

## o la política del arte posmoderno

*Recuerdo haber profetizado que la moda del posmodernismo se agotaría en un par de años.*

*Si la reflexión, el sentimiento, o cualquier otra forma que adopte la conciencia subjetiva, considera el presente como algo vano, va más allá y sabe más que él, entonces se encuentra en el vacío, y, puesto que sólo tiene realidad en el presente, es ella misma vanidad.*

Cuando el sentido común visualiza claramente que la política ha venido desertando de sus ámbitos más propios, un acercamiento al tema de sus actuales relaciones, siempre complejas y tensas, con el arte parece un intento condenado de antemano al registro de algo muy tenue o directamente inexistente. A menos, desde luego, que mediante ejemplos más o menos marginales o vías indirectas, por no decir negativas, se pudiera terminar por comprobar algún tipo de vínculo. Semejante aproximación difícilmente lograría persuadir, por no hablar siquiera de despertar entusiasmos.

No obstante, el surgimiento de la consigna contemporánea «posmodernidad», cualquiera sea la variedad de fenómenos culturales que busque incluir (e intenta abarcar muchos), posee una carga política manifiesta. Demanda muy poco esfuerzo coincidir con Fredric Jameson cuando sostiene que las distintas actitudes frente a la posmodernidad son políticas en un sentido eminente e implican asimismo una valoración del modernismo precedente, cuya politicidad es convencionalmente mucho menos discutida<sup>3</sup>. Acaso no sea una mera casualidad que el

---

\* UBA-CONICET. El presente artículo forma parte de una investigación que cuenta con un subsidio de la Fundación Antorchas. Agradezco los comentarios críticos de Silvia Schwarzböck, Teresa Riccardi, Marina Cañardo y Yael Tujsnaider.

1. Carlo Ginzburg, «El ojo del extranjero», *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 47, Madrid, junio-agosto de 2000, trad. A. Pons y J. Serna, p. 91. (El artículo apareció originalmente en 1994.)

2. G. F. W. Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, trad. J. L. Verma, Prefacio, p. 23.

3. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998, trad. C. Montolío Nicholson y R. del Castillo, p. 85.

discurso posmoderno en las artes haya surgido en aquella más palmariamente pública: la arquitectura. Su emergencia a comienzos de la década de 1970 incluía un posicionamiento polémico contra el elitismo frío de las edificaciones modernas las cuales, según se les reprochaba, desgarraban el espacio comunitario allí donde se implantaban.

Afirmar la posmodernidad, de acuerdo con una puntualización de Jameson que podemos asumir aquí, equivale a considerar una nueva fase del desarrollo capitalista que tiende a eliminar cada vez con mayor vigor la antigua frontera moderna entre la esfera de la economía y aquella del arte autónomo. Dicha frontera fue trabajosamente erigida por los modernos y sus presupuestos ya se evidencian a fines del siglo XVIII dentro de la noción kantiana de «desinterés» del juicio estético, indiferente a las exigencias de la verdad, el bien o la utilidad, y centrado en la belleza y el placer subjetivo que ella depara. Desde entonces, la independencia artística ha sido una demanda que animó múltiples debates acerca de su legitimidad y de sus complicadas relaciones con otras esferas. El problema de la «autonomía relativa» de la cultura y del sistema de las artes respecto de la estructura económica de la sociedad fue, por ejemplo, un *leit motiv* del marxismo occidental preocupado por evitar ese reduccionismo que sus enemigos estaban siempre dispuestos a reprocharle.

Registrar la realidad de la condición posmoderna no lleva implícita, desde luego, una apología del momento histórico. De hecho, Jameson ha tratado de ofrecer una cartografía que es a la vez una poderosa impugnación; un crítico llegó a estimarla como la más profunda que ha generado la izquierda cultural<sup>4</sup>. Enmarcado en una disputa a la vez estética y altamente ideológica, el debate acerca del posmodernismo es, en sí mismo, pura política. La ambición de sus alcances se extiende más allá de los movimientos artísticos hacia tendencias sociales y llega incluso a plantear el inicio de un nuevo período histórico. Puede decirse que ninguna otra de las discusiones culturales del fin de siglo alcanzó una temperatura programática comparable.

Un tópico de aquellas polémicas, como lo pone de manifiesto el caso de Jameson, ha sido el proceso de «desdiferenciación» que el posmodernismo puso en marcha en relación con otras dimensiones «autonómicas». ¿Estamos en presencia de una involución respecto de las reivindicaciones específicas de libertad que la modernidad históricamente reservó para el arte y la cultura?

---

4. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Londres, Verso, 1998, pp. 47 y ss.

## Posmodernismo globalizante

Globalizado mediante la unificación electrónica del mundo que lo convirtió en la atmósfera cultural dominante por todas partes, aunque sus modalidades hegemónicas no sean las mismas en los distintos ámbitos particulares, el posmodernismo es también global por razones que tienen menos que ver con su difusión geopolítica que con su operatoria. La crítica ideológica del posmodernismo al modernismo es *globalizante* en el sentido en que se dispara desde una plataforma totalizadora. Adoptando la retórica de lo pequeño, lo mínimo y lo fragmentario, el posmodernismo logra arrinconar a sus adversarios modernos y restringir increíblemente su capacidad de maniobra. Finalmente, los desprestigia, los absorbe o ambas cosas.

El desprestigio deriva de una eficaz táctica evasiva que infunde un aroma totalitario, autoritario o anacrónico a cualquier posición que se afirme seriamente. De este modo, parecería que no se puede manifestar más que una posición que se distinga justamente por su falta de posición. Este carácter evasivo hace difícil la polémica directa y, lo más importante, facilita la ya impresionante habilidad posmoderna para metabolizar elementos extraños y dominar comercialmente toda insumisión. El posmodernismo es globalizador también en este sentido: *engloba* en sí una enorme serie de cualidades, aun (o sobre todo) paradójicas. Esto lo convierte en un fenómeno que se puede describir hasta el hartazgo, pero que difícilmente se consigue captar en lo más propio y esencial pues se muestra capaz de aceptar cualquier nota definitiva sustrayéndose a una captura conceptual precisa. Así, un escritor moderno puede fácilmente estar repleto de motivos que el posmodernismo hace suyos, tanto si se ocupa de la historia como si no, tanto si narra de forma muy convencional como si fragmenta el relato hasta disolverlo a la manera de la vanguardia dura del modernismo.

El elitismo, sin embargo, parece ser una etiqueta que el posmodernismo rehuye por principio. Con sus pretensiones a la vez políticamente progresistas y artísticamente experimentalistas, el modernismo ha generado obras que a causa de su complejidad lingüística volvían difícil su difusión popular. La tensión modernista típica entre innovación artística y vocación antiburguesa se desarrolló en interminables debates donde se impugnaba la autonomía artística en nombre de un acceso masivo a las obras de arte. O bien se la justificaba intentando una separación entre la actividad del artista como tal, necesariamente especializada, y su compromiso personal con movimientos emancipadores. Mientras que el modernismo politizado vivió con cierta culpa la creciente sofisticación de sus lenguajes artísticos, el posmodernismo ya no ve en eso ningún dilema y se ofrece, en este como en otros temas conflictivos de la tradición moderna, como un es-

pacio liberador de presiones partidarias ortodoxas sobre la actividad artística. Al mismo tiempo, se constituye en una reivindicación de supuestas exigencias populares en relación a las dificultades de comprensión derivadas del hermetismo en el que había desembocado el vanguardismo moderno.

De manera que el posmodernismo pudo ser considerado inicialmente como «la venganza de los filisteos», vale decir, la revancha de los sectores culturalmente menos favorecidos, pero muy mediatizados, frente a un modernismo demasiado elitista y consagrado por las instituciones oficiales. Visto de este modo, como observa Hal Foster, el posmodernismo contó en ocasiones con el apoyo de cierta izquierda<sup>5</sup>. Pero esta reparación a la «vulgaridad» popular, pronto catalogada como un típico gesto populista del posmodernismo, incluía también una mutación de mayor alcance. El sentido mismo del intercambio del modernismo con la cultura popular sufriría una inversión bajo el posmodernismo. Mientras que el primero recurría a ella para «fertilizar» a la cultura alta y oponerse al academicismo; el segundo busca reducir la cultura convencionalmente llamada «alta» a la masiva, disolviéndose en ésta y sin aportar, como concluye Morawski, una visión alternativa<sup>6</sup>. Según los críticos modernistas de dicha inversión, ella no implicaba una verdadera popularización, sino más bien otro desginio claramente demagógico de rebajamiento y banalización. Concesiones al plebeyismo, más que expansiones democráticas eran los resultados culturales de lo posmoderno<sup>7</sup>. En cualquier caso, lo popular y lo «culto», lo «alto» y lo «bajo», pasaron a ser indistintos. Quedaron «englobados» por una corriente que, en lo aparente, no admitía jerarquías ni autoridades culturales.

Se hizo evidente, sin embargo, que las autoridades no habían sido suprimidas, sino sólo modificadas. El posmodernismo selló una alianza con los medios de comunicación para una circulación hiperveloz de los bienes culturales, que traía aparejada también su rápida caducidad. Los códigos del *marketing* y de la publicidad se aceptaron sumisamente en las producciones culturales desde el cine a la literatura. La vieja tensión moderna entre la defensa irrestricta de la autonomía y la inclinación al compromiso político radical se trocó en la disolución de las prerrogativas del arte ante un mercado arrollador. El dinero había vulnerado el espacio sagrado de la autonomía artística con más eficacia de la que en el pasado habían demostrado la religión, la moral o la política, sobre cuyos reclamos había venido triunfando la moderna idea de independencia para el arte desde el Siglo de

5. Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 206. «La venganza de los filisteos» es una frase de Hilton Kramer reproducida por Foster en p. 205.

6. Stefan Morawski, *The Troubles with Posmodernism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, p. 6.

7. Perry Anderson, *The Origins of Posmodernity*, *op. cit.*, p. 113.

las Luces. Podría decirse que un nuevo elitismo se basaba ahora en un beneficioso posicionamiento en los favores de la audiencia y no en los criterios artísticos exigentes del modernismo.

Esa paradoja moderna —el «elitismo» a la vez progresista y anticonservador— tenía, al menos desde Adorno, la justificación de impedir, precisamente, esa asimilación a la industria cultural que para los posmodernos era ya inevitable, en caso de que fuese también deseable seguir resistiendo a ella. Por otro lado, Adorno sostuvo que el arte moderno no podía cargar sobre su conciencia ni la culpa por el origen de la división del trabajo, ni el peso de una desigualdad social de la que no era responsable. El privilegio de leer la tradición, tan compleja, de la modernidad artística podía volverse común un día, y en ello consistía la auténtica esperanza de emancipación social. Para Adorno, «occidentalistas» y «stalinistas» tenían razón al proclamar que las obras modernas eran incomprensibles, sólo que esa descripción justa incluía una valoración falsa. Porque el arte no tiene que transmitir un mensaje nítido. Muy por el contrario, en la sociedad administrada es el encargado de «la comunicación de lo incommunicable»<sup>8</sup>. Cierta hermetismo es una consecuencia necesaria de esta tarea casi imposible, y no el resultado de una veleidad narcisista.

La resistencia a la asimilación y a la comercialización, esto es, la voluntaria renuncia a las popularizaciones falaces del paradigma comunicativo, era una medida obviamente dirigida a la defensa de lo artístico mismo puesto que, como explica Jimenez, «integradas en el mecanismo de reproducción del sistema socioeconómico [las prácticas artísticas] pierden progresivamente su especificidad»<sup>9</sup>. Objeto de celosa defensa, tal especificidad tenía por supuesto una finalidad, la de la captación de lo real, una operación cuya complejidad se veía frecuentemente reflejada en las dificultades de lectura del arte moderno. Una segunda finalidad, por supuesto, era la de ofrecer una alternativa a ese estado de cosas social. Puesto en famosas palabras de Adorno (que las toma de Stendhal), el arte atesora «una promesa de felicidad»<sup>10</sup>. De este modo, el elitismo se justifi-

8. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, pp. 291-292.

9. Marc Jimenez, «Adorno», *Revue d'esthétique*, nouvelle série, N° 8, París, 1995, p. 6.

10. Véase también la conferencia de Adorno «L'art et les arts» (en: Rencontres Internationales de Genève, *L'art dans la société d'aujourd'hui*, Neuchâtel, éditions de la Baconnière, 1968), donde, de manera muy moderna, se afirma *simultáneamente* la autonomía para el arte y su inescapable politicidad: «Se piensa poder pasar directamente del arte a la vida; se cree que por medio del arte se podrá reparar la vida que se ha vuelto deprimente. Sabemos hoy que semejante reparación no puede sino tomar el camino de la revolución o la revuelta social. Es decir que el arte debe hoy asumir el rol de una crítica de la realidad empírica [...] el rol del arte hoy es el de ser una antítesis de la realidad empírica y continuar siendo arte al mismo tiempo» (pp. 163 y 164).

caba por su misión política, opuesta al disfrute que propugnaba Kant. Y este modelo negativo es precisamente lo que perdió todo sentido desde la perspectiva posmoderna.

El «placer desinteresado» kantiano, en lo que tenía de noble desprendimiento, se acercaba demasiado a la simple indiferencia del hedonista; y el supuesto goce artístico, de su lado, era en realidad un síntoma de la castración<sup>11</sup>. El hedonismo, que lo posmoderno erigió luego en paroxismo autoapologético, equivalía para Adorno a rendir la anticipación espiritual del arte a una inmediatez espuria. Semejante «sensualidad», declamada pero en verdad reprimida, significaba además una asimiliación del arte rebelde porque implicaba aceptar la mentalidad burguesa que siempre quiere sacar algún tipo de provecho de su contacto con el arte, cuya mera existencia sin propósito utilitario la deja perpleja. Ese provecho, falso, era el placer que la ética del trabajo prefería ver desterrado del ámbito cotidiano del dormitorio para consagrarlo en la visita dominical al museo. Kant, en resumen, no había llevado el «desinterés» hasta sus últimas consecuencias políticas.

## Neutralizaciones

Si las relaciones del modernismo artístico con lo político se cifraban en objetivos de resistencia a la racionalidad capitalista, comprensión integral (*i.e.*, no sólo intelectual) de lo real con fines transformadores o en el atesoramiento de una alternativa utópica; el posmodernismo, y ésta es una de sus pocas peculiaridades intrínsecas, depone la crítica social y la suplanta por la perpetua ironía. Su característica estrategia meta-artística recurre sistemáticamente al juego intertextual desemantizando los objetos que cita o incorpora de manera característica porque no hay una historia donde los pueda integrar o dotar de sentido<sup>12</sup>. La modernidad, como por lo demás la entera tradición occidental, se halló así reducida a mera proveedora de tópicos para el pastiche y citas para la parodia descontextualizada. Desde este nuevo conformismo, no sólo se abandona toda intención utópica, sino que se ridiculiza a las anteriores como ilusiones risueñas, cuando no monstruosas. El espacio artístico que configura el posmodernismo no es sólo crecientemente banal, de acuerdo con la consuetudinaria queja de los críticos, sino uno políticamente neutralizado. O, mejor dicho, *neutralizador*, en la medida en que deslegitima el campo artístico como ámbito de conflictos estéticos o políti-

11. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, *op. cit.*, pp. 25 y ss..

12. Umberto Eco, «Sur Arman», en: VV. AA., *Arman*, París, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1998, pp. 11-17.

cos. La estrategia neutralizadora busca introducir subrepticamente, en nombre de un pluralismo que cualquier posición excluyente desvirtuaría, la sensación de que la lucha política está fuera de lugar en el territorio lúdico del arte. La argucia es conocida: se trata de impugnar la legitimidad de los combates políticos para instaurar una posición, que no dice su nombre, y se impone así con naturalidad. El daño que esta mirada produce cuando es asumida por la crítica resulta patente. Cualquier exhibición de alguna vieja corriente de vanguardia pierde todo lo que queda de su antiguo vigor cuando se la presenta en un clima desideologizado, reacio a asumir que el arte del pasado tenía enemigos ideológicos contra los cuales se dirigía, y que es en ese campo de tensiones tan políticas como estéticas donde se encuentra el sentido de sus irreverencias y sus audacias creativas.

Así neutralizado, el arte se vuelve cada vez más indiscernible de los productos de la industria cultural y de los objetos pasibles de ser tomados como mercancías comunes o refugio de inversiones como las que dispararon los precios de los cuadros en la década de 1980. La cultura bajo el capitalismo avanzado, sostiene Buck-Morss haciendo especial referencia a las artes visuales, parece destinada a impulsar el desarrollo de la industria cultural o bien de la industria *tout court* en la medida en que se aplica a la producción mediante el *packaging* u otros auxiliares del *marketing*. Dejando incluso de lado la estilización de los productos audiovisuales, «¿Qué objetos manufacturados en el mundo occidental no son ahora estéticos, teniendo en cuenta la legión de diseñadores que están atrás de ellos calculando el gusto del consumidor?», se pregunta un crítico<sup>13</sup>. Por otro lado, las subvenciones privadas al arte suelen tener como contrapartida réditos en la imagen corporativa de las empresas, ya que por su tradicional prestigio como esfera no instrumental el arte ofrece la mascarada empresaria perfecta para que el interés particular genere la ilusión de un aporte al beneficio común<sup>14</sup>.

El lamento final es bien conocido: los ideales de la vanguardia fueron rematados por el mercado. O, según una versión más radicalizada, «la posmodernidad es el mercado»<sup>15</sup>. Y es que la «estetización general de la vida» arrinconó, y por vías inesperadas, a las exigencias de la autonomía artística tan arduamente conquistada por el Iluminismo. Resulta claro, además, que la curiosa omnipresencia

13. Julian Stallbrass, «Money, Disembodied Art and the Turing Test for Aesthetics», en: Susan Buck-Morss *et al.*, *Ground Control*, s/l, Black Dog Publishing Ltd., 1997, p. 88.

14. Susan Buck-Morss, «Art in the Age of its Electronic Reproduction», en: S. Buck-Morss *et al.*, *op. cit.*, p. 22. Con un talante muy poco apocalíptico, la autora sostiene que el arte debería seguir luchando por su existencia amenazada porque es la «cifra de la libertad de la creatividad crítica en la esfera pública», justamente en un mundo cuya lógica no valora nada de eso. *Ibid.*, p. 14.

15. Toni Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*, Madrid, Trotta, 2000, ed. y trad. R. Sánchez, p. 33 (el subrayado es mío, J. F. V.).

actual del arte en lo cotidiano (publicidad, indumentaria, medios masivos de comunicación), sumada a las más convencionales megaexposiciones museísticas convertidas en acontecimientos públicos, no restituyen vigor político al arte. Por el contrario, popularidad e impotencia van de la mano<sup>16</sup>. Sintetizando el panorama, según Stallbrass a la muerte del «aura» anunciada por Benjamin puede seguirle en el posmodernismo la destrucción del sentido propio del arte, cuya retórica contemporánea, sin embargo, sigue repitiendo el gesto de mantenerlo en la región, cada vez más imaginaria, de su independencia soberana.

Ese «descenso» del arte a la vida, distorsionado por su extrema mercantilización (un fenómeno que se suele deplorar *ad nauseam* y que es particularmente ostensible en el campo de las artes visuales)<sup>17</sup>, constituiría el punto de llegada de una historia compleja en la que se mezclan la domesticación de las insurrecciones de las viejas vanguardias con una reacción a la hiperpolitización a la que el siglo XX sometió al arte. La derrota de los proyectos emancipadores, que tuvo como símbolo espectacular el derrumbe de los ideales socialistas tras los acontecimientos de 1989, abrió un inédito horizonte para lo que algunos celebraron como una nueva libertad total para la creación artística<sup>18</sup>.

Pero ese proceso despolitizador tiene unos orígenes aún más antiguos, que se remontan al menos a la época de la segunda posguerra mundial. La idea misma de vanguardia había comenzado a mostrar claros signos de agonía mientras que, paralelamente, se convertía a las vanguardias históricas en arte oficial y las iniciativas que buscaban prolongar su legado innovador trataron de ser instrumentalizadas en el frente ideológico de la Guerra Fría<sup>19</sup>. Más tarde se asistió a una de esas recuperaciones que preceden a la muerte, escenificadas en las encerronas es-

16. Julian Stallbrass, «Money, Disembodied Art and the Turing Test for Aesthetics», en S. Buck-Morss et al., *loc. cit.*, p. 102.

17. En este sentido, una diatriba especialmente violenta es la de Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, París, Sens et Touka, 1997, donde se dice, por ejemplo, que el arte contemporáneo es «demasiado superficial para ser verdaderamente nulo» (p. 13). O bien se pregunta «¿qué puede todavía significar el arte en un mundo de entrada hiperrealista, cool, transparente, publicitario?» (p. 15). Entre la desilusión crítica, el frenesí comercial y la superstición social sobre su importancia, el arte contemporáneo, concluye el autor, «especula sobre la culpabilidad de quienes no comprenden nada de él o que no han comprendido que allí no había nada para comprender» (p. 27).

18. Intenté discutir en detalle esta perspectiva en: «¿Buenas noticias sobre la “muerte del arte”? Arte, historia y política entre el comunitarismo hegeliano y el individualismo de Arthur C. Danto», *Signos Filosóficos*, N° 4, UNAM.I, México, julio-diciembre de 2001, pp. 119-134.

19. Fuera de toda paranoia histórico-interpretativa, el interés de la CIA por promover una vanguardia estadounidense despojada de cualquier connotación política radical, como tradicionalmente tuvo la europea, parece bastante documentado. El libro clásico es el de Serge Guilbaut, *How New York stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983; ahora también puede verse: Frances Stonor Saunders, *La CIA y la Guerra Fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, trad. R. Fontes, especialmente su capítulo 16.

téticas y militantes en las que terminó cayendo la neovanguardia combativa de la década de 1960. Las rupturas formales, la politización sin mediaciones y el auto-cuestionamiento permanente de la vanguardia moderna habían derivado en un apocalipsis artístico autonegador<sup>20</sup>. Sumándose a ello, el creciente desencanto con el llamado «socialismo real», o con sus alternativas críticas, iba apagando todas las esperanzas redentoras que había encarnado durante más de medio siglo.

### ¿Liberación (respecto de la) política?

En su mirada retrospectiva al último arte del siglo XX, un crítico nada conservador como Bonito Oliva consideró que ya en la década de 1970 el arte había puesto «en marcha un saludable proceso de desideologización». Al recuperar su comunicación con el mundo, retomaba «un módulo lingüístico que [tendía] a lo figurativo», aunque esta vez por fuera de aquellos sometimientos al figurativismo al que lo habían obligado los dictados de una burocracia política comunista. El arte de los años 1970 pudo superar así el tipo de figuración estática que no problematizaba al mundo, impuesta por una cultura acaso políticamente progresista pero estéticamente muy conservadora. Al mismo tiempo, intentaba rescatar de este modo un lenguaje que no condujera al callejón sin salida del experimentalismo a ultranza<sup>21</sup>.

Mientras que en los años 1950 la política, en particular la de izquierda, «se sentía con derecho a decir cualquier cosa» sobre cuestiones estéticas, y las disciplinas artísticas solían atenerse a ello «como un deber»<sup>22</sup>; en la década postsocialista de 1990, de acuerdo con Bonito Oliva, la independencia del arte fue otra vez reivindicada con fuerza. Ante el hundimiento del paradigma marxista, que Menke sitúa, lo más tarde, a mediados de los años 1970, el arte se distanció de lo político y comenzó a desarrollarse en un sentido formalista y purista buscando refugio en esa autonomía que había sido postulada con resolución por el Kant de la *Crítica del juicio* (1790)<sup>23</sup>.

20. Rafael Argullol, «El arte en la sala de los espejos», en: Manuel Cruz y Gianni Vattimo (eds.), *Pensar en el siglo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 57 y ss.

21. Achille Bonito Oliva, *El arte hacia el 2000*, volumen independiente de la obra: Giulio Carlo Argan, *El arte moderno I*, Madrid, Akal, 1992, trad. Gloria Cué, pp. 30-33.

22. Michel Foucault, «Pierre Boulez, l'écran traversé» (1982), en: M. Foucault, *Dit et écrits (1954-1988)*, (éd. D. Defert et F. Ewald), tomo IV, París, Éditions Gallimard, 1994, p. 219.

23. Christoph Menke, «Le regard esthétique: affect et violence, plaisir et catharsis», en Rainer Rochlitz y Jacques Serrano, *L'esthétique des philosophes*, París, éditions Dis Voir, 1996, p. 91. Menke cree advertir, y ése es el tema que discute su artículo, un resurgimiento del vínculo entre estética y política sobre la base de la cuestión del totalitarismo.

Pero dicho formalismo solió ser considerado por la crítica como una suerte de «recaída» en el vacío que no auguraba nada sustantivo. Volviéndose todavía más autorreferencial o críptico de lo que había sido bajo el modernismo el arte, según esta mirada, había traicionado una función esencial que le adjudicó la modernidad. En efecto, ésta lo consideraba no solamente un motivo de goce sensible, sino también una esfera privilegiada de conocimiento y una oportunidad para vincularse con valores compartidos. Después de todo, fue también Kant quien afirmó que el arte era un «símbolo de la moral», vale decir, una ocasión para coincidir en una vivencia de la unidad del género humano, de su dignidad y libertad esenciales.

Pero las formas artísticas no son sólo aquello que estamos acostumbrados a asociar con la pura belleza sensible. En un clima social polarizado pueden ser también un terreno de combate tanto artístico como político<sup>24</sup>. Si las luchas alrededor de las formas han sido, según el comentario de Foucault, uno de los rasgos culturales del siglo XX, bien puede entenderse el rechazo, transvanguardista primero y luego abiertamente posmoderno, a la infición política directa sobre el arte como un capítulo de esa gran disputa. La crítica de inspiración más o menos moderna, por cierto, contraatacó en defensa de «los contenidos» políticos ausentes.

El éxito de esa reivindicación de la autonomía, cuyos supuestos frutos parecía destinado a recoger con naturalidad el posmodernismo, puede asimismo entenderse como una victoria pírrica. Porque la nueva libertad respecto de las presiones políticas, que se abrió triunfalmente en los años 1990, sumió también al arte en un espacio neutralizado que la volvía casi irrelevante, a no ser que se valorara esa libertad en exclusivos términos de ausencia de censura policial. Todo lo contenida que se quiera por su criticismo, Kant todavía apelaba a una metafísica cuando establecía un vínculo entre arte y moral. La autonomía de la que hablaba su «formalismo estético» no giraba, por tanto, en un vacío sin trascendencia. Y si el arte —como la religión, y la filosofía— exigía su dominio independiente, era porque su carácter de actividad trascendente estaba fuera de discusión. El arte se sostenía a sí mismo y no precisaba apoyos tutelares: su vínculo con Dios (metáfora, si se quiere, de la historia de la emancipación social o de lo absoluto metafísico vuelto mundano) era directo. Esta opinión halló otro

---

24. «Se cree de buen grado que una cultura se adhiere más a sus valores que a sus formas, que éstas pueden ser fácilmente modificadas, abandonadas, retomadas; que sólo el sentido se arraiga en ellas profundamente [...Sin embargo,] el combate de las formas en occidente ha sido tan descarnado, si no más, que el de las ideas y los valores. Pero las cosas en el siglo XX han tomado un derrotero singular: es lo “formal” en sí mismo, es el trabajo reflexivo sobre el sistema de las formas lo que se volvió un objeto de disputa. Y un importante motivo de hostilidades morales, de debates estéticos y de enfrentamientos políticos». M. Foucault, *Dit et écrits, op. cit.*, p. 220.

vocero en Adorno, quien definió a la obra de arte como una «secularización de la trascendencia»<sup>25</sup>.

Dos siglos después de Kant, el vínculo entre el arte y una metafísica terrenal aparece extremadamente debilitado para la sensibilidad posmoderna. Menos dudas ofrece el vigor del actual rescate (¿algo más que discursivo?) de una esfera autónoma para un arte ya liberado de las intenciones colonizadoras de los partidos revolucionarios o del Estado, últimas fuerzas que durante la modernidad buscaron ocupar la ciudad libre del arte luego de la derrota de las pretensiones religiosas bajo el Iluminismo. Sin embargo, nunca antes resonaron tan literalmente persuasivas las palabras de Lacan en el sentido de que el arte es una organización alrededor de ese vacío que su jerga denomina lo Real (*das Ding, la Chose*)<sup>26</sup>. ¿En qué se sostiene esa «organización» bajo el posmodernismo, un movimiento caracterizado por la ausencia de cualquier «teología»?

Adorno todavía creía que ese *vide* o *trou* lacaniano podía «organizarse» como connotación política en la que denuncia y promesa se mantuvieran unidas aunque bajo formas específicas. En sus palabras, “Yo distingo el arte del pasado, que reflejaba una interpretación del mundo, que probaba que se veía por todas partes un sentido metafísico. Hoy ese sentido metafísico ya no es perceptible. El arte tiene, por tanto, como función reflejar esta imposibilidad de darle al mundo un sentido metafísico, y ello se hace bajo la forma del arte absurdo”<sup>27</sup>. Pero lo que para Adorno era misión social y drama ante el vacío mercantil, desafíos que toda verdadera obra de arte debía enfrentar a su manera<sup>28</sup>, para el posmodernismo es pura subjetividad y episodio: el vacío no se puede llenar. Exigencias de autenticidad y disposición a pagar heroicamente el precio de la incomunicación son planteos que ya no tienen razón de ser en un mundo desdramatizado como el que asume el posmodernismo.

## Lo vivo y lo muerto de la autonomía artística

¿Puede orientarse una «razón posmoderna» en medio de la babélica pluralidad que liberó con su neutralización de la política? ¿Puede hacer algo más que consagrar unos derechos abstractos de igualdad mientras mantiene una indiferencia prescindente ante contenidos disímiles aunque enflaquecidos? ¿Es posible que la libertad, en especial la libertad artística que festejan quienes ponderan el surgi-

25. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 50.

26. François Regnault, *Conférences d'esthétique lacanienne*, París, Agalma, 1997, p. 17.

27. T. W. Adorno, «L'art et les arts», loc. cit., pp. 172-173.

28. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pp. 230-231.

miento de un arte pospolítico a fines del siglo XX, evite convertirse en la banalidad de lo vano?

Según Vattimo, cabe considerar la creencia en un «sentido de la historia», dotado de una dirección unitaria y progresiva, como la idea esencial de lo que llamamos modernidad. La noción de vanguardia está impregnada de esta idea histórico-progresista a resultas de la cual *ser moderno* constituyó un valor crucial. El resquebrajamiento de los fundamentos de esa creencia indican para Vattimo la causa de la crisis de la modernidad. En su opinión, vivimos en el «ocaso de occidente», lo que no significa otra cosa que «la disolución de la idea de progreso y de historicidad unidireccional»<sup>29</sup>. La desconexión respecto del pasado, la incapacidad de considerar al presente como parte de un proceso más abarcador, junto con el uso puramente burlón de la historia son quizá más patentes en el arte contemporáneo que en ninguna otra zona de la cultura. La posmodernidad, de acuerdo con la célebre fórmula de Jameson, es la época que «ha olvidado cómo se piensa históricamente»<sup>30</sup>. Esa falla de la memoria es desde luego consecuencia de una despolitización general y del cierre de cualquier perspectiva de cambio sustantivo de las condiciones reales.

Entre los efectos del «fin de la metafísica occidental» hay que destacar el giro hacia el subjetivismo. El «fin de la metafísica occidental» es un tópico heideggeriano que Vattimo repite en sus intervenciones sobre la crisis contemporánea, pues dicha metafísica era el pilar donde se asentaba aquella filosofía ascendente de la historia propia de la modernidad. Sin embargo, en lo artístico, aquel giro subjetivista se beneficia de un suelo propicio preparado por el legado de la estética kantiana<sup>31</sup>. Más aún, para Vattimo también floreció en la filosofía *tout court*. En ella, la proliferación de visiones del mundo toma el lugar del antiguo relato único (o de los relatos en conflicto mutuo por dar cuenta del desarrollo histórico) que imprimió su carácter a la modernidad. A su vez, tales relatos influían decisivamente en el campo artístico. De manera que «el fin de la historia», una idea filosófica, anunció al mismo tiempo el fin del «período histórico» del arte<sup>32</sup>. La fase moderna de ese período se distinguió por la multiplicación de manifiestos de

29. Gianni Vattimo, «La responsabilidad de la filosofía: a propósito del ocaso de occidente», en M. Cruz y G. Vattimo (eds.), *Pensar el siglo*, op. cit., pp. 165 y 166.

30. Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, op. cit., p. 9.

31. De acuerdo, por ejemplo, con Schaeffer, la estética actual se mueve en los parámetros en que la situó Kant: el placer y la apreciación subjetiva, y se funda en una utopía comunicacional (piénsese en el *sensus communis* kantiano) y en la «insularidad crítica» de la obra de arte. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, París, Gallimard, 1996, p. 13.

32. Los dos principales representantes de esta concepción son Hans Belting (*Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Verlag C. H. Beck) y Arthur C. Danto (*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, trad. E. Neerman).

renovación estética que acompañaron el surgimiento de movimientos y poéticas en pugna, todas ellas animadas por explícitas y fuertes intenciones políticas. El arte poshistórico no se deja tutelar por la política, entre otros motivos porque ella ya no aporta una guía ni menos aún señala un futuro de transformaciones radicales. Tampoco existe la confianza en que un curso racional, identificable y siempre ascendente de la historia pueda (y deba) ser apoyado estéticamente, puesto que ya no se cree que en él el arte pudiera encontrar algo así como su sentido último o la garantía de su confluencia con la aventura humana hacia el progreso.

Bruscamente, la libertad, que la retórica de la filosofía de la historia moderna consideraba como un supremo logro a alcanzar inevitablemente, ya ha sido realizada. Al menos eso cree una autosatisfecha conciencia liberal según la cual con el mercado, el gobierno representativo y las elecciones universales se alcanzó lo que no puede ser sino el estadio último de la evolución humana.

Esta consolidación de la democracia liberal trae consigo un nuevo tipo de libertad «babélica», pura diferencia sin enfrentamientos aunque sin relaciones sustantivas. Es cierto que la democracia se concibe a sí misma como sistema perfeccionable al infinito, pero señala también un *non plus ultra* para la política. Con todo, el arte sería un gran beneficiario de este nuevo clima de ideas, ya que puede explorar sin exigencias sectarias ni imposiciones ortodoxas toda su historia y probar todas las alternativas estéticas imaginables, tanto las del pasado como las que apuntan al futuro. El pluralismo del mundo del arte es un modelo para el pluralismo social general. Ese mundo es metáfora de las libertades de la sociedad abierta puesto que en él se aceptan ahora todos los estilos, todas las tendencias, todas la idiosincrasias.

Visto desde otra perspectiva valorativa, se trata de lo que hace ya dos décadas Pierre Boulez calificó como un demagógico «ecumenismo ecléctico de supermercado». Lo que Boulez advertía en el ambiente musical, entre supercomercializado y superespecializado, puede hoy extenderse al completo campo del arte. La igualdad de derechos para todas las manifestaciones artísticas se confunde, en ausencia de una plataforma para la crítica, con equivalencias de calidad. La tolerancia ante ellas es en realidad indiferencia según Boulez, quien con mucha agudeza identificó al hedonismo como necesaria conclusión de este discurso. «¡Ah, el pluralismo! No hay nada comparable como remedio para la incomprensión. Amad por tanto a cada uno en su rincón y seréis amados por los otros. Sed liberales, sed generosos con los gustos diferentes, tendréis la contrapartida con los vuestros. Todo está bien, nada está mal. No hay valores, pero hay placer»<sup>33</sup>.

33. Michel Foucault y Pierre Boulez, “La musique contemporaine et le public”, en M. Foucault, *Dit et écrits*, op. cit., p. 490. Este diálogo tuvo lugar en 1983.

A pesar de esa autoexaltación liberal de la diversidad irrestricta sobre la que ironiza Boulez, el riesgo que empaña el horizonte no es sólo una consagración del *joyful nihilism* posmoderno, la desorientación, la neutralización política y estética y la consecuente pérdida de criterios para la crítica<sup>34</sup>. En la intervención de Boulez se intuye claramente lo que más tarde Vattimo definiría, para el marco más amplio de la sociedad actual, como una exagerada confianza liberal en que el pluralismo se plasmará en armonía. Muy a pesar de la metafísica liberal de la armonización pacífica de las diferencias, como diría Carl Schmitt (sumado al hecho de que dichas diferencias no parecen tener mucha seriedad existencial), para Vattimo la diversidad tampoco tiene asegurada una convivencia pacífica en ningún nivel. La filosofía, en su opinión, debería intervenir como pacificadora y moderadora, renunciando al universalismo fuerte de la modernidad, ya insostenible en sus viejos (modernos) fundamentos metafísicos, pero sin resignar sus capacidades cohesionadoras. Un universalismo «débil», «secular» resultaría indispensable. Para Vattimo esa alternativa no puede inspirarse en la ciencia, sino en la religión, a la que la filosofía se halla más próxima tanto histórica como intelectualmente. Al espíritu griego originario no se le debe negar su posterior contacto con lo bíblico y, después de todo, las raíces del historicismo moderno, según demostró Löwith, han de buscarse en la cultura judeo-cristiana. La ciencia no puede ofrecer un paradigma puesto que no hay una «forma científica» de organizar a la sociedad, concluye Vattimo.

Es del mito desde donde deberíamos esperar el aglutinante para el pluralismo, ya que no se está hablando aquí en absoluto de su supresión sino de inyectarle una sustancia que lo distancie tanto de la indiferencia como de la guerra. Si no se encuentra apuntalado en columnas cristianas, ciertamente secularizadas y no dogmáticas, el espíritu de tolerancia resultaría, según Vattimo, una simple quimera mercantil (el «supermercado» de Boulez). Si esos cimientos espirituales no fraguaran, sólo restaría esperar un derrumbe de fragmentos identitarios en ciega colisión mutua; el colapso de una ilusoria Babel posmoderna carente de una forma soberana que la contenga. En su etapa posmetafísica, la filosofía no sería capaz de combatir por sus propios medios la pérdida del sentido de la experiencia, el *ennui* posmoderno o el desenfreno consumista tan patentes en las sociedades desarrolladas. La disolución posmoderna de las metanarraciones (*i.e.*, los «gran-

---

34. Sobre el ocaso de la crítica tras la excesiva carga ética y política que la cultura descargó sobre su pilar estético en la década de 1960, véase Hal Foster, «Art Agonistes», *New Left Review*, N° 8, Second Series, Londres, marzo-abril de 2001, pp. 140-149. Si en los años 1960 la política se sublimó en crítica, al menos en los medios estadounidenses, las décadas de 1980 y 1990, según Foster, fueron la época del *art dealer*, ajeno al debate crítico, mientras que el crítico vegetaba en su santuario académico viendo cómo en su especialidad se imponía el «dominio de lo arbitrario».

des relatos» de las fuerzas revolucionarias modernas asentadas en un progreso de la historia) sólo deja a la vista a la religión «más allá de los esquemas de la crítica de las Luces»<sup>35</sup>. La religión de la época del fin de la metafísica es la cristiana, pero no el catolicismo. Como se ve, el *Holzweg* heideggeriano conduce a Vattimo a la Jerusalén originaria, y no necesariamente al imperio vaticano<sup>36</sup>.

¿Cómo puede reconstruirse un sentido unitario que no resulte avasallador? Vattimo se encuentra bajo el influjo de un entusiasmo por el «retorno de la religiosidad» en occidente que no se contradice con el proceso de secularización, si bien le señala una especie de detención. En el cambio de siglo asistimos también al «fin de la secularización»<sup>37</sup>. Y es en el arte, precisamente, donde «viven los vestigios de la religión» en tanto él es un «fenómeno de identificación social de símbolos compartidos»<sup>38</sup>. Ante la hiperfragmentación y el particularismo exclusivista, una mitología racional como la que puede aportar el arte al mundo posmoderno le parece a Vattimo urgente. La religión en la que piensa, al fin de cuentas, es justamente esa mitología común racional (*i.e.*, secularizada). Tal devoción estética permitiría combatir las falsas mitologías colectivas que toman el lugar del auténtico «arte religioso»: las omnipresentes distorsiones de los medios masivos de comunicación.

El «arte religioso» se asoció entre los alemanes de la época del idealismo al mito del «arte griego». Hegel lo contrapuso polémicamente, pero sin hacerse ilusiones reaccionarias sobre las posibilidades de resucitarlo en su época, a lo que consideraba un baldío y moribundo subjetivismo moderno (o «romanticismo», en el peculiar vocabulario de su estética) incapaz de hacer comunidad. De hecho, Vattimo se propone una reactualización del famoso y exaltado programa de fines del siglo XVIII titulado *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Desde ese manifiesto muy breve e inconcluso, el joven Hegel (habitualmente considerado su autor) intentaba junto a sus condiscípulos de entonces, Hölderlin y Schelling, hallar un sucedáneo moderno, estético pero racional, a la capacidad integradora de la fe<sup>39</sup>.

35. Gianni Vattimo, «La trace de la trace», en Jacques Derrida y Gianni Vattimo (dirs.), *La religion*, París, Seuil, 1996, pp. 89 y 93.

36. Un desarrollo más sistemático de ese retorno a la religiosidad en Occidente, y de un tipo de religión carente de las violencias del Antiguo Testamento, lo ha hecho Vattimo en *Creer que se cree*, Barcelona, Paidós, 1997, trad. C. Revilla. (Intenté discutir este libro en “Hacia una representación posmoderna de Dios”, *Cuadernos de Ética*, N° 23-24, Buenos Aires, 1997, pp. 208-211.)

37. Gianni Vattimo, «El siglo, su fin y la secularización», en Francisco Jarauta (ed.), *Nuevas fronteras/nuevos territorios*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996, p. 50.

38. *Ibid.*, p. 58.

39. «Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¿esto es lo que necesitamos! [...] Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el pueblo y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella [...] Un espíritu superior enviado del cielo tiene que instaurar esta

De este modo, según Vattimo, el arte recuperaría esa *densidad ontológica* perdida tras las propias corrosiones de la modernidad y los deliberados vaciamientos de la posmodernidad. Como se advierte con facilidad, la restitución teológica en la se que piensa aquí es ante todo un programa político. Curiosamente, el clima en el que surge esta propuesta posee puntos de contacto con el ambiente conservador de la Alemania de Hegel, donde la metafísica tomaba el lugar de la política, dada la impotencia de las «condiciones alemanas» *vis à vis* las francesas según el clásico encuadre del joven Marx en su crítica a la filosofía idealista alemana. Pero las alternativas revolucionarias heredadas de la de 1789 parecen haber perdido hoy todo su poder de atracción. En un plano más puntualmente estético, la discusión de Vattimo se dirige asimismo contra la conquista de la autonomía, atribuida al coraje teórico de Kant, pero que terminó esterilizando el campo del arte. Como escribe Vattimo, «La vía predilecta de la estética moderna, al menos a partir de Kant, que es la cada vez más clara especificación de la experiencia estética respecto a los otros tipos de experiencia [...] me parece que ya no conduce a ninguna parte»<sup>40</sup>. Esa independencia habría derivado en árida soledad. El arte se encerró sobre sí mismo, obsesionado por sus propios medios de expresión, desembocando al fin en el uso de un lenguaje irónico e inesencial. Mientras que lo posmoderno se exhibe como «liberado» de lo político, del que guarda un recuerdo debilitado en los problemas de género o las amenazas a la ecología, y se considera por tanto autónomo, su servidumbre respecto del mercado es más integral que la de ningún otro sistema cultural anterior.

Lo que se propone Vattimo es una revalorización de los sueños románticos de cohesión de las distintas esferas, como la que puso de manifiesto el joven Hegel, contra la más «sobria» diferenciación estética y el desinterés (ético, religioso, político, gnoseológico y pragmático) de raíz kantiana que ha llevado al arte a una vía muerta (o a una «falsa conciencia» respecto de su independencia). Confía en que con ello se logrará revitalizar no sólo la experiencia estética sino la vida social, estilizada pero anémica, de la posmodernidad. Caído el ateísmo «dogmático» del marxismo, la sociedad liberal terminó instaurando en su lugar un «ateísmo de la indiferencia» en el que el arte cae de lleno. De acuerdo con Gadamer, la única religión que subsiste es la de la economía, la metafísica del libre mercado en la que derivó el capitalismo puritano analizado por Max Weber<sup>41</sup>.

---

nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad». G. W. F. Hegel, "Primer programa de un sistema del idealismo alemán" (invierno de 1769/97?), en *Escritos de juventud*, Madrid, FCE, 1978, trad. Z. Szkankay y J. M. Ripalda, p. 220.

40. G. Vattimo, «El siglo, su fin y la secularización», *loc. cit.*, p. 56.

41. Hans-Georg Gadamer, «Dialogues de Capri», en J. Derrida y G. Vattimo (dirs.), *La religion, op. cit.*, p. 223.

El intento de Vattimo por proteger la pluralidad posmoderna, pero inyectando sustancia «ontológica» a su arte (y a su vida social), puede asimismo entenderse como una búsqueda por rescatar el «valor cultural» de la obra de arte en el que pensaba Benjamin. En la estela de la reflexión hegeliana que dio lugar al cada vez más influyente tema de la muerte del arte, Benjamin veía disolverse a su alrededor ese valor de culto del arte a partir de las nuevas capacidades de reproducción técnica que si bien popularizaban su acceso, destruían el místico aquí y ahora de la obra individual. ¿Es posible restaurar el aura artística, disuelta por la técnica moderna pero no sólo por ella, si tomamos en serio la crítica hegeliana de la modernidad? Difícilmente pueda darse una respuesta positiva al interrogante si no se quiere caer en algún sustituto de aquella «nostalgia helenizante», a la que el propio Hegel resistió en su momento mediante su historicismo (progresista y moderno).

### Estetización, politización

El célebre ensayo de Benjamin, aparecido en 1936, y al que Vattimo como tantos otros críticos actuales toma como referencia (aunque más no sea de manera tácita), se centra por supuesto en un diagnóstico de las conmociones del arte después de su inmersión en el siglo de la técnica. Pero deja asimismo planteado un dilema acerca de las posibilidades abiertas para la actividad artística en una época marcada por un clímax de enfrentamiento entre el comunismo y el fascismo. Semejante coyuntura era la que había hecho retroceder a la democracia liberal a su momento de mayor precariedad histórica, atenazada como estaba por aquel enfrentamiento entre oposiciones radicales. El ensayo de Benjamin concluye con una célebre disyuntiva: mientras el fascismo propugna un «esteticismo de la política» el comunismo le responde con una «politización de la estética». El innegable modernismo benjaminiano, como se ve, no es tributario de la fetichización de la autonomía del arte. Enrolado en la tradición hegeliana, y situado en el punto de politización quizá más alto del siglo XX, Benjamin parece pensar en la autonomía como en un claro adversario de lo que considera, acaso con una exageración polémica comprensible en su cargado momento histórico, el territorio de la decadente teoría de *l'art pour l'art* burgués liberal.

Si nos ubicamos en el encuadre que hizo Benjamin al concluir su ensayo, ¿se diría que estamos hoy más próximos a la estetización de la política o a la politización del arte? Tras la muerte de Benjamin, pero desde una óptica en cierto modo afín a la suya, la respuesta al interrogante fue anticipada por Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica del Iluminismo*, donde supusieron que la industria

cultural era una forma de totalitaria alienación masiva. Toda la solución posible que esta corriente intelectual ofreció la plasmó más tarde el mismo Adorno en su *Teoría estética*, quizá no casualmente una obra póstuma, donde hizo una defensa de la actitud radical modernista como garantía de resistencia a las seducciones entre enajenantes y autoritarias del mercado cultural.

Moderno y moderado, escribió Adorno, constituían una pareja contradictoria en sus términos<sup>42</sup>. Irreducibles a su asimilación por lo establecido, las obras de arte más valiosas del modernismo presentaban sin embargo el problema de ser incomprensibles para el público. Por tanto, la protesta modernista no podía ser disuelta en divulgación comercial, pero su eficacia práctica era dudosa. Adorno fue un claro defensor de la politicidad básica, aunque indirecta, de todo arte porque en ello veía su trascendencia; y un crítico feroz de la valoración del arte como puro disfrute sensible (una estrategia de la sociedad que nos induce a disfrutar el arte porque nos reprime sexualmente).

Con todo, su propuesta exudaba escasa confianza revolucionaria. En su pesimismo negro, Adorno consideraba que la «estetización de la política» era un proceso cada vez más vigente en la sociedad de masas. La gran tradición artística de la modernidad, y las obras más intransigentes de su actualidad, eran casi un refugio frente a la vulgaridad dominante, no una plataforma para la transformación social. Sin embargo, el carácter *quasi* religioso que Vattimo le concede ahora al arte era en cierto modo también aceptado por Adorno, si bien, como vimos, se mostraba menos propenso que aquél a diluir la secularización o detenerla: «El arte es la magia que se ha liberado de la ilusión de creer que ella sea, al mismo tiempo, realidad»<sup>43</sup>.

En el espacio neutralizado de la sociedad posmoderna, se hace también imperiosa la repolitización de otras esferas, distintas de la del arte, pero no menos importantes. Slavoj Žižek se pronunció por la necesidad de politizar la economía, única «religión» que se mantiene en pie entre las dañadas autonomías disciplinares de la modernidad. La economía tiene el tono de la única religión verdadera, como advirtió Gadamer; su metafísica se acepta como una descripción positiva de los hechos. Si las retóricas del fin de las ideologías y la conclusión de los grandes relatos no interpusieran sus nubes verbales, sería todavía más evidente que el

42. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 59.

43. T. W. Adorno, "L'art et les arts", loc. cit., p. 173. En el comentario final a esta conferencia adorniana de 1967 (en vísperas de una explosión social que daría un raro impulso al arte, pero con la que Adorno no simpatizaría), Umberto Eco tuvo que apuntar que el arte se había vaciado de sentido para el público y se había convertido en un fetiche para adorar, en especial las obras del gran arte, *La Gioconda*, por ejemplo. *Ibid.* p. 174.

dogma neoliberal es no sólo otro gran relato, sino el más extendido y exitoso de la historia humana<sup>44</sup>.

Una neo-religiosidad como la que propugna Vattimo no es el contenido necesario del programa que el arte precisa para recuperar sus potencialidades. Con todo, ¿podrá recuperar de algún modo esa vitalidad perdida o más bien la «muerte del arte», anunciada por los hegelianos, es un destino inexorable? En especial, ¿podrá recuperarla superando las estrecheces de esa cada vez más hueca autonomía, pero sin ceder nada de su libertad esencial?

## El arte de (sobre)vivir

Los que sostienen que un «arte de vivir», junto con los medios masivos de comunicación, serán los sitios privilegiados para la supervivencia del arte ignoran los reparos del modernismo a una realización sin mediaciones del arte en una sociedad alienada, por no hablar de la ingenua confianza que muestran hacia dispositivos como la televisión a los que, por lo que parece, creen fácilmente transformables en instrumentos de liberación estética<sup>45</sup>.

Como alternativa a estas huidas hacia adelante, Jean-Marie Schaeffer lanzó la propuesta de «revalorizar la actitud estética», vale decir, retomar la dimensión emotiva o personal de la experiencia artística, contra el intelectualismo de aquellos «solterones» (*célibataires*, una noción tomada de Proust) que rechazan ese contacto con lo sensual o lo íntimo a lo que está indisolublemente unido el arte sustituyéndolo por la erudición o el saber objetivo. ¿Por qué estarían interesados en el arte quienes no son artistas, ni críticos, ni profesores de la especialidad si no es porque enriquece sus vidas?<sup>46</sup> Hoy estaría abierto el camino para la revalorización de esa experiencia estética porque la crisis de la vanguardia arrastró también a las teorías del arte especulativas. Es cierto que la relación estética no es la única que se puede tener con una obra, pero Schaeffer se enfrenta a quienes la olvidan o la desprecian en nombre de la pura teoría.

44. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, op. cit., p. 32.

45. Véase, por caso, la exaltación de las «somatic arts», de la «self-stylization», del «self-improvement» y de los «mass media arts» en Richard Schusterman, *Performing Art. Aesthetics alternatives for the Ends of Art*, New York and London, Cornell University Press, 2000. Quienes vinculan alternativas de este tipo al *souci de soi-même* foucaultiano parecen pasar por alto el hecho de que no se trata de una estética, sino de una *techné* ante todo ética. Por lo demás, interpretaciones superficiales vinculan estas ideas a una imprecisa aunque inmediata «liberación del deseo», cuando en realidad se trata del descubrimiento de nuevos placeres mediados, como los que traería aparejados la amistad, por ejemplo.

46. J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, op. cit., pp. 353-354.

A pesar de su anclaje en Kant, Schaeffer rechaza la noción de «desinterés» estético, ya insostenible en medio de la crisis de la autonomía, y reducida ahora a promesa de dudoso placer inmediato (no de adorniana felicidad) o a coartada mercantil. Hay un interés cognitivo de parte del receptor que entabla con la obra una relación de admiración: se trata de un «goce (*jouissance*) cognitivo». Las teorías especulativas del arte, una de las tradiciones estéticas de la modernidad que reconoce referencias en Hegel o Heidegger, olvidaron la dimensión gozosa de la percepción sensible y se centraron en la teoría de la creación, en los problemas filosóficos o la historia del arte. La tradición adversaria, que se origina en Kant, exaltó ese placer subjetivo y el centramiento en la apreciación personal de las obras.

Si el arte tal como lo conocemos es un producto histórico de la modernidad, luego no es extraño que haya entrado en crisis con ella. La autonomía, una de sus principales conquistas, es hoy uno de los nudos de esa crisis doble. En medio de esta polémica, cuyos términos, como se ve, todavía parecen girar fuertemente en torno a los fundamentos erigidos por Kant y Hegel, cuestiones como las de la independencia o la especificidad artísticas aún se mantienen vigentes, pero ya no sabemos muy bien si lo hacen como conquistas problemáticas o como patéticas ilusiones.

Universidad de Buenos Aires

## Abstract

*Autonomy for the arts, one of the most distinctive achievements of the Enlightenment, has been put into risk with the so-called crisis of modernity. Posmodernism, considered here a new historic period rather than only a particular artistic movement, has signalized a new relation between arts, especially visual arts, and the market. Besides, the rise of posmodernism has emptied much of the political or metaphysical content the autonomous sphere of the arts used to have. Among others, Gianni Vattimo's proposal for a new «art religion» is discussed in some detail.*