto de autonomía, y la teoría por su parte viene haciéndolo desde los tiempos de Marx, con especial empeño en las últimas décadas. Esta crítica del concepto de autonomía tal como la entendió la tradición, desde Moritz y Kant hasta Greenberg y Adorno, está absolutamente justificada y es necesaria. Así, pues, ¿por qué este empeño casi en exclusiva de los filósofos en defender el concepto de autonomía? ¿Para qué necesitamos semejante concepto que la gran mayoría no quiere ni parece necesitar?

La respuesta más general a esta pregunta puede plantearse a partir de algunas situaciones emblemáticas. Una primera podría ser aquella que se da cuando una obra de arte expuesta al público provoca una reacción negativa a una parte de este por razones políticas, morales o religiosas. Tenemos muchísimos ejemplos en la historia del último siglo y medio, desde el *Déjeuner sur l'Herbe* y la *Olympia* de Manet hasta el presente. Ahora mismo, estos días, en la Bienal Whitney de Nueva York, hay una pieza de la artista Dana Schutz titulada *Open Casket* (2016) basada en unas fotografías del cadáver de Emmet Till, un muchacho afroamericano de 14 años linchado en Mississippi en 1955 por un grupo de racistas blancos³. Ahora un grupo creciente de artistas negros y otras gentes del mundo del arte piden la retirada de esta obra por razones morales y políticas. Frente a la protesta de esta parte del público están quienes defienden la autonomía del arte y la libertad del artista para crear cuadros disturbadores. En estas situaciones, por tanto, parece que se hace inevitable recurrir a algún concepto de autonomía del arte. Un segundo ejemplo es el que se plantea siempre que las obras de arte pueden confundirse con objetos o situaciones reales. ¿Cuántas veces el personal de limpieza de museos y centros de exposición ha destruido piezas o instalaciones artísticas creyendo que se trataba de desperdicios o residuos? Joseph Beuys, Damien Hirst y muchos otros artistas han visto desaparecer sus obras en el cubo de la basura. Uno de los últimos episodios se produjo en el Museion de Bolzano, donde la instalación *Where Shall Be Go Dancing Tonight?* terminó en el cubo de la basura porque, compuesta por botellas de champán vacías, confeti esparcido por el suelo y otros elementos típicos de una fiesta, fueron confundidos,

² Theodor W. ADORNO, *Teoría estética. Obra Completa*, vol. 7, Madrid, Akal, 2004, p. 469.

³ <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>. También el artículo de Siddhartha Mitter: <https://hyperallergic.com/368012/what-does-it-mean-to-be-black-and-look-at-this-a-scholar-reflects-on-the-dana-schutz-controversy/>. Y la respuesta del *curator* del Whitney Museum: https://news.artnet.com/art-world/whitney-biennial-christopher-lew-dana-schutz-906557?utm_campaign=artnetnews&utm_source=033117daily&utm_medium=email&utm_content=from_&utm_term=New%20Euro%20%2B%20Newsletter%20List

efectivamente con restos de una fiesta por los encargados de la limpieza. También en estos casos se hace patente que necesitamos algún concepto de autonomía para distinguir la experiencia estética de otras formas de experiencia, los objetos reales de los objetos artísticos, y las acciones reales de las prácticas artísticas. Hay algún tipo de discontinuidad entre el arte y la vida. Si ambos se fundieran completamente dejaría de existir el arte, y tendríamos solo vida, que es una de las posibles formas en las que el final de arte puede darse. El problema filosófico reside en cómo deba conceptualizarse dicha discontinuidad. Sin algún concepto de autonomía, o sin algún concepto de “diferencia estética”, los autores de las jeremiadas acerca de la muerte del arte de Donald Kuspit, Mario Vargas Llosa, Marc Fumaroli o Luis Racionero, quienes persisten en la condena de buena parte de la producción contemporánea como no-arte, tal vez tendrían razón⁴. Así se reconoce hoy no sólo desde la filosofía analítica⁵ sino también desde algunas de las corrientes de pensamiento más entregadas a la crítica de nuestro concepto, como la *French Theory* en el caso de Jacques Rancière, o el feminismo, como es el caso en las reflexiones de Eva P. Ziarek⁶. En esta tarea contemporánea de reconstrucción del concepto de autonomía, merecen especial atención las diversas tentativas de los herederos contemporáneos de la tradición alemana que, al fin y al cabo, fue la inventora de esta categoría filosófica en el siglo XVIII. Me refiero a pensadores como, por ejemplo, Albrecht Wellmer, Christoph Menke, Martin Seel, Josef Früchtl, Juliane Rebentisch, Alex G.-Düttmann, Ruth Sonderegger o Georg Bertram. Y merecen especial atención por lo elaborado de sus posiciones, a diferencia de los filósofos provenientes de otras tradiciones. Por supuesto, ninguno de estos pensadores defiende un concepto de autonomía vinculado al formalismo o al arte por el arte, pues el problema filosófico reside en dar cuenta de un concepto filosófico adecuado para la realidad presente de las artes. Voy a centrarme en algunas de las posiciones más recientes empezando por la falsa oposición denunciada en 2002 por Andrea Kern y Ruth Sonderegger (I). A continuación, voy a examinar la posición de Christoph Menke y la discusión crítica de la misma por parte de Georg Bertram (II). Acabaré finalmente discutiendo la posición defendida por Bertram en su último libro en torno a la cuestión que nos ocupa (III) y (IV).

⁴ Entre ellos Donald KUSPIT, *The End of Art*, Cambridge U.P., 2004; Jean Clair, *L'hiver de la culture*, París, Flammarion, 2011; Mario VARGAS LLOSA, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012; Marc Fumaroli, *La République des Lettres*, París, Gallimard, 2015; o Luis RACIONERO, *Los tiburones del arte*, Barcelona, Stella Maris, 2015.

⁵ Véase, por ejemplo, Owen HULAT (ed.), *Aesthetics and Artistic Autonomy*, Londres, Bloomsbury, 2013.

⁶ Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Clave Intelectual, 2016; Eva P. ZIAREK, “Aesthetics: An Important Category of Feminist Philosophy” en *The Journal of Speculative Philosophy* 26 (2012) 385-393, así como de la misma autora *Feminist Aesthetics and the Politics of Modernism*, Nueva York, Columbia U.P., 2012.

I. UNA FALSA ANTÍTESIS

El gesto básico de la estética alemana reciente representa un desafío fundamental a algunas de las premisas más persistentes de la teoría estética contemporánea. Especialmente por lo que se refiere a las problemáticas relaciones entre la estética, de un lado, y la filosofía teórica y práctica, del otro, es decir, del lado de la moderna división de la filosofía, división en la que la estética no acaba de encontrar su lugar. Como Ruth Sonderegger y Andrea Kern afirman en su introducción al volumen *Falsche Gegensätze (Falsas antítesis u oposiciones)* que editaron en 2002, nos encontramos actualmente frente dos concepciones problemáticas de dichas relaciones entre la estética y el resto de la filosofía.

La primera concepción sostiene que la estética afirma un tipo de experiencia que es autónoma y que por consiguiente no está en relación alguna “con la experiencia teórica o práctica del mundo”, porque argumentar que hay una tal relación minaría el carácter diferenciado de la experiencia estética y, por tanto, también de la estética como disciplina. Las editoras del volumen sostienen que este punto de vista implica una “marginalización” de la experiencia estética respecto a la vida cotidiana, y de la estética filosófica respecto a la filosofía teórica y práctica. La experiencia estética, así, termina siendo, en el mejor de los casos, una “descarga de lo cotidiano, una diversión, una distracción”⁷.

La segunda concepción sostiene una versión diametralmente opuesta de la relación entre experiencia estética, teórica y práctica. Aquí, la experiencia estética ya no se concibe como autónoma, “irreducible a la experiencia ordinaria del mundo”, sino que, al contrario, representa “la forma más elevada precisamente de aquellas experiencias de la verdad y del bien que la filosofía teórica y práctica quiere comprender”⁸. Pues en la experiencia estética el mundo se nos aparece “no como en la consideración ordinaria reducida a los intereses y fines determinados, sino en toda la plenitud y variedad de los mismos”. De esta concepción de la experiencia estética se sigue que la estética filosófica pasa a ocupar el lugar más elevado en la filosofía. De modo que de entre todas las disciplinas de la filosofía la estética pasa a ocupar el estatus de “la única verdadera filosofía”⁹. El principal problema que Kern y Sonderegger perciben aquí es que a menudo se asume que estas posiciones son mutuamente excluyentes, es decir, que parece imposible concebir una experiencia estética que sea a un tiempo autónoma e informativa para nuestra vida cotidiana de los demás dominios de la filosofía. Sin embargo, este es precisamente el punto de vista que los autores reunidos en *Falsche Gegensätze* quieren defender. Así,

⁷ Andrea KERN y Ruth SONDEREGGER, “Einleitung” en Andrea KERN y Ruth SONDEREGGER (eds.), *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Fráncfort, Suhrkamp, 2002, pp. 7-8.

⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

argumentan que “precisamente mediante el particular modo en que está relacionada con lo ordinario, con la experiencia cotidiana, la experiencia estética se convierte en experiencia autónoma”¹⁰.

Kern y Sonderegger sugieren que hay tres conceptos centrales para determinar esta particular relación de la experiencia estética con otras experiencias, a saber: “reflexión, aporía y juego”. Estos términos ya sugieren por sí mismos por qué la experiencia estética no es congruente con la experiencia ordinaria, no porque no tenga ninguna relación con ella, sino porque se relaciona con ella de un modo especial, esto es, en el medio de la reflexión, la aporía y el juego. Las autoras sostienen que este es un punto crucial porque implica que hay un estrecho vínculo entre la experiencia estética y el gesto básico de la filosofía misma: en la filosofía, como en la experiencia estética, “nos relacionamos... con nuestra *relación* con el mundo”¹¹. Esta reconcepción de la experiencia estética conduce a una redefinición fundamental de la posición que la estética ocupa entre los dominios de la filosofía, a saber, que la estética ya no es ni marginal ni de la más elevada significación para la filosofía teórica o la filosofía práctica, sino que, por el contrario, ahora se halla en “una relación recíproca” con ellas. Sin embargo, el estatus de la estética filosófica sigue siendo especial, pues a causa del carácter filosófico de la experiencia estética, la estética trasciende el estatus de ser meramente una de las disciplinas mayores de la filosofía. Pues se trata de aquella disciplina en la que la filosofía se refiere a sí misma del modo más especial, ya que en la reflexión de su objeto al tiempo no puede evitar “reflexionar acerca de la relación de su objeto *con* la filosofía y con ello reflexionar sobre la filosofía misma”¹².

Nos encontramos aquí con un nuevo intento de renegociar alguno de los términos tradicionales de la estética filosófica, en este caso de la estética con la filosofía teórica y con la filosofía práctica. Lo importante es que los autores que contribuyeron al volumen *Falsche Gegensätze* defienden la idea de que no solo necesitamos una nueva concepción de esta relación, sino que también semejante nueva concepción implica que la disciplina de la estética exige un estatus especial dentro de la filosofía, dado que la estética filosófica no solo reflexiona sobre su objeto, sino que simultáneamente reflexiona sobre la relación de su objeto con la filosofía y con ello sobre la filosofía misma.

En la estética más reciente ha habido intentos de realizar este programa esbozado por Kern y Sonderegger. De entre todos ellos voy a destacar las reflexiones, en primer lugar, de Christoph Menke en sus obras mayores dedicadas al tema, *La soberanía del arte* de 1988, y *Fuerza* de 2008; y, en segundo lugar, las de Georg Bertram, particularmente la que nos ofrece en su libro

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 11.

de 2013 *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, vertido recientemente al castellano por José Francisco Zúñiga con el título literal de *El arte como praxis humana. Una estética*¹³. Este ambicioso trabajo sistemático —tanto, que pretende reconceptuar la estética— es en realidad un segundo “round” con los problemas centrales de la estética que Bertram inició en 2005 con *Kunst. Eine philosophische Einführung*¹⁴. Estos problemas son, básicamente, los problemas clásicos acerca de la naturaleza del arte, esto es: qué clase de cosa es el arte, cuál es la relación entre la estética y el arte, y por qué el arte es valioso para nosotros. El título del libro ya nos da una pista de por dónde anda la respuesta de Bertram: el arte es una praxis humana. Pero, claro, hay muchas praxis humanas y no todas son valiosas. Conducir un automóvil o hacer el amor son praxis humanas valiosas, pero solo en circunstancias muy especiales puede decirse que sean arte. Bertram no quiere separar radicalmente la praxis del arte de las otras prácticas humanas, a diferencia de los que defienden lo que él denomina el “paradigma de la autonomía”, sino que quiere subrayar que el arte se encuentra “en profunda continuidad con otras prácticas humanas, pues solo alcanza el potencial que es específicamente suyo estando referido a esas prácticas”¹⁵. El enemigo a batir aquí es lo que él llama el “paradigma de la autonomía”, es decir, aquellas explicaciones del arte que ponen el énfasis, en un grado u otro, en la discontinuidad entre la praxis artística y el resto de las praxis humanas. Frente a los defensores del paradigma de la autonomía, Bertram persigue ofrecer “una comprensión diferente de la autonomía estética, según la cual ésta ha de concebirse precisamente como un aspecto de la relación entre el arte y el resto de la praxis humana”¹⁶.

II. LA CRÍTICA DEL PARADIGMA DE LA AUTONOMÍA: MENKE Y BERTRAM

Bertram elige dos ejemplos en calidad de representantes del paradigma de la autonomía: por un lado, la estética de la fuerza de Christoph Menke, en tanto que representante de la filosofía continental, y, por otro, la estética de Arthur Danto, como representante de la filosofía analítica. Vamos a considerar las ideas del primero. Christoph Menke se labró un nombre en la filosofía alemana con un libro originado en su tesis doctoral, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, publicado por primera vez en 1988 y traducido al español en 1997. Ya en el título del mismo, Menke esbozaba su intención de encontrar una alternativa al concepto tradicional de autonomía, es decir, al concepto de una esfera diferenciada de las demás esferas culturales, como la científico-técnica o la normativa, y con una lógica “estética” propia.

¹³ Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis humana. Una estética*, Granada, Comares, 2016.

¹⁴ Georg W. BERTRAM, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2005.

¹⁵ Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis...*, p. 1.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

La soberanía sería ese concepto alternativo que, en la estela de Nietzsche y Bataille, permitiría recoger aquella dimensión de la experiencia del arte obviada o mal comprendida por el concepto de autonomía de Kant y Max Weber, a saber: que el arte es soberano en la medida que no encaja en el orden diferenciado de instituciones y funciones que consagra el concepto de autonomía porque tiene un potencial transgresivo, crítico del orden y su Razón. Menke entiende que el arte consigue su autonomía mediante su soberanía y gracias a ella, esto es, el arte es autónomo en la medida que es soberano, que traspasa los límites que le impone la diferenciación institucional, como estuvieron haciendo de modo ejemplar las vanguardias del siglo XX. De este modo, la soberanía del arte no es algo contrapuesto a su autonomía, sino más bien una dimensión que ha sido posible solo por medio de esta última. La estética negativa que Menke construye en su primera época apoyándose en Adorno y Derrida explica la intuición de que “el arte verdaderamente autónomo tiene que ser revolucionario; [y] el arte verdaderamente soberano, [ha de ser] formalmente descriptible”¹⁷.

En una segunda etapa de sus ideas estéticas, iniciada en torno al cambio de siglo, Menke centra su interpretación de la negatividad en el concepto de “fuerza” (*Kraft*, *force*), concepto que desplaza al de soberanía de su primera etapa. Así, defiende que el auténtico arte, su fuerza, reside en su total alteridad. Allí donde el arte pierde su fuerza se convierte en mercancía, opinión, conocimiento, juicio, acción. La fuerza del arte consiste en no ser conocimiento, ni política, ni crítica¹⁸. Ello es lo que hace del arte, según Menke, un bien diferente. El arte y la experiencia estética tienen que ver con la suspensión de las orientaciones finalistas. En su libro *Fuerza*, Menke llama a esta ruptura de los automatismos de la vida cotidiana “no-poder”, de modo que la praxis estética se puede definir “como una praxis del no-dominio de la praxis, como una praxis del no-poder”¹⁹. El *motto* de Menke es: “los artistas pueden el no poder (*die Künstler können das Nichtkönnen*)”²⁰. Esta praxis del no-poder es la praxis de lo que no está determinado y, por tanto, el arte inicia una praxis diferente dentro de la praxis humana. El arte y la experiencia estética son, así, autónomos. Y se diferencian de las prácticas cotidianas hasta el punto de que el arte no es una parte de la sociedad. No es una praxis social, porque la participación en una praxis social tiene la estructura de la acción, de la realización de una forma general. Y por eso en el arte, en la producción o recepción del arte, no somos sujetos. Porque ser sujeto quiere decir realizar la forma de una praxis

¹⁷ Christoph MENKE, “Perfiles de una estética de la negatividad”, en su edición de textos *Estética y negatividad*, México, FCE, 2011, p. 39.

¹⁸ Christoph MENKE, *Die Kraft der Kunst*, Berlín, Suhrkamp, 2013, p. 11; del mismo, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Fráncfort, Suhrkamp, 2008. Versión inglesa *Force. A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology*, New York, Fordham University Press, 2013.

¹⁹ Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis...*, p. 17.

²⁰ Christoph MENKE, *Kraft*, p. 127; *Force*, p. 97.

social. El arte es más bien el territorio de una libertad, no en lo social, sino de lo social; la libertad de lo social en lo social. Cuando lo estético se convierte en una fuerza productiva en el capitalismo posdisciplinario se lo despoja de su fuerza; porque lo estético es activo y tiene efectos, pero no es productivo. Sin embargo, lo estético es asimismo desposeído de su fuerza cuando ha de formar la praxis social que se enfrente a la productividad desenfrenada del capitalismo; porque lo estético es liberador y transformador, pero no es práctico. Lo estético como «desencadenamiento total de todas las fuerzas simbólicas» (Nietzsche) no es ni productivo ni práctico, ni capitalista ni crítico.

En la fuerza del arte está en juego nuestra fuerza. Se trata de la libertad de la figura social de la subjetividad, ya sea la subjetividad productiva o la práctica. En la fuerza del arte está en juego la libertad²¹.

En esta libertad que resulta de la fuerza, que es la vida en su vitalidad, es en donde reside el valor del arte y lo que conecta radicalmente este con su autonomía: el arte nos hace accesibles los fundamentos de la praxis humana, su indeterminación. Las experiencias estéticas son especiales porque los sujetos no están capacitados en ellas como lo están en las experiencias ordinarias en las que los sujetos controlan más o menos la situación. Las obras de arte no se pueden controlar de la misma manera que los objetos cotidianos, de modo que las experiencias estéticas se caracterizan porque transforman a los sujetos. Así, pues, el bien del arte es distinto de los otros bienes en el sentido de las orientaciones finalísticas humanas; es más bien fundamento de estos, de modo que la praxis estética sería motor de las demás prácticas.

Bertram se muestra crítico con este planteamiento radical. Así, sintetiza, creo que correctamente, la tesis de Menke en relación a la especificidad del arte del siguiente modo: “El arte realiza un abandono de las prácticas cotidianas al iniciar una praxis del no-poder. Esta praxis es autónoma frente a aquellas prácticas que se llevan a cabo en el marco de hábitos y costumbres”²². Frente a esta posición, Bertram argumenta que Menke no puede justificar el valor del arte. ¿Qué valor tendría la interrupción estética para las prácticas cotidianas? ¿Por qué habría que reactualizar la vitalidad que está a la base de toda praxis humana? La respuesta que Bertram atribuye a Menke es que de esta manera se puede conocer y apreciar adecuadamente la realidad de la praxis humana, a saber: la realidad de la praxis humana es que la orientación finalística se basa en una vitalidad indeterminada. Efectivamente, el bien de las prácticas estéticas no forma parte de los bienes en el sentido de las orientaciones finalísticas humanas. Como el propio Menke escribe hacia el final de su libro *Fuerza*, es preciso distinguir “entre dos conceptos del bien, como finalidad social y como estado viviente; entre dos conceptos de sujeto, como

²¹ Christoph MENKE, *Die Kraft der Kunst*, p. 14.

²² Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis...*, p. 18.

participante y como el yo que se crea a sí mismo en el goce: aprender de los artistas significa aprender que la fisura en el interior del yo es irreparable. Una escisión que no se da solamente en el contenido, sino también en la forma del bien. Es una escisión dentro del bien que no se puede recoser en una unidad de ninguna clase²³. Sin embargo, aunque esta unidad no pueda darse, “el bien de la acción y el bien del juego, aunque divididas por una escisión, se necesitan el uno al otro... Ambas formas del bien, pues, pueden existir solo para quienes existen ambas. Ninguna forma del bien es buena por sí misma. Cada una de ellas presupone la otra, a cuyo hacer —como acción o como juego— se opone²⁴. Se ve aquí, pues, un juego dialéctico semejante a la dialéctica entre autonomía y soberanía que evocábamos anteriormente. Sin embargo, a Bertram dicha dialéctica le parece problemática porque en último término el bien estético (o el conocimiento) no es propiamente un bien (ni un conocimiento), pues un bien tiene que determinarse en relación con su aportación a las demás prácticas humanas, no puede concebirse como esencialmente autónomo, y debe ser algo concreto. Como teoría que destaca la autonomía de la experiencia estética, en su opinión la posición de Menke no consigue explicar la contribución que realiza el arte a la praxis humana. Si el artista puede el no-poder, entonces esto quiere decir que no lleva a cabo ninguna contribución a praxis humana²⁵. Por consiguiente, en esta explicación filosófica de la autonomía, solo queda constatar la escisión: la praxis estética autónoma, de un lado, y la praxis humana ordinaria, por otro. Pero la primera no tiene ningún efecto en la segunda, ni viceversa, con lo cual Menke no conseguiría explicar el valor del arte en el marco de la praxis humana. En última instancia, pues, Menke estaría atrapado en una versión del paradigma de la autonomía que no consigue superar los antagonismos señalados por Andrea Kern y Ruth Sonderegger.

No estoy seguro de que la crítica de Bertram sea del todo justa al afirmar que la praxis estética autónoma no tiene ningún efecto sobre la praxis ordinaria. De hecho, creo que la mayoría estamos de acuerdo en que, a veces al menos, la experiencia estética sí tiene efectos. Menke está convencido de que la experiencia estética tiene un efecto sobre los sujetos, los modifica precisamente por no estar sometida a los imperativos finalísticos, ni del orden posdisciplinario, por no ser práctica. La experiencia estética es liberadora y transformadora, pero no en el sentido de una fuerza productiva, sino transgresora. Esto es lo que habría que dilucidar con mayor precisión, para poder decidir quién tiene razón aquí.

Al argumento expuesto hasta aquí, Bertram añade otros dos: por un lado, la dificultad del planteamiento de Menke para afrontar la pluralidad del arte,

²³ Christoph MENKE, *Kraft*, p. 127; *Force*, p. 97.

²⁴ *Ibid*, p. 128; *Force*, p. 97 y 98.

²⁵ Georg W. BERTRAM, *op.cit.*, p. 20.

y, por otro, la dificultad de dar cuenta de la importancia de la interpretación de las obras de arte. Por premura de tiempo no me voy a detener en la exposición de estos argumentos suplementarios, sino que voy a pasar a comentar la alternativa que el propio Bertram nos ofrece para no caer en los antagonismos y paradojas de lo que llama paradigma de la autonomía y superar verdaderamente las falsas contradicciones que históricamente se han dado en las sucesivas explicaciones del concepto de que nos ocupa.

III. LA AUTONOMÍA COMO AUTORREFERENCIALIDAD

El *account* o explicación de Bertram no es contrario al concepto de autonomía. Lo que pretende es reconceptuarlo de manera que evite las paradojas o contradicciones de planteamientos como el que cree encontrar en Menke. Ya anticipamos su idea básica, a saber: que la praxis del arte siempre tiene que ver o trata de alguna de las demás praxis humanas, y que, concretamente, el arte es una praxis reflexiva de carácter práctica (no teórica) y crítica en la que, como praxis agonal tomamos posición respecto a nosotros mismos en el ámbito de una praxis cultural. Así, los seres humanos damos forma a lo que somos también a través del arte, que nos permite comprendernos a nosotros mismos, a renegociar nuestras actividades, y, por tanto, es una praxis que aspira a participar en la constitución de la libertad humana. En este sentido la autonomía ha de concebirse precisamente como un aspecto de la relación entre el arte y el resto de la praxis humana. Bertram intenta captar este aspecto con el concepto de *autorreferencialidad*.

El punto de partida para la construcción de su argumento sobre la autonomía como autorreferencialidad es que “el arte debe entenderse como un *acontecimiento negociador*”²⁶. ¿Qué quiere decir *Verhandlungsgeschehen* en este contexto? Sucintamente, Bertram propone descartar las viejas concepciones que intentaban entender la especificidad del arte *objetualmente* para pasar a entenderla *interactivamente*. Y ello tanto en el plano de la negociación entre los momentos de la obra en la recepción, como la negociación de las actividades cotidianas implicadas que se desencadena cuando tiene lugar la recepción de las obras. Por ejemplo, ante una coreografía sobre la relación erótica, negociamos la relación entre los distintos gestos, movimientos corporales, música y luces en el espacio y el tiempo, a la vez que renegociamos nuestros rituales de apareamiento, la praxis erótica cotidiana, haciéndonos tomar posición ante ella. Para desplegar su argumento Bertram recurre al viejo concepto de reflexión que ya introdujera Kant en su concepción de la estética. Tomando prestada la feliz expresión de Albrecht Wellmer, el arte tiene el potencial de producir un libre juego dentro de las formas de vida humanas que podemos

²⁶ *Ibid*, p. 88.

denominar un “infinito juego de reflexión estético”²⁷. Como escribe Bertram, “este juego de reflexión estético es una relación dinámica entre diferentes prácticas y, con ello, la base de un acontecimiento negociador que parte del arte: el arte brinda nuevas determinaciones de las prácticas humanas”²⁸. Con ello se apunta una explicación de por qué la experiencia estética, la experiencia del arte, cambia los sujetos y, por tanto, del porqué de su valor.

El argumento se despliega a lo largo del tercer capítulo de su libro mediante una detallada exposición acerca de la constitución autorreferencial de las obras de arte. Dicha exposición se apoya en la concepción procesual de las obras de arte que formuló Adorno en su *Teoría Estética* y que permite conceptuar el carácter dinámico de las obras, sus *interacciones internas*, entre sus distintos momentos (como ritmos, constelaciones de colores, posturas corporales o palabras comprometidas), y las *interacciones externas*, muy principalmente la recepción y las actividades interpretativas. Sin embargo, Bertram se distancia de Adorno en varios aspectos. De este precisamente le separa su concepción de la autonomía, pero salva lo que Adorno llamaba “ley formal”, es decir, la idea que toda obra de arte determina a partir de sí misma la disposición de sus elementos y lo que tiene relevancia en su interior, el dispositivo autorreferencial de la obra de arte²⁹. Pero Adorno la vinculaba a su estética negativa y la interpretaba en términos demasiado formalistas.

Un ejemplo de la distancia entre la concepción de la constitución dinámica autorreferencial *interna* de las obras de arte en Adorno y en Bertram la encontramos en que este pone las improvisaciones no solo como ejemplo de dicha dinámica, sino que sostiene que pueden incluso ser consideradas como paradigma del arte en general. Esta última tesis, defendida también por Alessandro Bertinetto³⁰, apunta a que una obra de arte no puede ser entendida en términos de ser producida de manera meramente formal o completamente cerrada formalmente. Si se piensa en la improvisación de un quinteto de jazz (algo que era anatema para Adorno), puede verse cómo, aunque los músicos dispongan de un material armónico y temático sobre el que improvisan, ello no obsta para que pueda ocurrir que cuando se toca la trompeta se establezca una figura rítmica, sin que esta figura hubiera sido prevista y preparada en el material de partida. El piano puede retomar y modificar esta figura, la cual a su vez puede experimentar de nuevo una continuación en la trompeta e incluso en otro instrumento. Esa interacción es paradigmáticamente

²⁷ Albrecht WELLMER, *Versuch über Musik und Sprache*, Hanser, Munich, 2009, p. 146.

²⁸ Georg W. BERTRAM, *op.cit.*, p. 89.

²⁹ *Ibid.*, p. 94 y ss.

³⁰ Alessandro BERTINETTO, “Improvisation and Artistic Creativity” en *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3(2011), pp. 81-103. También del propio Bertram, “Improvisation und Normativität”, en Gabriele BRANDSTETTER *et alia* (ed.), *Improvvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld, transcript, 21-40.

autorreferencial, pues los músicos, cuando están tocando, se relacionan unos con otros de manera específica y establecen así momentos a los que se vinculan cuando continúan tocando. Así, los momentos establecidos no son “fijados”, sino que pueden ser continuamente determinados de nuevo en las interacciones específicas de los músicos³¹.

Por el otro lado, por el de la recepción, la constitución autorreferencial *externa* de las obras se presenta como un desafío para el receptor. Asumiendo el principio hermenéutico según el cual las obras necesitan ser realizadas en la recepción, Bertram defiende el carácter activo, productivo, de esta y su dinámica dialéctica, pues la actividad receptora es constitutiva de la autorreferencialidad de las obras tanto como esta última condiciona y altera a las actividades de los receptores, una dialéctica que no debe entenderse en ningún caso como un círculo cerrado en sí mismo, sino abierto a las prácticas con las que la obra se relaciona. Este último aspecto es esencial para la concepción de Bertram, pues si se tratara de un círculo dialéctico cerrado sobre sí mismo, entonces el arte no tendría ningún valor. Si, por ejemplo, la experiencia de la contemplación de la relación del color verde con los demás colores en un cuadro de Cézanne no tuviera luego nunca ningún efecto sobre la forma en la que posteriormente el receptor observa el color verde en su percepción del mundo, el valor del arte sería escaso o nulo, como mucho un simple juego sin relación con la vida ordinaria. Pero Bertram cree, acertadamente, que “el arte es una praxis con cuya ayuda los hombres se determinan a sí mismos”³². Siguiendo una tradición alemana que va de Kant a Menke, Bertram sostiene que el valor del arte reside en ser una praxis crítica de autodeterminación, lo que a un tiempo es lo que la diferencia de otras prácticas.

IV. ALGUNAS DIFICULTADES

Las explicaciones de Bertram que he reconstruido con botas de siete leguas aquí, sin embargo, plantean algunas dudas, como es inevitable en todo discurso filosófico. Solo voy a referirme a tres. En primer lugar, es legítimo seguir preguntándose si con este planteamiento realmente se da cuenta de la discontinuidad entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana, entre el arte y la vida. En segundo lugar, no parece muy clara la autonomía del arte si la obra no tiene preeminencia no solo sobre el productor y el receptor, sino también sobre la realidad existente misma en la medida que es capaz de apuntar hacia una realidad social y política otra. Finalmente, en tercer lugar, la falta de perspectiva histórica y el afán de elaborar una teoría universal del

³¹ Georg W. BERTRAM, *op.cit.*, p. 96.

³² *Ibid.*, p.123.

arte le llevan a olvidar que en nuestra época la autonomía todavía no es una propiedad universal del arte, sino un postulado político.

Respecto a si la explicación de Bertram es satisfactoria en el necesario paso de dar cuenta de la discontinuidad de la experiencia estética respecto a las demás formas de experiencia, nos encontramos con una tensión entre el carácter determinado de la experiencia interpretativa de cada obra según la explica Bertram y la concepción en la estela de Kant a Menke según la cual la experiencia estética se caracteriza por ser una experiencia de la indeterminación. Bertram pretende escapar de esta tensión con un concepto paradójico, a saber: calificando la experiencia estética de experiencia de “falta de autonomía en la autonomía”³³. Es decir, en principio el sujeto receptor es autónomo en su actividad interpretativa, pero al tiempo su actividad es guiada por el objeto y, por tanto, es una experiencia de la falta de autonomía en la autonomía, algo que se constata porque el curso de la experiencia no es previsible para el sujeto que se encuentra en un movimiento indeterminado que está en la base del desafío característico que se le presenta a cualquiera que se enfrenta a la obra de arte. De ahí que “las experiencias solo son estéticas cuando se trata de experiencias de falta de autonomía en la autonomía”³⁴. Aun cuando Bertram recurre a la autoridad de Hegel y Gadamer, e incluso de un contemporáneo como Martin Seel, las dudas acerca de si logra salvar la discontinuidad de la experiencia estética se mantienen. Al fin y al cabo, también podría caracterizarse la experiencia moral en términos semejantes o en los mismos. El sujeto moral que se autodetermina se encuentra también con típicas situaciones de falta de autonomía, situaciones que la literatura, el teatro y el cine vienen explorando desde hace siglos. Así lo han hecho las obras de teatro de Sartre, las películas de John Ford o las novelas de Faulkner, por citar solo clásicos del siglo pasado. Quizás el problema viene de la hermenéutica, que es el enfoque principal de Bertram, ya que para esta toda situación interpretativa tiene la misma estructura y, por tanto, también la experiencia estética y la experiencia ordinaria tendrían la misma estructura.

Mi segunda duda se refiere a la eventual pérdida del momento trascendente o utópico en la explicación de Bertram, es decir, aun cuando en buena medida el gran objetivo de la reconcepción de Bertram de la estética se dirige a actualizar la idea de Kant y Hegel según la cual el arte contribuye a la libertad humana desafiando las prácticas humanas³⁵, parece que en algún momento de la argumentación se ha perdido aquello que ha tenido muchos nombres en esta tradición: la utopía del *sensus communis* kantiano, el ideal de la educación estética del hombre y de la bella eticidad, la exigencia de la vida verdadera

³³ *Ibid.*, p. 141.

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 179.

o de una verdadera república de las artes. Adorno había llamado “primacía del objeto” (*Vorrangs des Objects*³⁶) a aquello que hace que el arte trascienda lo real, decía Adorno, como “libertad potencial de lo existente respecto del dominio”³⁷. En la tradición en la que Bertram se inscribe, la estética siempre tuvo una conexión con la ética, las razones del arte mantienen un cordón umbilical con la razón práctica. Pero en su estética este cordón se cortó en algún momento de su desarrollo, lo que debilita sus tesis finales sobre las prácticas artísticas como normativo-evaluativas, como praxis crítica. Gran parte del arte contemporáneo trata de temas relacionados con la opresión por el género, la violencia, el desprecio a las minorías, los refugiados, la precariedad y la explotación, la crisis medioambiental y los miedos del presente. La estética de Bertram no empatiza con esta realidad del arte de los últimos cien años. Por ello difícilmente interesará en el mundo del arte real, a pesar de su rigor y solidez. Esto plantea un problema que invocaba al comienzo de mi lectura, esto es, si como sostenía Adorno la estética debe acompañar al arte para ayudar a convertir en conciencia teórica sus tendencias inmanentes, y si esta pretensión está reñida, o no, con la obligación de buscar una filosofía del arte válida universalmente, para el arte de todas las épocas. Quizás Bertram se ha sentido más seducido por esta última obligación que por la formulada por Adorno.

Mi tercera duda tiene que ver con cierta falta de perspectiva histórica de todo el planteamiento de Bertram. La capacidad para crear arte parece uno de los rasgos que definen la naturaleza de nuestra especie. Pero el modo de crearlo y los contenidos del mismo han variado mucho en el curso de los últimos 100.000 años. La noción de autonomía surge en el siglo XVIII con lo que Jacques Rancière ha llamado el régimen estético del arte. A este régimen le antecedieron el régimen ético y el régimen representativo o mimético. Estos viejos regímenes, sin embargo, coexisten en el presente. Algunos sectores sociales viven claramente en el régimen ético y por ello atacan a los artistas y a las exposiciones que consideran contrarias a su ética. Por consiguiente, ni siquiera hoy, la autonomía puede ser considerada una propiedad universal del arte, salvo como un desiderátum político, un postulado acerca de cómo debe estar el arte en el mundo y cómo debemos relacionarnos con él. Afirmar la autonomía es depositar un voto a favor del régimen estético. Y eso significa, tal vez, que la autonomía del arte, entonces, tendría que ser pensada como *proyecto*.

Naturalmente, se puede postular una distinción analítica entre autonomía social y autonomía estética. La primera sería un concepto descriptivo del arte en tanto que hecho social que en manos de la historia y la sociología del arte nos hablaría del distinto grado de libertad del arte en los distintos momentos y culturas. El segundo concepto, el de autonomía estética, tendría un carácter

³⁶ Adorno, Theodor, *op.cit.*, p. 427.

³⁷ *Ibid.*, p. 341.

normativo, más allá de la facticidad. Pero creo que no ganaríamos gran cosa separando lo fáctico de lo normativo, puesto que el concepto de autonomía del que venimos hablando todo el tiempo es un concepto filosófico, explicativo, no descriptivo o científico. Y, por consiguiente, es un concepto que, a un tiempo, ilumina los hechos y propone un modelo abstracto. Si separamos ambos momentos nos quedamos solo con la abstracción universalista sin mediaciones con lo concreto.

Termino con un ejemplo. Justamente ahora hace tres años, tuvo lugar en el MACBA uno de los episodios más tristes y vergonzosos de censura del arte y, por tanto, de cuestionamiento de la autonomía, cuando la dirección del museo ordenó la cancelación de la exposición *La bestia y el soberano* por la presencia de la obra *Haute Couture 04 Transport* de la artista austríaca Ines Doujak. En ella, un perro pastor alemán sodomiza a la líder sindical boliviana Domitila Barrios de Chúngara, que a su vez sodomiza a una figura que representa al viejo rey Juan Carlos I de España mientras vomita sobre una cama de auténticos cascos de oficiales de las SS. Como no quisieron retirar la obra, además de la cancelación de la exposición, los comisarios de la misma, Valentín Roma y Paul B. Preciado, fueron despedidos ya que también eran comisarios de plantilla del museo. Para explicar este episodio vergonzoso de la historia del arte reciente en la muy liberal Barcelona, necesitamos un concepto de autonomía que dé cuenta de la diferencia entre esa obra y una falla valenciana, por supuesto; pero que también dé cuenta de la miseria de las razones de la dirección y de la validez de las razones de quienes defendieron el respeto a la libertad de la artista, de los comisarios y del público, más allá del gusto, bueno o malo, plural en cualquier caso, que cada cual puede tener; y que dé cuenta, finalmente, de la diferencia estética, de eso que Menke llamaba “libertad no en social, sino libertad de lo social”. Creo que el problema filosófico de la autonomía y el valor del arte, por ser filosófico y no científico, no tiene una solución definitiva, pero creo que hoy lo entendemos mucho mejor que hace unas décadas y tenemos más recursos conceptuales y argumentativos para pensarlo.

Gerard Vilar
Departament de Filosofia
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (España)
gerard.vilar@uab.es