

# LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA Y SUS RESULTADOS

## *Argumentaciones de autonomía y heteronomía*

Al final de la decimoquinta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller plantea una paradoja y hace una promesa. Declara que «el hombre sólo es completamente humano cuando juega» y nos asegura que esta paradoja es capaz «de soportar todo el edificio del arte de lo hermoso y del arte todavía más difícil de vivir». Podemos reformular esta idea como sigue: existe una experiencia sensorial específica –la estética– que contiene la promesa de un nuevo mundo de arte y una nueva vida para los individuos y la comunidad. Hay diferentes formas de entender esta declaración y esta promesa. Se puede decir que virtualmente definen la «ilusión estética» como mecanismo que sirve meramente para enmascarar la realidad de que el juicio estético está estructurado por la dominación de clase. En mi opinión éste no es el enfoque más productivo. Se puede decir, por el contrario, que la declaración y la promesa eran demasiado ciertas y que hemos experimentado la realidad de ese «arte de vivir» y de ese «juego», tanto en los intentos totalitarios de convertir la comunidad en una obra de arte como en la estetizada vida diaria de la sociedad liberal y su ocio comercial. A pesar de lo caricaturesca que pueda parecer, creo que esta actitud es más pertinente. El asunto es que ni la declaración ni la promesa fueron ineficaces. En juego aquí no está la «influencia» de un pensador, sino la eficacia de un argumento que reelabora la división de las formas de nuestra experiencia.

Este argumento ha tomado forma en los discursos teóricos y en las actitudes prácticas, en modos de percepción individual y en instituciones sociales: museos, bibliotecas, programas educativos; y también en los inventos comerciales. Mi objetivo es intentar comprender el principio de su eficacia y de sus diversas y antitéticas mutaciones. ¿Cómo puede la noción de que la «estética» es una experiencia específica conducir al mismo tiempo a la idea de un mundo de arte puro y a la autosupresión del arte en la vida, a la tradición del radicalismo de vanguardia y a la estetización de la existencia común? En cierto sentido, todo el problema se

basa en una conjunción muy corta. Schiller dice que la experiencia estética sostendrá el edificio del arte de lo hermoso y del arte de vivir. Toda la cuestión de la «política de la estética» –en otras palabras, del régimen estético del arte– gira en torno a esta corta conjunción. La experiencia estética es efectiva en tanto en cuanto sea la experiencia de ese *y*. Compone la base de la autonomía del arte, hasta tal extremo que la conecta con la esperanza de «cambiar la vida». Las cuestiones serían fáciles si pudiésemos meramente decir –con ingenuidad– que las bellezas del arte deben sustraerse a cualquier politización o –a sabiendas– que la supuesta autonomía del arte disfraza su dependencia de la dominación. Desafortunadamente, éste no es el caso: según Schiller, la «pulsión de juego» –*Spieltrieb*– reconstruirá el edificio del arte y el edificio de la vida.

Los trabajadores militantes de la década de 1840 no rompen el círculo de dominación leyendo y escribiendo literatura popular y militante, sino «alta» literatura. Las críticas burguesas de la década de 1860 denuncian la postura adoptada por Flaubert, para quien el lema de «el arte por el arte» es la personificación de la democracia. Mallarmé quiere diferenciar entre el «lenguaje esencial» de la poesía y el habla común, pero afirma que es la poesía la que da a la comunidad el «sello» del que carece. Rodchenko toma sus fotografías de trabajadores o gimnastas soviéticos desde un ángulo elevado que aplasta sus cuerpos y movimientos, para construir la superficie de una equivalencia igualitaria entre arte y vida. Adorno dice que el arte debe contenerse enteramente a sí mismo, lo mejor para hacer que la mancha del inconsciente aparezca y denuncie la mentira del arte autonomizado. Lyotard sostiene que la tarea de la vanguardia es aislar al arte de la exigencia cultural, para que pueda testificar de manera más descarnada la heteronomía del pensamiento. Podríamos ampliar la lista *ad infinitum*. Todas estas posiciones revelan la misma argumentación básica de un *y*, el mismo nudo que une autonomía y heteronomía.

Comprender la «política» propia del régimen de arte estético significa comprender la forma en la que la autonomía y la heteronomía están originalmente vinculadas en la fórmula de Schiller<sup>1</sup>. Esto se puede resumir en tres

---

<sup>1</sup> Distingo entre tres regímenes de arte. En el régimen ético, las obras de arte no tienen autonomía. Se consideran imágenes de las que debe cuestionarse su verdad y su efecto sobre el espíritu de los individuos y la comunidad. La *República* de Platón ofrece un modelo perfecto de este régimen. En el régimen figurativo, las obras de arte pertenecen a la esfera de la imitación y, por lo tanto, ya no están sometidas a las leyes de la verdad ni a las normas comunes de utilidad. No son tanto copias de la realidad como maneras de imponer una forma a la materia. Como tales, están sometidas a un conjunto de normas intrínsecas: una jerarquía de géneros, adecuación de expresión al tema, correspondencia entre las artes, etc. El régimen estético derroca esta normatividad y la relación entre forma y materia en la que se basa. Las obras de arte se definen ahora como tales, por su pertenencia a un sensorio específico que sobresale como excepción del régimen normal de lo sensible, que nos presenta una adecuación inmediata de pensamiento y materialidad sensible. Para más detalles, véase Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et Politique*, París, 2000.

puntos. En primer lugar, la autonomía representada por el régimen estético del arte no es la de la obra de arte, sino la de un modo de experiencia. En segundo lugar, la «experiencia estética» es una heterogeneidad, de tal manera que para el sujeto de dicha experiencia supone también el rechazo de cierta autonomía. En tercer lugar, el objeto de esas experiencias es «estético» en la medida en que no es –o al menos no sólo– arte. Tal es la triple relación que Schiller establece en lo que podemos llamar la «escena original» de la estética.

### *El sensorio de la diosa*

Al final de la decimoquinta carta, Schiller se sitúa y sitúa a sus lectores frente a un espécimen de «apariencia libre», una estatua griega conocida como la Juno Ludovisi. La estatua se «contiene a sí misma» y «habita en sí misma», como corresponde a los rasgos de la divinidad: su «inactividad», su distanciamiento de la preocupación o el deber, de cualquier propósito o volición. La diosa es tal porque no muestra traza de voluntad o propósito. Obviamente, las cualidades de la diosa son también las de la estatua. La estatua pasa así, paradójicamente, a representar lo que no ha sido hecho, lo que nunca ha sido un objeto de voluntad. En otras palabras: personifica las cualidades de algo que no es una obra de arte. (Deberíamos señalar de paso que fórmulas del tipo «ésta es» o «ésta no es» una obra de arte, «ésta es» o «ésta no es una pipa» deben buscarse en su escena original, si queremos hacer algo más que chistes manidos.)

De la misma manera, el espectador que experimenta el libre juego de la estética frente a la «libre apariencia» disfruta de un tipo muy especial de autonomía. No la autonomía de la razón libre, que somete la anarquía de la sensación, sino la suspensión de ese tipo de autonomía. Es una autonomía estrictamente relacionada con un abandono del poder. La «libre apariencia» se presenta ante nosotros, inaccesible, inasequible a nuestro conocimiento, nuestros objetivos y deseos. Al sujeto se le promete la posesión de un nuevo mundo mediante esta figura que no puede poseer de manera alguna. La diosa y el espectador, el libre juego y la libre apariencia, están atrapados juntos en un sensorio específico, cancelando las oposiciones de actividad y pasividad, voluntad y resistencia. La «autonomía del arte» y la «promesa de la política» no se contraponen. La autonomía es la autonomía de la experiencia, no de la obra de arte. Por decirlo de otra manera, la obra de arte participa en el sensorio de la autonomía en la medida en que no es una obra de arte.

Ahora este «no ser una obra de arte» adopta inmediatamente un nuevo significado. La libre apariencia de la estatua es la apariencia de aquello a lo que no se le ha dado objetivo artístico. Esto significa que es la apariencia de una forma de vida en la que el arte no es arte. La «autocontención» de la estatua griega resulta ser la «autosuficiencia» de una vida colectiva que no se desgarran en esferas de actividades separadas, de una comunidad en

la que arte y vida, arte y política, vida y política no están separadas entre sí. Tal se supone que ha sido el pueblo griego cuya autonomía de vida se expresa en la «autocontención» de la estatua. La precisión o no de dicha visión de la antigua Grecia no es algo que vayamos a abordar aquí. De lo que se trata es del cambio en la idea de autonomía, ligada a la de heteronomía. Al principio la autonomía estaba ligada a la «no disponibilidad» del objeto de la experiencia estética. Después resulta ser la autonomía de una vida en la que el arte no tiene existencia aparte, en la que sus producciones son de hecho expresiones de la propia vida. La «libre apariencia», como el encuentro de una heterogeneidad, no es nada más. Deja de ser una suspensión de las oposiciones de forma y materia, de actividad y pasividad, y se convierte en el producto de una mente humana que busca transformar la superficie de las apariencias sensoriales en un nuevo sensorio que es el espejo de su propia actividad. Las últimas cartas de Schiller despliegan este argumento, cómo el hombre primitivo aprende gradualmente a aplicar una mirada estética a sus armas y herramientas y a su propio cuerpo, para separar el placer producido por la apariencia de la funcionalidad de los objetos. El juego estético se convierte así en obra de estetización. El argumento de un «libre juego», que suspende la fuerza de la forma activa sobre la materia pasiva y promete un estado todavía inaudito de igualdad, se convierte en otro argumento, en el que la forma subyuga a la materia y la autodidáctica de la humanidad es su emancipación de la materialidad, según va transformando el mundo a su propio sensorio.

La escena original de la estética revela, por lo tanto, una contradicción que no es la oposición entre el arte y la política, entre el arte superior y la cultura popular o entre el arte y la estetización de la vida. Todas estas oposiciones son características e interpretaciones particulares de una contradicción más básica. En el régimen estético del arte, el arte es arte en la medida en que es algo más que arte. Está siempre «estetizado», lo cual significa que se plantea siempre como una «forma de vida». La fórmula clave del régimen estético del arte es que el arte es una forma autónoma de vida. Es ésta una fórmula, sin embargo, que puede interpretarse de dos formas distintas: se puede afirmar la autonomía sobre la vida o la vida sobre la autonomía; y estas líneas de interpretación pueden oponerse o cruzarse.

Tales oposiciones e intersecciones se pueden trazar como una interacción mutua entre tres supuestos principales. El arte se puede convertir en vida. La vida se puede convertir en arte. El arte y la vida pueden intercambiar sus propiedades. Estos tres supuestos proporcionan tres configuraciones de lo estético, argumentado en tres versiones de temporalidad. Según la lógica del y, cada una es también una variante de la política de la estética, o lo que más bien deberíamos llamar su «metapolítica», es decir, su manera de producir su propia política, proponiendo a la política nuevas ordenaciones de su espacio, reconfigurando el arte como una cuestión política o reafirmandose como verdadera política.

*La constitución del nuevo mundo colectivo*

El primer supuesto es el del «arte convertido en vida». En este esquema, el arte no sólo se toma como expresión de vida, sino como una forma de autoeducación. Lo que esto significa es que, más allá de su destrucción del régimen representativo, el régimen estético del arte acepta el régimen ético de imágenes en una doble relación. Rechaza su partición de tiempos y espacios, ámbitos y funciones. Pero ratifica su principio básico: los asuntos de arte son asuntos de educación. Como autoeducación, el arte es la formación de un nuevo sensorio, lo que significa, en realidad, un nuevo *ethos*. Llevado al extremo, esto significa que la «autoeducación estética de la humanidad» enmarcará un nuevo *ethos* colectivo. La política de la estética demuestra ser la forma correcta para alcanzar lo que en vano se perseguía mediante la estética de la política, con su polémica configuración del mundo común. La estética promete un marco no polémico y consensuado del mundo común. En última instancia, la alternativa a la política resulta ser la estetización, considerada como la constitución de un nuevo *ethos* colectivo. Este supuesto se estableció por primera vez en un pequeño borrador asociado con Hegel, Hölderlin y Schelling, conocido como «El primer esbozo de sistema del idealismo alemán». El supuesto hace desvanecerse la política en la completa oposición entre el mecanismo de muerte del Estado y la fuerza viva de la comunidad, elaborada por el poder del pensamiento vivo. La vocación de la poesía —la tarea de la «educación estética»— es aportar ideas sensibles convirtiéndolas en imágenes vivas, creando un equivalente a la mitología antigua, como el tejido de una experiencia común compartida por la elite y por la gente común. En sus palabras: «la mitología debe convertirse en filosofía para hacer a la gente común razonable y la filosofía debe convertirse en mitología para hacer a los filósofos sensibles».

Este borrador no sería tan sólo un sueño olvidado de la década de 1970. Sentó las bases para una nueva idea de revolución. Aun cuando Marx nunca lo leyó, podemos distinguir el mismo argumento en sus conocidos textos de la década de 1840. La próxima revolución será a un tiempo la consumación y la abolición de la filosofía; en lugar de ser meramente «formal» y «política», será una revolución «humana». La revolución humana es fruto del paradigma estético. Ésa es la razón por la que se podría producir una unión entre la vanguardia marxista y la vanguardia artística de la década de 1920, porque ambas partes estaban adscritas al mismo programa: la creación de nuevas formas de vida, en las que la autosupresión de la política fuese paralela a la autosupresión del arte. Llevada a este extremo, la lógica originaria del «estado estético» se invierte. La apariencia libre no hacía referencia a ninguna «verdad» asentada tras o bajo ella. Pero cuando se convierte en la expresión de una cierta vida, refiere de nuevo a una verdad de la que es testigo. En el siguiente paso, esta verdad personificada se opone a la mentira de las apariencias. Cuando la revolución estética asume la forma de una revolución «humana» que cancela la revolución «formal», la lógica original ha sido invertida. La autonomía de la

divinidad ociosa, su inaccesibilidad, había prometido una vez una nueva era de igualdad. Ahora el cumplimiento de esa promesa se identifica con el acto de un sujeto que suprime todas esas apariencias, que eran tan sólo los sueños de algo que ahora debe poseer en la realidad.

Pero no deberíamos a pesar de todo eso identificar simplemente el supuesto del arte convertido en vida con los desastres del «absoluto estético», personificado por la figura totalitaria de la colectividad como obra de arte. El mismo supuesto puede localizarse en intentos más sobrios de convertir el arte en la forma de vida. Podemos pensar, por ejemplo, de qué manera la teoría y la práctica del movimiento de las artes y la artesanía unió una sensación de belleza eterna y un sueño medieval de habilidades manuales y gremios artesanos a la preocupación por la explotación de la clase trabajadora y el curso de la vida cotidiana y a las cuestiones de la funcionalidad. William Morris estuvo entre los primeros en afirmar que un sillón es hermoso si proporciona un buen descanso, en lugar de satisfacer las fantasías pictóricas de su propietario. O tomemos a Mallarmé, un poeta a menudo considerado como la encarnación del purismo artístico. Quienes consideran su expresión «este loco gesto de escribir» como fórmula para la «intransitividad» del texto olvidan a menudo el final de la frase, que asigna al poeta la tarea de «recrearlo todo, a partir de reminiscencias, para mostrar que realmente estamos en el lugar que tenemos que estar». La práctica supuestamente «pura» de escribir está vinculada a la necesidad de crear formas que participen en una reelaboración general de la morada humana, de forma que las producciones del poeta son, al mismo tiempo, comparadas con las ceremonias de la vida colectiva, como los fuegos artificiales del día de la Bastilla, y con ornamentos privados del hogar.

No es una coincidencia que en la *Crítica de la razón pura* de Kant se tomasen significativos ejemplos de aprehensión estética de decoraciones pintadas que constituían «belleza libre» en la medida en que no representaban un tema, sino que simplemente contribuían al disfrute de un lugar de sociabilidad. Sabemos en qué medida las transformaciones del arte y su visibilidad fueron unidas a controversias sobre el ornamento. Polémicos programas para reducir toda ornamentación a la función, en el estilo de Loos, o de ensalzar su capacidad significativa autónoma, a la manera de Riegl o Worringer, apelaban al mismo principio básico: el arte es ante todo una cuestión de habitar en un mundo común. Ésa es la razón por la que las mismas discusiones sobre el ornamento podían respaldar ideas de pintura abstracta y de diseño industrial. La noción de «arte que se convierte en vida» no fomenta simplemente proyectos demiúrgicos de una «nueva vida». También teje una temporalidad común del arte, que se puede resumir en una fórmula sencilla: una nueva vida precisa un nuevo arte. El arte «puro» y el «arte» comprometido, las «bellas» artes y las artes «aplicadas» comparten por igual esta temporalidad. Por supuesto, la comprenden y la satisfacen de maneras muy diferentes. En 1897, cuando Mallarmé escribió su *Un coup de dés*, quería que la disposición de los ver-

sos y el tamaño de los caracteres en la página se adaptasen a la forma de su idea: la caída de los dados. Unos años más tarde, Meter Behrens diseñó las lámparas y accesorios, el logotipo y los catálogos de la alemana General Electric Company. ¿Qué tienen ambos en común?

La respuesta, creo, es una cierta concepción del diseño. El poeta quiere reemplazar el tema representativo de la poesía por el diseño de una forma general, convertir el poema en una especie de coreografía o en el despliegue de un abanico. A estas formas generales las llama «tipos». El ingeniero diseñador quiere crear objetos cuya forma encaje en su uso y anuncios que ofrezcan información exacta sobre esos objetos, sin embellecimiento comercial. También llama a estas formas «tipos». Se considera un artista en tanto en cuanto intenta crear una cultura de la vida diaria acorde con el progreso de la producción industrial y el diseño artístico y no con las rutinas del comercio y el consumo pequeño-burgués. Sus tipos son símbolos de la vida común. Pero también lo son los de Mallarmé. Forman parte del proyecto de crear, por encima del nivel de la economía monetaria, una economía simbólica que muestre una «justicia» o una «magnificencia» colectivas, una celebración de la morada humana que sustituya a las tristes ceremonias del trono y la religión. A pesar de lo alejados que puedan parecer el poeta simbolista y el ingeniero funcionalista, comparten la idea de que las formas de arte deberían ser modos de educación colectiva. Tanto la producción industrial como la creación artística están empeñadas en hacer algo más de lo que hacen: crear no sólo objetos, sino un nuevo sensorio, una nueva partición de lo perceptible.

### *La elaboración de la vida del arte*

Ése es el primer supuesto. El segundo es el esquema de la «vida que se convierte en arte» o la «vida del arte». A este supuesto se le puede dar el título de un libro del historiador del arte francés Elie Faure, *L'Esprit des formes*: la vida del arte como desarrollo de una serie de formas en las que la vida se convierte en arte. Éste es de hecho el argumento del museo, concebido no como un edificio y una institución, sino como una forma de hacer visible e inteligible la «vida del arte». Sabemos que el nacimiento de los museos alrededor de 1800 provocó amargas disputas. Sus opositores sostenían que las obras de arte no deberían apartarse del ámbito original, el suelo físico y espiritual que las hizo nacer. De vez en cuando, esta polémica se renueva hoy en día: el museo denunciado como mausoleo dedicado a la contemplación de iconos muertos, separado de la vida del arte. Otros sostienen que, por el contrario, los museos tienen que ser superficies vacías para que los espectadores se enfrenten a la propia obra de arte, sin distracciones provocadas por la continua culturalización e historización del arte.

En mi opinión, ambos están equivocados. No hay oposición entre vida y mausoleo, superficie vacía e instrumento historizado. Desde el comienzo,

el supuesto del museo de arte ha sido el de una condición estética en la que la Juno Ludovisi no es tanto la obra de un maestro escultor como una «forma viva», que expresa la independencia de la «apariencia libre» y del espíritu vital de una comunidad. Nuestros museos de bellas artes no muestran especímenes puros de bellas artes. Muestran arte historizado: Fra Angelico entre Giotto y Masaccio, componiendo una idea de esplendor principesco y fervor religioso florentino; Rembrandt entre Hals y Vermeer, mostrando la vida doméstica y cívica holandesa, el ascenso de la burguesía, etc. Exhiben un espaciotiempo del arte como tantos momentos de la encarnación del pensamiento.

Elaborar este argumento fue la primera tarea del discurso denominado «estética» y sabemos cómo lo completó Hegel, después de Schelling. El principio de elaboración está claro: las propiedades de la experiencia estética se transfieren a la propia obra de arte, cancelando su proyección en una nueva vida e invalidando la revolución estética. El «espíritu de las formas» se convierte en la imagen invertida de la revolución estética. Esta reelaboración supone dos movimientos principales. En primer lugar, la equivalencia de actividad y pasividad, forma y materia, que caracterizaba la «experiencia estética» resulta ser la propia categoría de la obra de arte, planteada ahora como identidad de la conciencia y el inconsciente, la voluntad y la carencia de voluntad. En segundo lugar, esta identidad de contrarios proporciona al mismo tiempo a las obras de arte su historicidad. El carácter «político» de la experiencia estética está, por así decirlo, invertido y encapsulado en la historicidad de la estatua. La estatua es una forma viviente. Pero el significado del vínculo entre el arte y la vida ha cambiado. La estatua, en opinión de Hegel, no es tanto arte por ser la expresión de una libertad colectiva como por explicar la distancia entre esa vida colectiva y la manera en que puede expresarla. La estatua griega, según él, es la obra de arte de un artista que expresa una idea de la que es consciente e inconsciente al mismo tiempo. Quiere personificar la idea de la divinidad en una figura de piedra. Pero lo que puede expresar es sólo la idea de divinidad que él puede sentir y que la piedra puede expresar. La forma autónoma de la estatua personifica la divinidad tal y como mejor podían los griegos concebirla: es decir, privada de interioridad. No importa si nosotros suscribimos o no esta opinión. Lo que importa es que, en este supuesto, el límite del artista, de su idea y de su pueblo, es también la condición para que la obra de arte tenga éxito. El arte está vivo siempre que exprese una idea poco clara de sí mismo en una materia que se le resiste. Vive en la medida en que es algo más que arte, que es una creencia y una forma de vida.

Este argumento del espíritu de las formas provoca una historicidad ambigua del arte. Por una parte, crea una vida autónoma del arte como expresión de la historia, abierta a nuevos tipos de desarrollo. Cuando Kandinsky reclama para la nueva expresión abstracta una necesidad interna, que revive los impulsos y formas del arte primitivo, se aferra al espíritu de las formas y opone su legado al academicismo. Por otra parte, el argumento de



la vida del arte implica un veredicto de muerte. La estatua es autónoma en la medida en que la voluntad que la produce es heterónoma. Cuando el arte no es más que arte, desaparece. Cuando el contenido del pensamiento es transparente en sí y cuando ninguna materia se le resiste, este éxito significa la muerte del arte. Cuando el artista hace lo que quiere, sostiene Hegel, vuelve simplemente a fijar meramente en papel o lienzo un logotipo.

El argumento del denominado «final del arte» no es simplemente una teorización personal de Hegel. Se aferra al argumento de que la vida del arte es «el espíritu de las formas». Ese espíritu es lo «sensible heterogéneo», la identidad del arte y del no arte. El argumento establece que cuando el arte deja de ser no arte, también deja de ser arte. La poesía es poesía, afirma Hegel, siempre que la prosa se confunda con la poesía. Cuando la prosa es sólo prosa, deja de existir lo sensible heterogéneo. Las afirmaciones y los accesorios de la vida colectiva son sólo las afirmaciones y los accesorios de la vida colectiva. La fórmula del arte que se convierte en vida, por lo tanto, se invalida: una nueva vida no necesita un nuevo arte. Por el contrario, la especificidad de la nueva vida es que no necesita el arte. Toda la historia de las formas artísticas y de la política de la estética en el régimen estético del arte podría presentarse como el choque entre estas dos fórmulas: una nueva vida necesita un nuevo arte; la nueva vida no necesita el arte.

### *Metamorfosis de la tienda de curiosidades*

En esa perspectiva, el problema clave es cómo reevaluar lo «sensible heterogéneo». Esto concierne no sólo a los artistas, sino a la propia idea de nueva vida. Todo el asunto del «fetichismo de la mercancía» debe, creo, considerarse desde este punto de vista: Marx necesita probar que la mercancía tiene un secreto, que codifica un punto de heterogeneidad en el comercio de la vida diaria. La revolución es posible porque la mercancía, como la Juno Ludovisi, tiene una doble naturaleza: es una obra de arte que escapa cuando intentamos asirla. La razón es que el argumento del «final del arte» implica configurar la modernidad como nueva partición de lo perceptible, sin punto de heterogeneidad. En esta partición, la racionalización de las diferentes esferas de actividad se convierte en una respuesta a los antiguos órdenes jerárquicos y a la «revolución estética». Todo el lema de la política del régimen estético, por consiguiente, se puede formular como sigue: salvemos lo «sensible heterogéneo».

Hay dos formas de salvarlo, cada una de las cuales supone una política específica, con su propio vínculo entre autonomía y heteronomía. La primera es el supuesto de que «el arte y la vida intercambian sus propiedades», propio de lo que se podría denominar, en un sentido amplio, la poética romántica. A menudo se piensa que la poética romántica implicaba una sacralización del arte y del artista, pero éste es un punto de vista par-

cial. El principio del «Romanticismo» debe buscarse más bien en una multiplicación de las temporalidades del arte, la cual hace que los límites de éste sean permeables. Multiplicar sus líneas de temporalidad significa complicar y, en última instancia, rechazar los supuestos sencillos de que el arte se convierte en vida o la vida se convierte en arte, del «final» del arte; y sustituirlos por supuestos de latencia y reactualización. Ésta es la carga que aporta la idea planteada por Schlegel de «poesía universal progresista». No significa una marcha sencilla del progreso. Por el contrario, «romantizar» las obras del pasado significa tomarlas como elementos metamórficos, que duermen y despiertan, susceptibles de diferentes reactualizaciones, según las nuevas líneas de la temporalidad. Las obras del pasado se pueden considerar formas para nuevos contenidos o materias primas para nuevas formaciones. Pueden revisarse, reelaborarse, reinterpretarse, rehacerse. Ésa es la forma en la que los museos exorcizaron el rígido argumento de que el «espíritu de las formas» conduce al «fin de las artes» y ayudaron a elaborar nuevas visibilidades del arte, conduciendo a nuevas prácticas. Las rupturas artísticas se hicieron posibles, también, porque el museo ofreció una explicación de las temporalidades del arte, permitiendo por ejemplo que Manet se convirtiese en pintor de la vida contemporánea repintando a Velázquez y a Tiziano.

Pero esta multitemporalidad significa también la permeabilidad de los límites del arte. Ser una cuestión de arte resulta ser una especie de estado metamórfico. Las obras del pasado pueden quedarse dormidas, dejar de ser obras de arte; pueden despertar y adoptar nueva vida de diversas maneras. Componen, así, un continuo de formas metamórficas. De acuerdo con la misma lógica, los objetos comunes pueden cruzar la frontera y entrar en el reino de la combinación artística. Pueden hacerlo con mayor facilidad en cuanto que lo artístico y lo histórico están ahora unidos, de tal manera que cada objeto puede ser retirado de su condición de uso común y considerado como un cuerpo poético que revela los vestigios de su historia. Así se puede invalidar el argumento del «final del arte». El año en que murió Hegel, Balzac publicó su novela *La Peau de chagrin*. Al comienzo de la novela, el protagonista, Raphael, entra en las salas de exposición de una tienda de curiosidades donde estatuas y pinturas antiguas se mezclan con muebles, aparatos y objetos domésticos anticuados. Allí, escribe Balzac, «este océano de muebles, de inventos, de obras de arte y reliquias compuso para él un poema interminable». La parafernalia de la tienda es también una combinación de objetos y edades, de obras de arte y accesorios. Cada uno de estos objetos es como un fósil, que lleva en su cuerpo la historia de una era o una civilización. Un poco más adelante, Balzac observa que el gran poeta de la nueva era no es un poeta tal y como nosotros entendemos el término: no es Byron sino Cuvier, el naturalista capaz de reconstruir bosques a partir de vestigios petrificados y razas de gigantes a partir de huesos dispersos.

En las salas de exposición del Romanticismo, el poder de la Juno Ludovisi se transfiere a cualquier artículo de la vida ordinaria que pueda conver-

tirse en objeto poético, en tejido de jeroglíficos, que codifique la historia. La antigua tienda de curiosidades convierte al museo de bellas artes y al museo etnográfico en algo equivalente. Rechaza el argumento del uso prosaico o de la mercantilización. Si el fin del arte es convertirse en mercancía, el fin de la mercancía es convertirse en arte. Al hacerse obsoleto, inasequible para el consumo diario, cualquier mercancía o artículo familiar está disponible para el arte, en cuanto cuerpo que codifica la historia y objeto de «placer desinteresado». Se reestetiza de una nueva manera. Lo «sensible heterogéneo» está en todas partes. La prosa de la vida diaria se convierte en un enorme y fantástico poema. Cualquier objeto puede cruzar la frontera y repoblar el reino de la experiencia estética.

Sabemos qué salió de esta tienda. Cuarenta años después, Zola y Claude Lantier, el pintor impresionista que aquél inventa en *Le Ventre de Paris*, transferirían el poder de la Juno Ludovisi a las verduras, las salsas y los comerciantes de Les Halles. Después llegarán, entre otros muchos otros, los *collages* del dadaísmo y el surrealismo, el *pop art* y nuestras actuales exposiciones de objetos reciclados o videoclips. La metamorfosis más sobresaliente de la almoneda de Balzac es, por supuesto, el escaparate de la anticuada tienda de paraguas del Pasaje de la Ópera, en la que Aragon reconoce un sueño de sirenas alemanas. La sirena de *Le Paysan de Paris* es también la Juno Ludovisi, la diosa «inaccesible» que promete, mediante su inaccesibilidad, un nuevo mundo sensible. Benjamin la reconocerá a su modo: la galería de viejo guarda la promesa del futuro. Sólo añadirá que la galería tiene que cerrarse, hacerse inaccesible, para que la promesa se pueda cumplir.

Hay, por consiguiente, una dialéctica dentro de la poética romántica de la permeabilidad entre arte y vida. Esta poética hace que todo esté disponible para desempeñar el papel de lo sensible heterogéneo e inaccesible. Al convertir lo ordinario en extraordinario, también convierte lo extraordinario en ordinario. A partir de esta contradicción produce una especie de política –o metapolítica– propia. Esa metapolítica es una hermenéutica de signos. Los objetos «prosaicos» se convierten en signos de la historia, que hay que descifrar. El poeta se convierte, en consecuencia, no sólo en naturalista o arqueólogo, que excava en busca de fósiles y revela su potencial poético. Se convierte también en una especie de sintomatólogo, que ahonda en el oscuro reverso o en el inconsciente de una sociedad para descifrar los mensajes enterrados en la propia carne de los objetos corrientes. La nueva poética elabora una nueva hermenéutica, que asume la tarea de hacer a la sociedad consciente de sus propios secretos, abandonando el ruidoso escenario de las reivindicaciones y las doctrinas políticas, y ahondando en las profundidades de lo social, para revelar los enigmas y las fantasías ocultos en las íntimas realidades de la vida diaria. En la estela de esa poética es donde la mercancía podría calificarse de fantasmagoría: algo que parece trivial a primera vista, pero que tras observarlo más de cerca se revela como un tejido de jeroglíficos y un rompecabezas de sutilezas teológicas.

## ¿Reduplicación infinita?

El análisis de la mercancía planteado por Marx forma parte del argumento romántico que niega que el «final del arte» constituya la homogeneización del mundo sensible. Podríamos decir que la mercancía marxiana sale de la tienda balzaquiana. Ésa es la razón por la que el fetichismo de la mercancía pudo permitir a Benjamin explicar la estructura del imaginario de Baudelaire mediante la topografía de las galerías comerciales parisinas y el carácter del *flâneur*. Baudelaire no merodeaba tanto por las galerías comerciales propiamente dichas como por el argumento de la tienda como nuevo sensorio, como lugar de intercambio entre la vida diaria y el reino del arte. El *explicans* y el *explicandum* forman parte del mismo argumento poético. Ésa es la razón por la que encajan tan bien; demasiado bien, quizá. Tal es más en general la razón de ser del discurso de la *Kulturkritik* en sus diversas figuras; un discurso que afirma decir la verdad sobre el arte, sobre las ilusiones de la estética y sus fundamentos sociales, sobre la dependencia que tiene el arte de la cultura común y la mercantilización. Pero los mismos procedimientos mediante los que intenta revelar lo que son verdaderamente el arte y la estética se elaboraron primeramente en el ámbito estético. Son figuras del mismo poema. La crítica de la cultura se puede considerar el rostro epistemológico de la poética romántica, la racionalización de su manera de intercambiar los signos del arte y los signos de la vida. La *Kulturkritik* quiere arrojar sobre la producción de la poética romántica la mirada de la razón desencantada. Pero ese desencantamiento es en sí parte del reencantamiento romántico que ha ampliado *ad infinitum* el sensorio del arte como campo de objetos que se han dejado de utilizar y que codifican una cultura, ampliando la infinitud, también, al reino de las fantasías que hay que descifrar y dando formato a los procedimientos de dicha decodificación.

La poética romántica resiste, por lo tanto, a la entropía del «final del arte» y su «desestetización». Pero sus propios procedimientos de «reestetización» se ven amenazados por otro tipo de entropía. Su propio éxito los pone en peligro. El peligro en este caso no es que todo se vuelva prosaico. Es que todo se vuelva artístico, que el proceso de intercambio, de cruzar la frontera, alcance un punto en el que la frontera se borre por completo, en el que nada, por muy prosaico que sea, escape al dominio del arte. Esto es lo que sucede cuando las exposiciones de arte nos presentan meras duplicaciones de objetos de consumo y vídeos comerciales, etiquetándolos como tal, dando por supuesto que estos objetos ofrecen una crítica radical de la mercantilización por el simple hecho de que son un duplicado exacto de mercancías. Esta indiscernibilidad resulta ser la indiscernibilidad del discurso crítico, condenado bien a participar en la etiquetación o bien a denunciarla *ad infinitum*, en la aseveración de que el sensorio del arte y el sensorio de la vida diaria no son más que la eterna reproducción del «espectáculo» en el que la dominación se refleja y se niega.

Esta denuncia se convierte a su vez en parte del juego. Un caso interesante de este doble discurso es la reciente exposición presentada primero en Estados Unidos con el título de *Vamos a entretener* y después en Francia con el de *Más allá del espectáculo*. La exposición parisina jugaba en tres niveles: primero, la provocación pop y *anti alta cultura*; segundo, la crítica hecha por Guy Debord al entretenimiento como espectáculo, que significaba el triunfo de la vida alienada; tercero, la identificación del «entretenimiento» con el concepto debordiano de «juego» como antídoto de la «apariencia». El encuentro entre el juego libre y la apariencia libre se redujo a la confrontación de una mesa de billar, un fútbolín y un tiiovivo con los bustos neoclásicos de Jeff Koons y su esposa.

### *Las entropías de la vanguardia*

Tales resultados suscitan la siguiente respuesta al problema de la desestetización del arte, la forma alternativa de reafirmar el poder de lo «sensible heterogéneo». Lo segundo es exactamente opuesto a lo primero. Mantiene que el callejón sin salida del arte radica en la difuminación romántica de sus límites. Sostiene la necesidad de separar el arte de las formas de estetización de la vida común. La alegación se puede presentar en defensa del propio arte, pero quizá también se haga en defensa del poder emancipador del arte. En cualquier caso, es la misma afirmación básica: los sensorios deben separarse. El primer manifiesto contra el mal gusto, muy anterior a la existencia de la palabra *kitsch*, se puede encontrar en *Madame Bovary* de Flaubert. Todo el argumento de la novela es, de hecho, una diferenciación entre el artista y su personaje, cuyo principal delito es intentar introducir el arte en su vida. Ella, que desea estetizar su vida, que quiere convertir el arte en una cuestión de vida, merece la muerte, literariamente hablando. La crueldad del novelista se convertirá en el rigor del filósofo cuando Adorno presente la misma acusación contra el equivalente de Madame Bovary: Stravinsky, el músico que piensa que cualquier tipo de armonía o desarmonía está disponible y mezcla acordes clásicos con disonancias contemporáneas, jazz con ritmos primitivos, para entusiasmo de su auditorio burgués. Hay un patetismo extraordinario en el tono del pasaje de la *Philosophie der neuen Musik* en el que Adorno establece que algunos acordes de la música de salón del siglo XIX ya no son audibles, a no ser, añade, «que todo sean artimañas». Si esos acordes están todavía disponibles, se pueden oír todavía, se demuestra que la promesa política de la escena estética es una mentira y se pierde el camino hacia la emancipación.

Independientemente de que se busque el arte solamente o la emancipación a través del arte, el escenario es el mismo. En este escenario, el arte debe apartarse del territorio de la vida estetizada y trazar una nueva línea fronteriza que no se pueda cruzar. Ésta es una postura que no podemos asignar sin más a la insistencia de la vanguardia en la autonomía del arte. Porque esta autonomía demuestra ser de hecho una doble heteronomía.

Si Madame Bovary tiene que morir, Flaubert tiene que desaparecer. En primer lugar, tiene que hacer que el sensorio de la literatura sea afín al sensorio de esas cosas que no sienten: guijarros, conchas o motas de polvo. Para ello, tiene que hacer su prosa indistinguible de la de sus personajes, la prosa de la vida diaria. De la misma forma, la autonomía de la música de Schönberg, tal y como la conceptualiza Adorno, es una heteronomía doble: para denunciar la división capitalista del trabajo y los adornos de la mercantilización, la música tiene que llevar esa división del trabajo mucho más allá, para hacerla más técnica, más «inhumana» que los productos de la producción en masa capitalista. Pero esta inhumanidad, a su vez, hace que la mancha de lo que ha sido reprimido aparezca y desbarate la perfecta disposición técnica de la obra. La «autonomía» de la obra de arte vanguardista se convierte en tensión entre dos heteronomías, entre los vínculos que unen a Ulises con su mástil y con la canción de las sirenas contra la que se tapa los oídos.

Podemos dar también a estas dos posiciones los nombres de un par de divinidades griegas, Apolo y Dionisos. Su oposición no es simplemente un constructo de la filosofía del joven Nietzsche. Es la dialéctica del «espíritu de las formas» en general. La identificación estética de la conciencia y el inconsciente, *logos* y *pathos*, se puede interpretar de dos formas. O bien el espíritu de las formas es el *logos* que teje su camino a través de su propia opacidad y la resistencia de los materiales, para convertirse en la sonrisa de la estatua o en la luz del lienzo —éste es el argumento apolíneo—, o bien se identifica con un *pathos* que perturba las formas de la *doxa* y convierte al arte en una fuerza del caos, en una alteridad radical. El arte inscribe en la superficie de la obra la inmanencia del *pathos* en el *logos*, de lo impensable en el pensamiento. Éste es el argumento dionisiaco. Ambos son argumentos de heteronomía. Hasta la perfección de la estatua griega en la *Estética* de Hegel es la forma de una deficiencia. Lo mismo se puede decir de la más perfecta construcción de Schönberg. Para que el arte de «vanguardia» se mantenga fiel a la promesa de la escena estética tiene que resaltar cada vez más el poder de la heteronomía que sustenta su autonomía.

### *¿Derrota de la imaginación?*

Esta necesidad interna conduce a otro tipo de entropía, que convierte la tarea del arte de vanguardia autónomo en algo afín a la tarea de atestiguar la más completa heteronomía. Esta entropía está perfectamente ejemplificada por la «estética de lo sublime» de Jean-François Lyotard. A primera vista, ésta es una radicalización de la dialéctica del arte de vanguardia, que se retuerce para convertirse en una inversión de su lógica. La vanguardia debe trazar indefinidamente la línea divisoria que separa al arte de la cultura de las mercancías, inscribir interminablemente el vínculo del arte con lo «sensible heterogéneo». Pero debe hacerlo para invalidar indefinidamente las «artimañas» de la propia promesa estética, para

denunciar las promesas del vanguardismo revolucionario y la entropía de la estetización de las mercancías. La vanguardia está dotada del paradójico deber de atestiguar una dependencia inmemorial del pensamiento humano que convierte en decepción cualquier promesa de emancipación.

Esta demostración toma la forma de reinterpretación radical de *La crítica del juicio* de Kant, de una reelaboración del sensorio estético que se presenta como refutación implícita de la visión de Schiller, una especie de argumento contraoriginario. Todo el «deber» del arte moderno lo deduce Lyotard del análisis kantiano que considera lo sublime como radical experiencia de desacuerdo, en la que el poder sintetizador de la imaginación es derrotado por la experiencia de un infinito, que establece un abismo entre lo sensible y lo supersensible. En el análisis de Lyotard esto define el espacio del arte contemporáneo como la manifestación de lo irrepresentable, de la «pérdida de una relación firme entre lo sensible y lo inteligible». Es una afirmación paradójica: en primer lugar, porque lo sublime según Kant no define el espacio del arte, sino que marca la transición de la experiencia estética a la ética; y en segundo lugar porque la experiencia de desarmonía entre la razón y la imaginación tiende hacia el descubrimiento de una mayor armonía: la autopercepción del sujeto como miembro del mundo supersensible de la razón y la libertad.

Lyotard quiere oponer el abismo kantiano de lo sublime a la estetización hegeliana. Pero tiene que pedir prestado a Hegel su concepto de lo sublime, considerado como la imposibilidad de adecuación entre el pensamiento y su presentación sensible. Tiene que pedir prestado al argumento del «espíritu de las formas» el principio de contraconstrucción de la escena original, para permitir una contralectura del argumento de la «vida de las formas». Por supuesto, esta confusión no es un error de interpretación casual. Es una forma de bloquear el paso original de la estética a la política, de imponer en el mismo cruce de caminos un rodeo de una sola vía que conduce desde la estética a la ética. De esta manera, la oposición del régimen estético al régimen figurativo del arte se puede adscribir a la completa oposición del arte de lo irrepresentable al arte de la representación. Las obras de arte «contemporáneas» se han convertido, por consiguiente, en testigos éticos de lo irrepresentable. Estrictamente hablando, sin embargo, es en el régimen figurativo donde uno puede encontrar temas irrepresentables, es decir, aquellos para los que no se pueden encajar juntas de ninguna manera forma y materia. La «pérdida de una relación firme» entre lo sensible y lo inteligible no es la pérdida de la capacidad de relacionar, es la multiplicación de sus formas. En el régimen estético del arte, nada es «irrepresentable».

Mucho se ha escrito al efecto de que el Holocausto es irrepresentable, que sólo admite la testificación y no el arte. Pero la afirmación es refutada por la obra de los testigos. Por ejemplo, los escritos paratácticos de Primo Levi o Robert Antelme se han considerado el puro modo de testimonio acorde con la experiencia de deshumanización nazi. Pero este esti-

lo paratático, compuesto por una concatenación de pequeñas percepciones y sensaciones, fue una de las principales características de la revolución literaria del siglo XIX. Las cortas anotaciones introducidas al comienzo de *L'Espèce humaine* de Antelme, donde se describen las letrinas y se prepara la escena del campo de Buchenwald, responden al mismo patrón que la descripción del corral de Emma Bovary. De manera similar, la película *Sboah* de Claude Lanzmann ha sido considerada un testigo de lo irrepresentable. Pero lo que Lanzmann contrapone al argumento figurativo de la serie de televisión estadounidense *El holocausto* es otro argumento cinematográfico: la narrativa de una investigación presente que reconstruye un pasado enigmático o desaparecido, que se puede detectar ya en la Rosebud de Orson Welles en *Ciudadano Kane*. El argumento de lo «irrepresentable» no encaja en la experiencia de la práctica artística. Satisface, por el contrario, el deseo de que haya algo irrepresentable, algo inalcanzable, para inscribir en la práctica del arte la necesidad del rodeo ético. La ética de lo irrepresentable podría ser incluso una forma invertida de promesa estética.

Al esbozar estos supuestos entrópicos de la política de la estética, puede parecer que se propone una visión pesimista de las cosas. Ése no es en absoluto mi propósito. Es innegable que una cierta melancolía sobre el destino del arte y de sus compromisos políticos se expresa hoy de muchas maneras, especialmente en mi país, Francia. La atmósfera está llena de declaraciones sobre el final del arte, el final de la imagen, el reino de las comunicaciones y los anuncios publicitarios, la imposibilidad del arte después de Auschwitz, la nostalgia del paraíso perdido de presencia encarnada, la acusación de que las utopías estéticas generan totalitarismo y mercantilización. Mi propósito no ha sido unirme al coro de duelo. Por el contrario, pienso que podemos distanciarnos de este estado de ánimo actual si comprendemos que el «final del arte» no es un destino desgraciado de la «modernidad», sino el reverso de la vida del arte. En la medida en que la fórmula estética vincula desde el comienzo el arte con lo que no es arte, erige esa vida entre dos puntos que se desvanecen: el arte que se convierte en mera vida o el arte que se convierte en mero arte. He dicho que «llevado al extremo» cada uno de estos supuestos implicaba su propia entropía, su propio final del arte. Pero la vida del arte en el régimen estético del arte consiste precisamente en un trasvase regular entre estos supuestos, representando una autonomía contra una heteronomía y una heteronomía contra una autonomía, interpretando un vínculo entre arte y no arte contra otro vínculo.

Cada uno de estos supuestos implica una cierta metapolítica: el arte que refuta las divisiones jerárquicas de lo perceptible y elabora un sensorio común; o el arte que reemplaza a la política en cuanto configuración del mundo sensible; o el arte que se convierte en una especie de hermenéutica social; o incluso el arte que se convierte, en su mismísimo aislamiento, en guardián de la promesa de la emancipación. Cada una de estas posiciones se puede mantener y se ha mantenido. Esto significa que hay



una cierta indecidibilidad en la «política de la estética». Hay una metapolítica de la estética que enmarca las posibilidades del arte. El arte estético promete un logro político que no puede satisfacer y florece en dicha ambigüedad. Ésa es la razón por la que quienes desean aislarlo de la política están un tanto fuera de lugar. También es por eso por lo que quienes desean que cumpla su promesa política están condenados a cierta melancolía.