

**Ignasi Roviró Alemany**

## **Temas y claves de la estética actual**

Los últimos treinta años han representado para la estética el período más prolífico y más audaz de su historia. En el período que se ha decretado su muerte y su inutilidad, se han publicado más monografías que nunca, se han impartido más cursos, conferencias, congresos y debates sobre criterios estéticos para entender el arte de nuestro tiempo; se ha institucionalizado como nunca su estudio a través de seminarios, workshops, departamentos universitarios; se han publicado un sinnúmero de artículos, se han creado las más bellas revistas de arte (FMR, por ejemplo), se ha teorizado más que nunca sobre el arte. Si el siglo XVIII representó el nacimiento de la disciplina y el reconocimiento de su estatuto epistemológico; y el s. XIX, la necesidad de su presencia en todos los nuevos sistemas filosóficos, el s. XX se vivió como el de su insuficiencia y su pretendida superación. Los pocos años del s. XXI muestran la necesidad o de su refundación o el de su abandono definitivo. Si algo se ha puesto de manifiesto en el inicio del s. XXI es que los artistas de hoy no necesitan ninguna teoría para crear: se han desprendido de ideologías y de utillajes teóricos para desarrollar su obra. Contrariamente a ello, desde finales del siglo pasado hasta a mitad de la presente década, han aparecido una gran variedad de estéticas, todas ellas con el objetivo de explicar la explosión del arte actual y de la estética de nuestros días. Tantos y tan variados son los estudios publicados que merecen una monografía a parte, más dilatada que las presentes páginas destinadas solo a breves reflexiones sobre la estética re-

cientemente. Únicamente para visualizar algunos elementos del amplio panorama cabe recordar las siguientes propuestas:

*Estética de la emergencia* (2003), de Reinaldo Laddaga; *Estética del aparecer* (2010), de Martin Seel; *Estética de lo efímero* (2003), de Christine Buci-Glucksmann; *Estética del medioambiente* (1994) de Arnold Berleant; *Bioestética* (2007), de Pietro Montani; *Estética racional* (1997-2011), de Maurizio Ferraris; *Estética relacional* (1998) de Nicolás Bourriaud; *Hiperestética* (2010) de Elisabetta Di Stefano; *Estética de la habitabilidad* (2003), de Iliana Hernández; *Estetismo*, de Paolo D'Angelo (2003); *Estética de la desesperación* (2014), de Guadi Calvo; *La estetización del mundo* (2013) de Lipovetsky; *Artificación* (2012) de Nathalie Heinich; *El complot del arte* (2000), de Baudrillard o *El arte en estado gaseoso* (2003) de Yves Michaud, entre otros muchos autores que hacen propuestas teóricas para aproximarse al complejo mundo del arte actual.

Como no es posible presentar críticamente todas estas propuestas nos imponemos tres límites en nuestro trabajo:

1. no pretendemos ser exhaustivos. Nos moveremos a un nivel de exposición introductoria, destacando algunos de los temas que son esenciales para la estética actual.

2. Nos ceñiremos a los autores franceses más destacados que hayan publicado estudios relevantes en los últimos treinta años. Con ello no queremos limitarnos a una “filosofía nacional” o a un “aire de familia”; sino que para hacer manejable la bibliografía nos centraremos en la estética europea que más propuestas nuevas ha realizado en estos últimos treinta años. Este criterio se apoya con Jean-Marie Schaeffer, quien reconoce una verdadera “renovación de la reflexión estética” en Francia (Schaeffer 2000: 13). Así, referente al discurso sobre lo estético, constatamos la fuerza, o casi el monopolio, del pensamiento francés. Un grupo de estetas y filósofos

fos franceses han sugerido múltiples y sugerentes lecturas renovadoras – no siempre complementarias entre sí – que han marcado el final del siglo pasado y el inicio de este. Ejemplos de ello lo son François Dagognet (1924), Jean Baudrillard (1929-2007), Gérard Genette (1930), Alain Badiou (1937), Jacques Rancière (1940), Giles Lipovetsky (1944), Yves Michaud (1944), Dominique Chateau (1948), François Jost (1949), Jacques Morizot (1949), Jean-Marie Schaeffer (1952), Nathalie Heinich (1955), Jean-Marc Lachaud (1956), Nicolas Bourriaud (1965), Marc Jiménez y Christine Buci-Glucksmann; unas generaciones influenciadas, de una forma u otra por la obra de Guy Debord (1931-1994), especialmente por su trabajo *La sociedad del espectáculo* y por la Fenomenología de la experiencia estética de Mikel Dufrenne (1910-1995).

3) Focalizaremos nuestra investigación a través de las cinco preguntas siguientes: ¿Qué preguntas debemos hacer?, ¿Qué debemos comprender?, ¿A qué se dedica la estética? y finalmente ¿Vivimos en un capitalismo artístico?

### 1. ¿Qué preguntas debemos hacer?

Al ser una disciplina filosófica la estética tiene como uno de sus objetivos hacer las preguntas adecuadas y precisas para lograr la comprensión del arte. Preguntar correctamente es el primer requisito. Sin pregunta, no hay aprehensión del fenómeno artístico. Sin embargo, se pregunta desde las expectativas; se pregunta no sólo lo que uno desea entender, sino aquello susceptible de tener respuestas. Y referente al arte se han trastornado estas expectativas.

A. Badiou nos muestra la lección de Hegel: “el arte ha dejado de poseer el supremo valor del pensamiento [...] El arte ya no es la forma [...] privilegiada de presentación de la Idea absoluta” (Badiou 2005: 171). Es decir, no podemos esperar del arte las grandes re-

spuestas. El arte ya no sublima los problemas humanos más profundos. El arte a partir del siglo XIX no nos da ya las respuestas. No es el interlocutor final de todos los problemas. Por ello el esteta de los últimos treinta años ya no se presenta frente al arte con problemas o preguntas estandarizadas. El arte no resuelve. Ahora el arte es quién hace las preguntas y el que tiene que buscar las respuestas es el espectador. Han desaparecido las preguntas en abstracto.

Si Rancière nos recuerda que “el arte como noción que designa una forma de experiencia específica solo existe en Occidente desde fines del s. XVIII” (Rancière 2011b: 9) esto nos podría hacer pensar que, en vistas a las prácticas actuales, el arte ha desaparecido tal y como lo concebíamos en los últimos doscientos años. Pero lo que puede haber sucedido es algo mucho mayor: no es que el arte ya sea otro sino que el saber ya no cumple con expectativas de la modernidad. En nuestra sociedad global no sólo el arte apunta a otros objetivos, sino que es la cultura en su globalidad la que se ha modificado radicalmente. Todos sus soportes han variado de forma completa: la cultura ya no se estabiliza en el libro; fluye en el ePub, adaptándose a los requisitos del consumidor; los textos se mezclan en internet, se copian de blog en blog; las ideas se retwitean constantemente, en un flujo incesante de informaciones entremezcladas; las voces no callan en el ágora digital del whatsapp: la cultura ha adoptado la velocidad de la luz. Una velocidad de transmisión que altera la formación de su contenido. Para la inmediatez del twitter son 140 caracteres; 160 para el ya lento SMS. Por encima del contenido se ha primado la velocidad.

Es a causa de esta transformación colosal que Bourriaud afirma que si aplicáramos los criterios de Hannah Arendt referente a las características de la cultura (permanencia en el tiempo, distancia respecto a los procesos sociales, rechazo de la funcionalidad y

repulsa de lo comercial) a las obras de arte actuales nos encontraríamos con que ninguna cumple con tales requisitos (Bourriaud 2009: 97). Las preguntas que la cultura en permanencia, en distancia con los procesos sociales, en rechazo a lo funcional y a lo comercial ya no pueden ser respuestas por el arte de hoy. Formulamos preguntas del pasado. En esta sociedad líquida, la pregunta por la significación y por la esencia – ¿qué es?, ¿qué significa? – parecen ser ya obsoletas. En lo líquido, las formas no duran; las materias, se descomponen.

No en vano, desde esta constatación, Christine Buci-Glucksmann ha sentenciado que el arte de nuestro tiempo podría etiquetarse bajo la categoría de *estética de lo efímero* (Buci-Glucksmann 2003). En la época de la globalización, lo efímero ha acabado por ser una dimensión de la existencia humana. Las manifestaciones del arte actual, efímero por definición y por circunstancia, son síntoma de nuestro propio presente, de nuestra vida rápida, fugaz y líquida. La gestación de ello se perpetró en la modernidad de Manet o de Monet, cuando el arte apareció como la cara oculta de la realidad. Pero aquello que parecía oculto, con la cultura de lo fluido, con los tiempos frágiles y nómadas, apareció, a partir de los años 60 del siglo XX, lo propio del arte.

No demasiado lejos de todo ello se encuentra la posición de François Jost en su último trabajo, *El culto de lo banal* (2013). Jost muestra como a lo largo del siglo XX lo banal se ha impuesto en el arte y en la cultura; lo banal ha desplazado los antiguos referentes (como por ejemplo lo original o lo reproducible) y se ha tomado como el objetivo esencial del arte. Pero no solo de la obra artística sino también de los productos sociales, hasta conformar los contenidos visuales de la televisión. Escribe Jost: “Aquello que es revolucionario [...] no es de representar lo banal sino de no representar-

lo, justamente, de exhibirlo como tal, de presentarlo” (Jost 2013: 22). Pues el simple hecho de presentar lo que es banal ha trastocado el arte reciente: ha pasado de anécdota a categoría. La estricta exposición de lo banal “modifica la noción que se tiene del propio museo, de la obra y del autor” (Jost 2013: 13).

En una cultura de lo banal, de lo líquido, de lo fluido, las preguntas sobre el arte caducan muy rápidamente; de ser así, la dificultad sería mayor en las respuestas: o no son posibles en su concreción más inmediata o lo son solo a un nivel tan abstracto que no pueden responder a lo real vivido.

Desde una mirada sociológica Nathalie Heinich (2000) intentó salvar la ruptura entre el arte actual y el arte del pasado, indicando que cabría considerar el arte contemporáneo como un *género* de la historia del arte. Así, de la misma manera que hay un arte clásico con unas características suficientemente definidas, habría también un arte actual. Para ello Heinich se proponía buscar los límites ontológicos del arte y de sus formas de representar. No se trataba de una categoría cronológica, sino de una categoría genérica: no sería un estar en un tiempo sino una forma de ser en la historia del arte. Hace pocos meses que la profesora reformuló su propuesta. En su nuevo trabajo (2014) sostiene que para aproximarnos al arte actual nos queda corta la expresión *género*: “más que un ‘género’, el arte contemporáneo es un nuevo ‘paradigma’ artístico” (Heinich 2014: 42). Es decir, es una nueva estructuración general del saber en un momento histórico determinado; un saber, en este caso, centrado en un dominio propio de la actividad humana como es el arte. Nos aclara Heinich que no se trata de un paradigma general, es decir, que daría explicación de cualquier acción de los hombres; se trata precisamente de un paradigma especializado en el sector artístico. Es importante la modificación del concepto: pasar de género a

paradigma implica una ruptura. Mientras que al género se puede llegar por evolución o por cambio, al paradigma se llega por ruptura (si, como lo hace la socióloga del arte, nos atenemos a Khun). El arte actual supondría pues una ruptura con todos los paradigmas anteriores (el del posmodernismo y el de todos los anteriores). Pero además de una ruptura, el “paradigma” implica otros elementos de los que el “género” no tendría porque ocuparse: “Lo propio en efecto de un ‘paradigma’ es englobar no solamente la dimensión cronológica de la periodización, familiar en la historiografía del arte, y la dimensión genérica de la clasificación, que interesa también a la estética, sino también los discursos sobre el arte, la economía, el derecho, las instituciones, los valores, las modalidades de circulación y aprehensión de las obras” (Heinich 2014: 52-3). Será a partir de la observación “científica” de este paradigma que la socióloga se interesará por los límites (los éticos, los jurídicos, los estéticos, los propios de la autenticidad y de los de la singularidad), por las nuevas formas de ser artista, por la desmaterialización de las obras, por la conceptualización, por la hibridación, por lo efímero de las obras (happenings y performances), por la documentación (y comercialización) de lo efímero, por la alografización (el paso del objeto al espectáculo) del arte, por la debilidad ontológica de las creaciones (la dificultad de reconocerlas), por su integración en los contextos, por la diversificación de los materiales, por el estatuto de las reproducciones, por el lugar que ocupan los discursos, los artistas, los comisarios y los espectadores, por las nuevas formas de exposición, de coleccionismo y de exposición. Todo ello dibuja un panorama amplio, ordenado y hasta cierto punto jerarquizado: es lo propio del sociólogo que intenta describir una realidad. Con la propuesta de Heinich parece ser que sí podríamos descubrir unas nuevas claves para comprender el arte, una nueva ‘racionalidad’

puede contemplar las formas artísticas. En definitiva, sí que es posible efectuar preguntas sobre el fenómeno del arte: las que posibilitan los elementos que configuran el paradigma diseñado. Ahora bien: son preguntas hechas desde la academia, desde la sociología explicativa. Desde la filosofía, G. Di Giacomo, ha puesto en duda la existencia de un nuevo paradigma en arte (cfr. Di Giacomo 2010).

## 2. *¿Qué debemos comprender?*

La pregunta parece ociosa y la respuesta, obvia: las obras de arte; o si se prefiere con la formulación de Gérard Genette “los artefactos con función estética” (Genette 1994: 11). Pero escuchemos a Yves Michaud. Para el profesor de la universidad de Rouen en nuestro mundo cada vez hay más belleza. Los productos son, ya por imperativo, revestidos de belleza, La belleza reina en nuestro mundo; un mundo – nos recuerda el profesor – exageradamente bello. Escribe:

La paradoja en la que me voy a detener es que tanta belleza y, junto con ella, un tal triunfo de la estética, se cultivan, se difunden, se consumen y se celebran en un mundo cada vez más carente de obras de arte, si es que por arte entendemos a aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de una aura, de una aureola, de la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas. Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas. (Michaud 2003: 9)

Si lo que ha desaparecido ha sido el arte – mejor, las obras de arte, entonces ¿que hay que comprender? Sin productos parece imposible hacer arte, sin resultados materiales se hace difícil entender

qué significa o que es hoy el arte. Michaud es contundente respecto a esta cuestión: allí donde había obras sólo quedan experiencias.

lo que importa no es la materialidad de este objeto complejo que es el dispositivo en sí, sino el hecho de que pueda generar una gama de efectos, una experiencia de cierto tipo: divertimento, perplejidad, desubicación, fascinación, rechazo, horror, sentimentalismo y, ¿por qué no?, aburrimiento, quizá indiferencia. (Michaud 2003: 35)

Ya no es la calidad o riqueza de los materiales, la capacidad artesanal del artista, la técnica usada, la belleza del producto, la hermenéutica del significado, la relación de la obra con la cultura atesorada... es la experiencia. Debemos comprender la experiencia que nos proponen los artistas. Y por ello, cualquier objeto, cualquier producto o instalación puede ser buena para el arte. Las intenciones, los conceptos, las actitudes del artista y de su performance sustituyen a las obras. Ha desaparecido del arte – afirma Michaud – el régimen objetual, para entrar de una forma explícita en la fase del proceso. Hay que comprender estos procedimientos y estos procesos que elaboran hoy los artistas; hay que experimentar con ellos no un producto sino unas emociones, unas sensaciones, unas experiencias estéticas. “Ya es tiempo de reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno” (Michaud 2003: 18).

Con anterioridad (1981), Baudrillard ya había avanzado algunas ideas que influyeron en los trabajos de Michaud y en otros estudios recientes sobre arte. Así, por ejemplo indicó en *Simulacres et*

*simulation* que Disneyland era una forma de presentar la transformación que había hecho América: toda la gran potencia no era otra cosa que un parque temático. Con ello se ocultaba la América que no era agradable. Esta transformación, en paralelo, era lo que ocurría en arte. Las obras de arte eran una simple fachada, un dispositivo, una forma de ocultar que la sociedad ya vivía en una época transestética, aunque, paradójicamente, el arte se encontrase por todos los lados, conviviendo con todas las formas sociales: con los media, con la economía, con la política.

Giles Lipovetsky (2013) agudiza algunos aspectos de esta constatación. El arte y la belleza de nuestro tiempo ya no puede salvar al mundo. El capitalismo hipermoderno global, con sus placeres hedonistas, con sus lujos cotidianos y con sus exigencias de belleza omnipresente, no nos garantiza un mundo de mayor armonía, más auténtico con las necesidades profundas del hombre. Se impone, así, una paradoja: en una época de exaltación de todo lo bello, de exigencias de belleza sobre todo y sobre todos “la sociedad transestética intensifica inevitablemente la impresión de que el mundo se vuelve feo: cuantas más bellezas sensibles hay, cuantos más estilos y espectáculos, más crecen las decepciones, los rechazos, el desprecio hacia una cantidad creciente de productos culturales” (Lipovetsky 2013: 32-3). El arte no nos daría, en nuestro presente, la comprensión de la libertad, de la verdad y de la moralidad humana; ya no nos expone a la elevación del alma a lo Absoluto, nos deja solos frente a las duras fuerzas de la estética hiperconsumista, nos brinda simples experiencias consumistas. A lo sumo, por Lipovetsky, el análisis estético de nuestro presente nos puede ayudar a comprender lo vacío de las experiencias de nuestro hipercapitalismo global.

Para Marc Jimenez (2012) el arte de principios del siglo XXI es extremadamente inventivo, escapa a cualquier clasificación. Debido a esta gran capacidad inventivo-adaptativa se ha infiltrado en la vida cotidiana. Es un arte sin calidad, sin expectativas. Se adapta a todo. Es un arte adaptado a las circunstancias y al poder económico. El capitalismo liberal ha asumido el arte y le ha transmitido su vacío ontológico: sin modelos, sin ideales, sin valores, sin miradas humanistas. Es un arte des-orientado, des-ilusionado. Es un arte que no renuncia a nada (a la belleza, a la fealdad...): le cabe cualquier adjetivo calificativo. Por ello es un arte contradictorio y sin calidad. Con anterioridad (2005) Jimenez ya afirmó que el objetivo fundamental del arte contemporáneo es la ruptura de todas las reglas. Una mirada positiva del arte actual la encontramos en F. Dagognet (2003), para quien el artista comprende lo gastado, trabaja con lo ruinoso, con la descomposición de lo material. Aquí, lo que debemos comprender – y aquello con lo cual nos ayuda el arte – es lo diferente, lo desgajado, lo separado: “El arte contemporáneo nunca ha dejado de hacer frente a lo que nos debilita, tiende a reconciliarnos con lo que estamos separados – con la naturaleza que ignoramos y, aún más, con la sociedad que excluimos, son la desigualdad social” (Dagognet 2003: 15).

Lo que sí ha perdido el arte – según Baudrillard (2005) – ha sido el deseo de ilusión, como consecuencia de apostar por lo banal. Coincidiendo en parte con algunas posiciones de Jean-Marie Schaeffer, afirma Baudrillard que el arte se ha transformado en una realidad trans-estética y ha destruido el objeto propio del arte y su representación. En el arte moderno se podía aún entrever esta ilusión estética: el cubismo, el abstraccionismo o el expresionismo buscaban el “secreto” del objeto: lo descuartizaban, lo seccionaban para mostrar “la interioridad” del objeto. El descubrimiento de

dicha interioridad dilapidó la ilusión estética. De esta manera, ya no hay objetos propios del arte: todo puede ser motivo artístico. El arte se encuentra por doquier, es una realidad trans-estética, transparente. ¿Tiene sentido tal transparencia? Sí, la tiene. Veámoslo. Durante muchas décadas el arte fue entendido como una alternativa “dramática” a la realidad, como un polo crítico, como una utopía que corroía el centro de lo real. Era una forma de deconstrucción del mundo. “Pero, ¿qué puede significar todavía el arte en un mundo hiperrealista por anticipado, *cool*, transparente, publicitario?” (Baudrillard 2005: 83). Una posibilidad es que el arte hubiera encontrado una forma de burlarse de sí mismo, de su propia desaparición, y lo hiciera utilizando la ironía. Pero es difícil de sostenerlo porque entonces el arte sería este polo crítico con lo real. El arte actual se ha apropiado de lo banal, de la mediocridad, de las basuras: esa es su ideología, esos son sus valores. El arte actual no tiene compromisos con la crítica de la realidad, sino con la realidad misma. No muestra como debieran de ser las cosas, las situaciones, los sentimientos; muestra como son. El arte ya no es “el otro” de la realidad, y “especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada que entender” (Baudrillard 2005: 91-3). Es la realidad misma. Es superficial y banal como lo son las cosas. Ni el arte ni la realidad tienen misterio. Si hay coincidencia entre realidad y arte ¿entonces cabría preguntar a Baudrillard para qué necesitamos el arte? La respuesta es obvia: para nada. El arte, argumenta el autor francés, ya no aporta nada de nuevo. Las imágenes de hoy – por ejemplo, las del cine – son hiperreales: ya no buscan la distancia, la ilusión, entre realidad y fantasía, entre realidad y utopía; estas imágenes son patrón de la realidad y en buena parte la sustituyen: “Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de

pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlos ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual” (Baudrillard 2005: 53). En este proceso de substitución de lo real por lo virtual, la suplantación de la realidad por las imágenes hiperreales imposibilita cualquier forma de representación, dejando el arte sin sentido ni posibilidades.

Desde posiciones radicalmente diferentes y respecto a la relación entre arte y filosofía Alain Badiou considera que el siglo XX – un siglo conservador y ecléctico – no ha aportado esquema nuevo alguno de los que la historia nos había procurado, a saber: el didactismo, el romanticismo y el clasicismo (Badiou 1998: 49); y tres formas de pensamiento posibles: el marxismo, el psicoanálisis y la hermenéutica alemana. Escribe Badiou: “en materia de pensamiento sobre el arte, el marxismo es didáctico, el psicoanálisis es clásico y la hermenéutica heideggeriana, romántica” (Badiou 1998: 50). El actuar de las tres formas de pensamiento a lo largo del siglo XX han saturado los tres esquemas. El didactismo está saturado por la máxima de “el arte al servicio del pueblo”, el romanticismo está saturado por lo que tiene de estricta promesa, de “suposición de regreso de los dioses”; el clasicismo está saturado por la acción de una teoría psicoanalítica del deseo. Estas saturaciones implican una cierta desconexión entre arte y filosofía. Las vanguardias del siglo pasado solo significaron la búsqueda de un esquema posible. En efecto, buscaron la posibilidad de combinar el esquema didáctico con el romántico:

Ellas [las vanguardias] han sido didácticas por su deseo de terminar con el arte, por la denuncia de su carácter alienado y falso. También han sido románticas por la convicción de que el arte debía renacer como abso-

litud, como conciencia integral de sus propias operaciones, como verdad inmediatamente legible de sí mismo. Consideradas como proposición de un esquema didáctico-romántico o como absolutidad de la destrucción creadora, las vanguardias han sido sobre todo anti-clásicas. (Badiou 1998: 52)

Las vanguardias, en fin, no consiguieron ser un frente anticlásico, fueron un fracaso del único esquema intentado a lo largo de todo el siglo: ser un esquema sintético (pues intentó integrar el didáctico con el romántico). Badiou cree que ya llegó el momento de proponer un nuevo esquema que reúna el arte con la filosofía. Para ello constatará que lo común entre los tres esquemas ya saturados es la relación entre arte y verdad. En el didáctico la relación del arte con la verdad es singular, pero no inmanente; en el romántico es al revés: la relación es inmanente, pero no singular y en el clasicismo “se trata únicamente de lo que una verdad impone en el imaginario, bajo las especies de la verosimilitud” (Badiou 1998: 53). En fin: nunca se da la relación que sea a la vez inmanente y singular. Y de eso se trata. El nuevo esquema tiene que afirmar los dos polos, inmanencia, en tanto que el arte es “rigurosamente extensivo a las verdades que él prodiga” (Badiou 1998: 53) y singularidad, en tanto que estas verdades “no están dadas en ningún lugar fuera del arte” (Badiou 1998: 53). La relación del arte con la filosofía, desde esta nueva perspectiva, consistirá en que la filosofía tiene que mostrar la verdad del arte.

### 3. *¿A que se dedica la estética?*

Concordamos con Marc Jimenez (1997) que actualmente no hay ninguna teoría estética mayoritaria que explique la totalidad de lo que debería ser explicado. No existe una teoría holística sobre “el

universo de la sensibilidad, de lo imaginario y de la creación” (Jimenez 1997: 293). No existe pues esta teoría aceptada mayoritariamente y que sea, a la vez, una alternativa al mercado omnipresente del arte y de los productos estéticos. Para Jimenez la estética tiene un doble pulso: por una parte está ligada a la “mundanidad” de lo próximo, de la actividad precisa en el terreno de las obras artísticas más inmediatas; pero por otro lado necesita tomar el vuelo de lo universal, de lo teórico, de lo abstracto: “La tarea de la estética consiste precisamente en prestar la máxima atención a las obras con el fin de percibir simultáneamente todas las relaciones que establecen con el mundo, con la historia y con la actividad de una época” (Jimenez 1997: 294). Ciertamente, la estética es una disciplina particular, y no sólo por esta necesidad de acercamiento a lo particular y, a la vez, el necesario alejamiento hacia lo universal; sino también porque evoluciona según su objeto de estudio. Su evolución está marcada, además, por los continuos desbordamientos que le causa el terreno que estudia: “se deja sorprender por las rupturas y los intempestivos choques de la creación artística” (Jimenez 1997: 294).

Es sorprendente, y verdaderamente interesante, la opinión de Jimenez según la cual en los tiempos modernos la filosofía ha decretado la muerte de la metafísica, la verdad, el Ser, la ciencia especulativa, las ciencias humanas, la utopía, la historia, el hombre, el sujeto, la misma filosofía; pero nunca ha decretado la muerte del arte – mejor, de la obra artística. Por otro lado, los filósofos a lo largo de la historia siempre han prestado una atención especial al arte. Todo ello le hace afirmar que “el arte se revela como la cuestión *esencial* de la filosofía. Son muy raros los filósofos que no se han prestado al juego, incluso antes de que la estética no naciera un día de la filosofía. Y es por lo que la filosofía del arte no puede, bajo pena de

desaparecer ella misma, creer seriamente en la muerte del arte” (Jimenez 1997: 295)

Ya hemos indicado que para Jean-Marie Schaeffer Francia ha vivido una renovación estética de calado en los últimos decenios. Uno de los elementos que más se destaca en esta renovación es – según Schaeffer – el hecho de no reducir la estética a filosofía del arte. La estética habría sabido distinguir entre qué es objeto de la filosofía del arte y cual es el objeto de la estética. Y sin embargo dicha renovación ha producido no sólo una paradoja sino un espasmo mortal a la estética. Lo que ha sucedido es que la renovación no se ha efectuado en el terreno epistemológico, en la arquitectura de la disciplina, sino sobre el objeto de estudio. Para que actúe la estética como disciplina hay tres ámbitos posibles. El primero es abordar la cuestión del juicio estético, el segundo, el estatuto ontológico de las obras de arte y el tercero, estudiar la relación entre la dimensión estética y el terreno artístico. Pero la renovación de la estética no ha abordado ninguno de estos elementos esenciales: “Mi diagnóstico es que esa reflexión sobre el objeto de la estética ha logrado, en efecto, sacar a la luz los rasgos distintivos de los hechos estéticos, pero que el carácter de estos rasgos arruina el proyecto y mina las esperanzas que están en la raíz misma de la estética como doctrina filosófica” (Schaeffer 2000: 14) Por todo ello, Jean-Marie Schaeffer pronuncia una sentencia; dice *Adieu* a la estética. La clausura. Entiende que ya es un discurso muerto.

Sorprendentemente para Rancière la estética no es una disciplina que trate de preguntar sobre el significado de las obras de arte. Es un “régimen de percepción”, es decir, una forma de pensar y de percibir lo real. Sólo a partir de una forma del pensamiento es posible el arte: “no hay arte si no hay un conjunto de modos de

percepción, de formas de juicio que nos permitan decir ‘esto es arte’ o ‘esto pertenece a tal o tal arte’” (Rancière 2011a).

De ser así cabría plantear la distinción entre la historia del arte o incluso la filosofía del arte y la estética. Mientras que las dos primeras tratarían de las obras o de los productos artísticos – sea con una perspectiva histórica o una estricta visión del presente –, la estética tendría que pensarse como un instrumento epistemológico, como un utensilio gnoseológico que nos permitiera comprender parte de la realidad. Visto así, el régimen al que alude Rancière no tiene porque circunscribirse necesariamente a las formas artísticas, al arte o a los productos del marchante. Si es una forma de conocimiento debe abordar aspectos del ser que no serían accesibles de otro modo – o, como máximo, lo serían de forma insuficiente. Planteado de este modo el tema parece que tal planteamiento ya se efectuó anteriormente con la escuela de Baumgarten – o para actualizar aquella teoría epistemológica a los requisitos contemporáneos, con las propuestas de Maurizio Ferraris (1997). Pero Rancière quiere circunscribirse a lo que se denomina lo artístico. Esta forma de percepción no es la determinación genérica que se le atribuye bajo la etiqueta de “conocimiento sensible”, es una forma de conocer lo artístico. Sería como unas condiciones de posibilidad de lo que se denomina el arte. En su libro *Aisthesis* nos lo aclara: “‘Estética’ es el nombre de la categoría que desde hace dos siglos designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos ‘Arte’”. Y prosigue haciendo hincapié en que tal aparición no es fruto de una derivación metodológica de la ciencia sino fruto de una modificación de la sensibilidad occidental: “Tales conceptos dependen en sí mismos de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de estas reconfiguraciones de la

experiencia". Estas condiciones de la experiencia no son derivadas de especulaciones teóricas, no son las abstracciones categoriales de Kant, estas posibilidades de la experimentación sensible son fruto de las modificaciones de la sensibilidad causadas tanto por condiciones materiales como por nuevas formas de la sensibilidad:

El término *Aisthesis* designa el modo de la experiencia según el cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy distintas debido a sus técnicas de producción y destino como pertenecientes, en común, al arte. No se trata de la 'recepción' de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible en el seno del cual se producen dichas obras. Son condiciones completamente materiales [...] pero también modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican y esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan. (Rancièrie 2011b: 9-10)

#### 4. *¿Vivimos en un capitalismo artístico?*

El autor que más esfuerzos ha dedicado a mostrar como el capitalismo se ha apoderado del arte ha sido Giles Lipovetsky. En varios de sus libros ha puesto de relieve como entre estética y poder económico se han establecido unos lazos estrechísimos, pero en la monografía que más hincapié ha hecho ha sido en *L'esthétisation du monde* (2013). El título ya deja entrever la tesis: la connivencia entre productos artísticos y fuerza económica nos ha dibujado un mundo indispensablemente bello. El mundo entero se ha embellecido. La denuncia de Lipovetsky consiste en observar que la estética es hoy un aliado del poder económico. El capitalismo ha adoptado una forma estética: "Estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética. El estilo, la belleza, la movilidad de los gustos y las sensibilidades se imponen cada día más como imperativos estratégicos de

las marcas: lo que define el capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción estético” (Lipovetsky 2013: 11). Según este autor, estaríamos viviendo la cuarta fase de la estetización del mundo: a las sociedades primitivas les correspondería la primera forma, la *artistización ritual*, dónde el arte sería subsidiario de la totalidad del movimiento vital; a finales de la edad media y hasta el siglo XVIII se desarrollaría el período de la *estetización aristocrática*: el artista-genio habría dejado la condición de artesano y las fuerzas estetizantes se moverían por lógicas sociales; la tercera etapa se desarrollaría desde aquellos tiempos hasta el siglo XIX, cuando ya el artista se libera de la tutela de la Iglesia, de la aristocracia e incluso de la burguesía. Aquí aparece la oposición entre arte autónomo y el arte comercial, la cultura elitista y la cultura de masas. En nuestra actualidad estaríamos en una nueva fase de este movimiento: viviríamos *la era transestética*, caracterizada por

lógicas de comercialización e individuación extremas [...] las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales. Con el triunfo del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales, constituyen inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales. (Lipovetsky 2013: 25-6)

En esta era, aparece un *homo aestheticus* nuevo, ecléctico, nómada, reflexivo, “drogadicto del consumo”, zapeador, impaciente, rápido, bulímico de actualidades y de diversiones fáciles, desposeído de referencias de su propia cultura: es un gran *voyeur* estético, que ve paisajes como si fueran decorados.

Con las constataciones de Lipovetsky la estética ya no sería ni una disciplina normativa, ni explicativa, ni crítica con la realidad. La estética haría un mundo más fantasioso, comercialmente más atractivo; pero no más justo, ni más bueno, ni más feliz; no nos haría más libres ni nos alentaría en la creencia que otro mundo es posible.

La tesis de Lipovetsky tiene precedente, matizado, en Baudrillard y alimenta a Bourriaud. Baudrillard había indicado: “el capitalismo es el primero que se alimenta, al hilo de su historia, de la desestructuración de todo referente, de todo fin humano que ha roto todas las distinciones ideales entre lo verdadero y lo falso, entre el bien y el mal” (Baudrillard 1981: 40). El capitalismo actual es, para el autor, una máquina que todo lo absorbe para descuartizarlo en consumo. El arte no se escapa de esta absorción. Poco más de treinta años después, Bourriaud insiste en la reunión entre arte y capitalismo; una reunión que ya estaba en el arte moderno y que sigue en la época de la globalización: “donde el modernismo está vinculado con la máquina capitalista es precisamente en el nivel de la representación del mundo [...] la globalización sustituye las singularidades locales por sus logos, sus organigramas, sus fórmulas y sus recodificaciones. Coca-Cola es un logo sin lugar” (Bourriaud 2009: 44).

### 5. *¿Palabras finales?*

Nicolas Bourriaud en *Radicant* hace una propuesta muy sugerente. Con Deleuze y Guatari se liquidó el pensamiento que buscaba la esencia en lo arraigado, en lo fijo – la metáfora del árbol sirve para entender el pensamiento anclado en la tradición. Contra esta forma de pensamiento Deleuze y Guatari (1980) propusieron la noción de rizoma, propio de la posmodernidad. Con ello quería explicarse la nueva forma de comportamiento del saber. Se abandonaba lo fijo y lineal para proceder como un rizoma. El saber se organizaba en

forma de red (internet sería la realización más evidente), perdiéndose así toda noción de individualidad para aflorar un sistema anónimo, colectivo en el hacer social. En el siglo XXI esta forma ya no es válida: la posmodernidad ya ha sido superada. De la observación de la práctica artística Bourriaud extrae una nueva manera organizar el arte y la sociedad. Es un nuevo período, con nuevas prácticas, que Bourriaud etiqueta con el nombre de *Altermodernidad*. Después de la posmodernidad habríamos entrado en esta nueva etapa, la *Altermodernidad*: una modernidad en la que es necesario pensarlo de nuevo todo, en vistas a las prácticas que ya acontecen. Los principios que la caracterizarían serían: el presente, la experimentación, lo relativo y lo fluido. Se redescubre lo individual, lo subjetivo – pero ya no fijo y dado, sino en movimiento constante, en construcción permanente; se parte de las identidades, pero para destruirlas al experimentar constantemente en nuevas formas. Es un actuar constante que parte de lo que se es para devenir algo nuevo. Es un mutar constante, enraizándose en cada nueva experimentación: de ahí la metáfora del radicante (aquél que constantemente echa raíces a tenor del movimiento que traza en su actuar constante): “lo que llamo *altermodernidad* designa un plan de construcción que permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo. A esta pregunta de la procedencia, hay que sustituir la del destino: ‘¿A dónde ir?’” (Bourriaud 2009: 44).

Sugerente propuesta. De todas formas, en esta época de desconcierto hacia el destino que queremos tomar, se observa, a tenor del recorrido que aquí hemos realizado, algunas observaciones que hay que subrayar:

1. la práctica artística se ha independizado completamente de toda teoría estética, por más que filósofos o críticos sigan pretendiendo buscar los principios explicativos del arte actual. El intento – para muchos ya vano – de buscar regularidades en la práctica artística es sólo un ejercicio a posteriori. No hay nada que teorizar.

2. La reunión del arte y de la industria cultural de masas en intereses comunes ha resultado ser un motor de globalización, no así ha sucedido con las teorías estéticas que lejos de obtener unos cauces propios y reconocidos por donde discurrir, se ha fragmentado en pequeñas y efímeras modas teóricas, muchas veces exclusivamente personales. No hay nada – hay demasiado – para discutir.

3. Las prácticas artísticas ya no son motivos para el pensamiento. Si el artista puede seguir elaborando su obra bajo el signo de la confusión y de la perplejidad indefinida en una búsqueda infinita de sí mismo, el crítico y el esteta no puede elaborar teorías sustantivas que den razón de este proceder. Al crítico le queda el lugar de la sugerencia, de la ocurrencia inteligente. La explicación sistemática y coherente ya no es posible. No hay nada que explicar.

4. Las obras de los artistas ya no pretenden cambiar el mundo, ni son una llamada que invita a mejorarlo. Las prácticas artísticas de finales del siglo XX y principios del XXI no son ni reflejo de lo real (si fuesen reflejo cabría la posibilidad de interpretación). Son actos y obras con la misma liquidad, con la falsa densidad de todo lo real. La estética como disciplina que desvelaba la coherencia de las obras artísticas ya no tiene objeto de reflexión. No hay nada que pensar.

5. La muerte del arte es la muerte de la realidad. La muerte de la estética es la insuficiencia de las humanidades para explicar las perplejidades de lo real. Superadas las ideologías y las teorías artísticas que dan sentidos múltiples a las prácticas artísticas se desvanece la

posibilidad de explicación. Se ha abandonado la densidad de lo real para instalarse en lo (im)posible o en la hiperreal.

No podemos resignarnos en el papel del diagnóstico. Bauman, Beck y otros tantos insignes sociólogos o filósofos detienen sus análisis en el diagnóstico social. Si se diagnostica es para entender. Y no solo para ello. No es suficiente entender una realidad. Aprendimos de la ciencia y de la filosofía del siglo pasado que se entiende para actuar. O dicho mucho mejor: que entender ya es actuar, y actuando se transforma lo real. De forma que el diagnóstico no es un momento neutro de una realidad: es el primer eslabón de una actividad propositiva.

Los discursos antiestéticos que hemos vistos prueban, en palabras de Rancière, que existe un “propio del arte”: la denuncia de la “desnaturalización” estética del arte sirve como garantía respecto de su “naturaleza”, o, si se quiere, respecto de la univocidad de su nombre. Garantiza, en consecuencia, que existe un concepto unívoco del arte, llevado a la práctica en la singularidad autónoma de las obras, invariante en la diversidad de las prácticas artísticas, y probado en una experiencia específica. En suma, la denuncia de la usurpación estética asegura que existe un “propio del arte” (cfr. Rancière 2004: 80-1).

Si alguna inquietud se ha despertado ya a mitad del segundo decenio del siglo XXI es la convicción del agotamiento. Agotamiento de los discursos milenaristas respecto a la estética y al arte. Agotamiento del arte en tanto que confusión de su cometido. Agotamiento de una estética sin explicaciones. Como puede verse en Rancière (cfr. Rancière 2004: 80-1), necesitamos nuevas aproximaciones que nos ayuden a entender el desplazamiento de la estética al discurso de lo vacío, que lo superen y que inicien una nueva aproximación a la realidad artística. Necesitamos más filósofos que rompan el para-

digma de la nada y de lo todo vale. Ya no nos resignamos a diluir la estética en meras sugerencias, sean literarias o críticas. Necesitamos estéticas propositivas en esta ya *altermodernidad* o en estos ultra rápidos tiempos *hipermodernos*.

## Bibliografia

Badiou, A., *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

Badiou, A., *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005.

Badiou, A., *Esthétique et philosophie*, Musée d'art moderne de St. Etienne, 2011.

Baudrillard, J., *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Baudrillard, J., *Le Complot de l'art, entrevues*, Paris, Sens & Tonka, 2005.

Berleant, A., *The aesthetics of environment*, Philadelphia, Temple University Press, 1994.

Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

Bourriaud, N., *Posproduction, la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

Bourriaud, N., *Radical: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

Buci-Glucksmann, Ch., *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

Dagognet, F., *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, Paris, Empêcheurs de penser en rond, 2003.

D'Angelo, P., *Estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Di Giacomo, G., *Arte e realtà nella produzione artistica del Novecento*, "Paradigmi", n. 2/XXVIII, (2010) pp. 87-115.

Di Stefano, E., *Iperestetica, arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2012.

Ferraris, M., *Estética razonable*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

- Genette, G., *L'Œuvre de l'art: 1. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- Genette, G., *L'Œuvre de l'art: 2. La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- Heinich, H., *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 2000.
- Heinich, H., *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
- Jimenez, M., *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997.
- Jimenez, M., *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Jimenez, M., *L'art dans tous ses extrêmes*, Paris, Klincksieck, 2012.
- Jost, F., *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Editions, 2013.
- Laddaga, R., *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Lypovetsky, G., Serroy, J., *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, 2013.
- Michaud, Y., *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.
- Montani, P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- Rancière, J., *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Rancière, J., *La rupture, c'est de cesser de vivre dans le monde de l'ennemi*, "Le cahier livres de libération", 17 novembre (2011a).
- Rancière, J., *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011b.
- Schaeffer, J-M., *Adieu a l'esthétique*, Paris, PUF, 2000.