



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

**LA ÉTICA DEL CUIDADO DE SÍ COMO PRÁCTICA DE LA LIBERTAD
EL PENSAMIENTO DE MICHEL FOUCAULT APLICADO AL ARTE
Y LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEOS**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: ÉTICA

PRESENTA:

L.A.P. ADRIANA FRANCO VARGAS

DIRECTOR

Dr. SERGIO GONZÁLEZ LÓPEZ

CO-DIRECTOR

Dr. en E. L. Álvaro Villalobos Herrera



JULIO DE 2018

Al Dr. Rubén

A Lucho

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I	
Michel Foucault: Ética, libertad y arte	11
El ejercicio de la libertad.....	17
Ética del cuidado de sí mismo.....	25
Estética de la existencia y resistencia.....	36
Capítulo II	
Autonomía y función social en el arte	49
Autonomía del arte.....	52
Función social del arte.....	62
Apropiación cognitiva del arte: bases de una práctica reflexiva.....	71
Capítulo III	
Arte contemporáneo y resistencia	88
Plataformas de legitimación del arte contemporáneo.....	93
Formas, medios y procesos en el arte contemporáneo.....	102
Ética, libertad y arte contemporáneo.....	112
Conclusiones	126
Bibliografía	131

“Si el arte es todavía algo en absoluto, debe ser algo real, parte y territorio de la vida, pero de una vida que en sí misma sea una negación consciente del estilo de vida establecido con todas sus instituciones, su entera cultura material e intelectual, toda su inmoral moralidad, su conducta exigida y clandestina, su trabajo y su esparcimiento.”

Herbert Marcuse

Introducción

Por mucho tiempo artistas teóricos y especialistas de arte han evadido la relación entre arte y ética, escudados en el carácter autónomo del arte. Por esta razón introducir el término ética en un enunciado referente al arte es visto desde una perspectiva que condena el intento, en el temor de que la ética interrumpa el estado de emancipación del producto artístico puesto en marcha desde el romanticismo. Bajo este estigma la vinculación entre arte y ética se ha visto muchas veces reducida a un enjuiciamiento de tipo moral de unas cuantas obras o artistas cuyos procedimientos, medios o discursos resultan, para una sociedad en particular, moralmente cuestionables. Hecho que difumina aún más la cuestión de fondo de la vinculación entre arte y ética, que se abre frente a la asimilación del arte contemporáneo como un producto que en tanto forma y contenido, supera los parámetros establecidos de forma y contenido de todas las épocas previas, al mismo tiempo que se presenta más allá de como mero producto estético, como producto intelectual, capaz de cuestionar las estructuras contractuales que sostienen todas las esferas de la realidad establecida instituida como verdad. Por ello es necesario aclarar que el ejercicio que se propone a continuación, no pretende encontrar en el arte una forma de proceder enunciable en términos de ética, y mucho menos enjuiciar la práctica artística desde la aplicación de una moral determinada. La empresa aquí propuesta resulta mucho más ambiciosa: reconocer en el proceder creativo del artista contemporáneo, un modo de creación que serviría como modelo para la construcción de un *ethos* propio del sujeto, entendido este como modo de ser.

Dicha propuesta encuentra su fundamento en la formulación ética del filósofo francés Michel Foucault, quien propone la libertad como dimensión ontológica de la ética. En su propuesta, el filósofo recurre al pensamiento griego desde el enfoque sobre el cuidado de sí mismo, que conduce a la creación de una vida bella. Foucault actualiza la práctica de la libertad y la creación de una vida en sentido estético, a la sociedad moderna en la que se sitúa su pensamiento, por medio de un amplio análisis sobre la cuestión del poder que es intrínseca a la comprensión de la libertad y, postula como el recurso de más alto valor en la búsqueda de libertad un estado de resistencia creativa del sujeto, basado en una actitud

crítica, que da como resultado la transformación de la propia vida que se hace extensiva a la vida en sociedad. Es retomando los principios de la ética foucaultiana, que toma forma la propuesta de la presente investigación, como actualización del postulado que dicta la creación de una vida estética, hacia la construcción de una vida artística, que porta en sí misma un modo de ser ético. Se propone transformar la comprensión de lo artístico al sentido del arte contemporáneo (sus valores, sus imposiciones y su modo de proceder), que al mismo tiempo se postula como una superación de la estética y una defensa del arte contemporáneo frente a las opiniones que niegan su vinculación con la realidad social.

Para este fin es necesaria la comprensión de toda una maquinaria de producción de la realidad, que establece los términos en que puede entenderse la libertad, el sí mismo, el *ethos*, la belleza, el arte, y por su puesto el arte contemporáneo, no desde la amplitud de la multiplicidad de sus discursos, sino tomando modos particulares (pero predominantes) de percibir estos conceptos sin cerrarse a nuevas determinaciones de los mismos. Por lo que la manera de proceder de esta investigación parte de lo general a lo particular, estableciendo primero un marco de referencialidad para el modelo de la ética que se retoma, posteriormente se realiza un análisis de la cuestión del arte en general para, por último, vincular las particularidades de la ética y el arte en el contexto contemporáneo. De este modo el primer capítulo se encarga de analizar la propuesta ética de Michel Foucault a partir de tres ejes fundamentales: se toma como punto de partida la libertad como el fundamento de su propuesta, en el primer subcapítulo se analiza la conceptualización de la libertad en su estrecha relación con la cuestión del poder, que determinan el ejercicio de una libertad propia del sujeto. En el segundo apartado de este primer capítulo se entra de lleno a la propuesta ética de Foucault y su recorrido por la filosofía griega para recontextualizar las prácticas ascéticas del cuidado de uno mismo en la sociedad moderna. Por último, en el tercer subcapítulo se analiza la propuesta de Foucault sobre la construcción de una vida con ciertos valores estéticos basada en la resistencia a las estructuras del poder que normalizan y definen a los sujetos.

El segundo capítulo responde a un análisis general del arte, guiado por la dicotomía entre la autonomía y la función socializadora del arte. El primer apartado de este capítulo está

dedicado a aquellas posturas que defienden la autonomía del arte frente a toda función socializadora de éste, apoyado en un breve recorrido por el devenir histórico del arte a partir del romanticismo y hasta el simbolismo, donde es posible reconocer los intentos por emancipar el producto artístico de toda realidad social o política de su tiempo, que exaltan las temáticas subjetivas o las cualidades formales del objeto artístico. Se analiza con mayor énfasis la obra del poeta francés Théophile Gautier, intentando revalorar las cuestiones que lo llevaron a la formulación de “el arte por el arte”, como un postulado que destaca el carácter meramente formal de las obras artísticas. Del mismo modo se estudia el tan poco reconocido trabajo escrito del compositor alemán Richard Wagner, en el que se hacen presentes sus formulaciones teóricas respecto al arte, que le llevaron a pensar en la creación de una obra de arte total, y a expresar los términos en los que se construiría la obra de arte del futuro. Por último, se hace una breve referencia al simbolismo representado por Charles Baudelaire, quien engrandece la figura del *Dandy*, de la que es necesario diferenciar el proyecto foucaultiano de la estética de la existencia.

La segunda parte de este segundo capítulo presenta, de manera antagónica con el subcapítulo anterior, las visiones que consideran que la obra de arte cumple una función dentro de la sociedad, negando su autonomía. Para este análisis se parte del realismo como movimiento estético, y se retoman las ideas del novelista ruso León Tolstoi quien le asigna al arte una función política de carácter moralista, seguido del pensamiento del filósofo italiano Antonio Gramsci para quien el arte posee un carácter reformador del gusto apoyado de un tinte intelectualista. Posteriormente se profundiza en la comprensión del filósofo norteamericano John Dewey, para quien el arte guarda una estrecha relación con la experiencia estética de la vida cotidiana. Y se concluye con un sucinto análisis de las ideas del filósofo húngaro George Lukács, para quien la función social del arte no debe impedirle conservar su autonomía frente a los sistemas políticos o económicos que pretenden adaptarle. El tercer y último subcapítulo de esta segunda parte rescata la apropiación cognitiva de la obra de arte por parte de la filosofía, en la que se considera se sientan las bases de una práctica reflexiva del mismo, que lo conducirá hasta su estado actual en el arte contemporáneo. Se analiza la estética desarrollada por el filósofo alemán G.W. F. Hegel,

quien reclama para la filosofía y en particular para la estética, el estudio del objeto artístico. Pensamiento del que deriva gran parte de la estética filosófica moderna y contemporánea. El análisis de la estética hegeliana es seguido de la objeción que realiza el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer a la estética, en favor de un análisis hermenéutico de las obras de arte.

El último capítulo de la presente investigación se centra el análisis del arte contemporáneo (específicamente en lo que se entiende como artes visuales cuyo desplazamiento formal impide seguir nombrándoles únicamente artes visuales), y su proceder como un modo de resistencia creativa, por utilizar los términos de la filosofía foucaultiana, que es regulado y apropiado por distintas instituciones que pretenden normarle, como la estética, de la que se hizo referencia en el capítulo anterior y, específicamente la apropiación que realiza el denominado mundo del arte. En el primer subcapítulo de esta tercera parte, basado en la formulación que hace el filósofo norteamericano Arthur Coleman Danto, se hace la referencia al Mundo del Arte, como institución que legitima y regula el Arte Contemporáneo, en la intención de reconocer dentro de este sistema la delimitación del objeto de estudio del presente trabajo. No obstante, se reconoce que este Arte Contemporáneo institucionalizado no abarca toda la producción artística contemporánea. El término se hace extensivo a obras artísticas que intencionalmente escapan a ese sistema de producción y consumo, pero que comparten una serie de características que se enuncian como propias de los productos artísticos de la contemporaneidad. Estas características son rescatadas de los análisis teóricos que realizan distintos filósofos como Umberto Eco, Pierre Bourdieu y Mario Perniola, así como de las mismas prácticas artísticas. Resulta necesario acotar, que salen de esta delimitación de Obras de Arte Contemporáneo, aquellos productos que, a pesar de ser producidos en esta temporalidad, se aferran a los valores estéticos de épocas o “periodos” anteriores, que no proponen una conceptualización alternativa ya sea en cuanto al formato, técnica o discurso por mencionar algunos.

Hechas las acotaciones pertinentes, se presentan una serie de estrategias generadas por el Mundo del Arte para dar proyección a los objetos artísticos que ha capturado, que como parte de la producción artística contemporánea resultan cada vez más difíciles de ser

presentados por la vía convencional en el museo o la galería, y que han conducido a la utilización de recursos provenientes de los medios de comunicación de masas como sitios en Internet de galerías y museos, las publicaciones periódicas y, específicamente, las bienales de arte. Todo esto como parte de un reconocimiento de la necesidad de institucionalización del arte contemporáneo, necesidad que no es propia del arte mismo, sino de las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales que regulan la producción artística.

Derivado del arduo análisis anterior, la segunda parte de este último capítulo, tiene como finalidad enfocarse a aquello que mantiene tan ocupado al Mundo del Arte en la inventiva de estrategias de apropiación de los productos artísticos contemporáneos. Por lo que se realiza un análisis de la evolución de la forma artística a partir del reconocimiento de ésta como dominio del material y ordenación tangible de lo intangible, que pone el objeto artístico al servicio del goce sensorial en detrimento del contenido discursivo. En la forma referida en términos de estética, los artistas observan el sino de la tradición que pretenden a toda costa derrumbar, transgredir, negar, en vías de una nueva determinación del arte que exprese su autonomía en términos de libertad sobre sus procesos y medios de representación, por medio de los cuales sea posible realizar planteamientos más conscientes, reflexivos, transgresores en suma contemporáneos.

El último y más importante subcapítulo de esta última parte corresponde a la formulación de la propuesta general de la presente investigación, a partir de la actualización del postulado foucaultiano que dicta hacer de la vida una obra de arte, como un ejercicio de la propia libertad en la búsqueda de una autoconstrucción ética. Esta actualización parte de todo el análisis previo referente a la obra de arte contemporáneo, que conduce a una comprensión de este como un elemento transgresor de la realidad establecida, resistente a las estrategias de normalización provenientes de la estética o del sistema que en su conjunto se denomina Mundo del Arte. De este modo se retoma el análisis de la ética foucaultiana, enfocándose en la construcción de una vida con determinados valores estéticos, y se complementa esta idea con el pensamiento del filósofo alemán Herbert Marcuse, quien poco tiempo antes que Foucault formula una propuesta que del mismo modo se basa en el

arte como forma de la vida, pero que en él se estipula en términos de la vida de la sociedad. Es a partir de estos dos planteamientos que se propone revigenciar la creación de la propia vida en sentido artístico, tomando como fundamento las obras de arte contemporáneo y eliminando el sentido estético que aún se encontraba presente en las ideas de Foucault y Marcuse, por considerarlo un intento de normalización de la obra artística contemporánea, que en tanto resistencia creativa escapa a las determinaciones de la propia estética. Todo esto como el reconocimiento de una doble función del arte en la sociedad, que no funge en absoluto como un imperativo, sino como constatación de la práctica artística contemporánea.

I

MICHEL FOUCAULT: ÉTICA LIBERTAD Y ARTE

“Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que sólo se relaciona con los otros objetos y no con los individuos o con la vida. Ese arte es algo especializado, o que es producido por expertos que son artistas. Pero ¿podría alguien convertir su vida en una obra de arte? ¿Por qué puede la lámpara de una casa ser un objeto artístico, pero no nuestra propia vida?”

Michel Foucault

A lo largo de este apartado se apela al *ethos* como una facultad del hombre que le permite ser como es, en un sentido foucaultiano, la capacidad que tiene el hombre para construir su propia humanidad, su propio modo de ser y de actuar, a partir del cuidado de sí mismo como práctica de libertad.

Estamos ante lo que se podría denominar una práctica ascética, confiriendo al ascetismo un sentido muy general, es decir no tanto en el sentido de una moral de renuncia, cuanto en el ejercicio de uno sobre sí mismo mediante el cual se intenta elaborar, transformar y acceder a un cierto modo de ser.¹

En la antigüedad griega el *ethos* era concebido como un modo de ser que orienta al ser humano a una realización *eudemonica* es decir a una sensación de bienestar comparable a la felicidad. Este modo de ser debía ser construido sobre la base de ciertas cualidades humanas conocidas como virtudes que guían el camino a la felicidad. Para Aristóteles todos los seres humanos tenemos una finalidad, una función, y en el buen cumplimiento de esta función se halla la felicidad: “Cosa perfecta pues, y por sí misma autosuficiente, es la felicidad, pues es el fin de todos nuestros hechos...”². Ahora bien, el buen cumplimiento de esta función sólo puede ser realizado si se posee y ejercita la virtud. De este modo, la ética como disciplina se ocupa de la finalidad de las acciones humanas y de las virtudes. Es decir, del modo de ser de lo humano desde el enjuiciamiento de sus acciones.

Pero ¿a qué obedece este enjuiciamiento? Por siglos, las acciones humanas han sido calificadas como buenas y malas. La fundamentación del bien y el mal provenía de una autoridad divina. Con la ilustración, el pensamiento del humano de sí mismo como ser provisto de facultad de decisión, produjo un cambio en los parámetros de valoración del bien y el mal. Immanuel Kant propuso una fundamentación de la ética desde la razón. Todo comportamiento humano debe ser apelando a la facultad de razonamiento, que en sí misma respalda la voluntad de acción. La ética Kantiana es regida por un imperativo categórico (fundado en la razón práctica y no en la costumbre o ideología) que aspira la universalidad de una ley. Sin embargo, en el pensamiento de Michel Foucault la racionalidad es

¹ Michel Foucault “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad” en *Estética, Ética y Hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1999), 394.

² Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, (México: EMU, 2014), 24.

entendida no como fundamento universal, sino como un acontecer particular de cada contexto en el que se engendra “Pienso que la palabra racionalización es peligrosa. Lo que tenemos que hacer es analizar racionalidades específicas en lugar de invocar siempre el progreso de la racionalización en general.”³ Del mismo modo Foucault rechaza la idea de un acto fundacional o un momento de descubrimiento de la razón, en favor de una concepción de esta como emergencia, que se modifica y recrea en función de un contexto específico:

Creo que, de hecho, hay una autocreación de la razón y por este motivo lo que he intentado analizar son formas de racionalidad: diferentes instauraciones, diferentes creaciones y diferentes modificaciones por las cuales ciertas racionalidades se engendran unas a otras, se oponen unas a otras, se sustituyen unas a otras, sin que sin embargo se pueda fijar un momento en el que la razón habría perdido su proyecto fundamental, ni tampoco fijar un momento en el que se habría pasado de la racionalidad a la irracionalidad⁴

En este sentido es que se puede fundamentar un giro de la ética kantiana de las acciones basadas en la facultad de razonamiento, que apela a una razón universal, a una ética foucaultiana basada en la práctica de la libertad como forma de resistir a los modos particulares de racionalidad que se nos imponen en la búsqueda de una racionalidad autoconstruida.

Para llegar a comprender la propuesta ética del filósofo francés, es necesario un panorama general de las distintas etapas e intereses filosóficos que ocuparon su obra. En el artículo titulado *El sujeto y el poder*, Foucault reconoce que el sujeto ha sido su primordial interés a lo largo de los años, por lo que resume él mismo las etapas de su pensamiento, que comprenden, por un lado, los modos de objetivación de los sujetos, es decir las prácticas, disciplinas o ciencias que pretenden estudiar al sujeto desde su área haciendo uso de un sistema de significación y un lenguaje propio de ellas, en las que el sujeto adopta la función de objeto de estudio; y por otro los modos de subjetivación, que responden a la manera en que el individuo se transforma en sujeto por medio de ciertas prácticas y sujeciones a un

³ Michel Foucault, “El sujeto y el poder” *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50. No. 3 (Julio – septiembre 1988), 5

⁴ Michel Foucault, “Estructuralismo y posestructuralismo” en *Estética, Ética y Hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1999), 318

sistema de organización social. En este sentido Foucault reconoce en su obra tres modos de acercamiento a la cuestión del sujeto.

1. Las ciencias que objetivan al sujeto, de las que se ocupó en obras como *Las palabras y las cosas* con análisis lingüísticos y filológicos acerca de lo que puede ser dicho.
2. Las “prácticas divisorias”, como él mismo las llama, para Foucault el sujeto se encuentra dividido por estructuras que lo delimitan y clasifican, es por eso que estudió figuras como el enfermo, el loco, el criminal, los anormales, etc.
3. Por último, se fijó en el modo en que el humano se convierte en sujeto a sí mismo por medio del reconocimiento de sí y el dominio de la sexualidad a lo largo de los tres extensos tomos de su *Historia de la sexualidad*.

Por su parte el filósofo francés Gilles Deleuze, en el libro que lleva por título *Foucault* efectúa un recorrido por el pensamiento foucaultiano arrastrándolo a su propio terreno enunciativo. En éste trabajo identifica, del mismo modo que Foucault, tres momentos en el pensamiento de su contemporáneo enunciándolos en términos de su propio lenguaje teórico. De este modo Deleuze designó la primera etapa del pensamiento de Foucault, esa sobre las ciencias que objetivan al sujeto, como el momento en que se analizan los estratos o formaciones históricas que se articulan ente lo visible y lo enunciable, en donde identifica que la preocupación principal de Foucault estriba en la cuestión del saber. La segunda etapa, que Foucault identifica como el análisis de las prácticas divisorias del sujeto, es nombrada por Deleuze como el pensamiento del afuera, una elaboración teórica que responde al modo en que analizó Foucault el poder desde la estructura de sus estrategias, o como lo define Deleuze, desde lo no estratificado, etapa en que se analizan las relaciones de fuerza entre poder y saber, así como las formas que adoptan. Por último, Deleuze también reconoce un tercer eje en el pensamiento de Foucault, que en primera instancia pareciera disentir de los primeros dos, y, sin embargo, no es sino la síntesis de sus preocupaciones anteriores acerca del saber y el poder; nombra esta etapa como el adentro del pensamiento, en el que establece la construcción del adentro y el afuera como dos dimensiones de un

mismo plano que se muestran distintas sólo como un pliegue. "...a lo largo de toda su obra, Foucault parece estar obsesionado por ese tema de un adentro que sólo sería el pliegue del afuera, como si el navío fuese un pliegue del mar."⁵ El pensamiento del adentro toma forma en los modos de subjetivación del individuo, que el mismo Foucault reconoce como el objeto de su estudio no sólo de este tercer momento de su pensamiento sino de todas sus indagaciones previas.

De este modo en el presente capítulo el análisis se centra en ésta última etapa del pensamiento de Foucault dedicada a la cuestión del sujeto y su construcción ética resaltando tres ejes importantes, sin ignorar por supuesto las etapas previas de su pensamiento, que constituyen el origen de sus últimas elaboraciones teóricas. Primero se analiza el concepto de libertad, en el que Foucault encuentra el carácter ontológico de la ética. Para este ejercicio analítico es necesario rastrear desde sus obras tempranas la conceptualización del término, en donde aparece vinculado de manera indisociable a la cuestión del poder. Foucault concibe la libertad en términos de la relación que establece el sujeto consigo mismo, más allá de un estado de no dominación por parte de las estructuras de poder, es un ejercicio sobre sí por medio del cual se consigue no ser esclavo de uno mismo. Es así como se pretende comparar en el segundo capítulo esta idea de libertad con la libertad de creación del artista como una facultad que, lejos de establecerse autónoma con respecto a cualquier factor externo, es un ejercicio del artista sobre sí mediante el cual es capaz de presentar y re-presentar sólo aquello que verdaderamente ha cultivado en sí mismo.

Esta última sentencia conduce al segundo eje de análisis sobre el pensamiento de Foucault: el cuidado de sí mismo como propuesta ética que se funda sobre una práctica regida por la verdad, y que en suma conducen a la práctica reflexiva de la libertad. En este apartado se analiza la relación del pensamiento foucaultiano con la filosofía griega. De este modo se llega a la comprensión de la idea que desarrolla Foucault sobre la verdad no como inherente al sujeto, sino como algo aprehendido mediante una serie de técnicas que permiten que el sujeto se apropie de ella. Por último, se estudia el postulado de Foucault

⁵ Gilles Deleuze, *Foucault*. (México: Paidós, 2016), 129

sobre la estética de la existencia. En este tercer eje se realiza un análisis transversal a los dos primeros a partir de la resistencia, que recoge la idea de libertad en su forma de agonista del poder, y la cuestión de la verdad para adosarlas a la reflexión sobre el concepto de crítica. Se expone la crítica como un ejercicio que retoma la libertad, la verdad y el cuidado de sí para convertirse en una actitud, que faculta al sujeto cuestionar las estructuras del poder y las verdades que pretenden serle impuestas, en la búsqueda de una auto-construcción. Esta actitud crítica convierte la ética del cuidado de sí, en una ética de la resistencia. De este modo se estudia la relación del lenguaje foucaultiano tanto en la teoría ética como en la teoría estética donde se comprueba que las similitudes corresponden a toda una formulación que evidencia en Foucault una comprensión del ser como materia de creación en la que el sujeto se auto-construye, esta comprensión lleva consigo las cualidades que Foucault confiere a la obra de arte de su tiempo. Por lo que el trabajo consiste en la actualización de estos valores a un arte contemporáneo en los capítulos subsecuentes.

EL EJERCICIO DE LA LIBERTAD

La formulación ética que postula Foucault hacia el final de su vida se sostiene en el concepto de libertad que durante toda su obra estuvo presente, siendo abordado desde distintas perspectivas y ejes de reflexión; desde las estructuras epistémicas que condicionan las prácticas discursivas en torno a la libertad, pasando por la libertad en la forma de condición necesaria para las relaciones de poder y los juegos de verdad, hasta llegar a esta como condición ontológica de la ética. En el presente análisis la cuestión de la libertad será la columna vertebral que integre la relaciones entre el sujeto y la ética. No obstante, la reflexión de la libertad será guiada por su extenso teorizar sobre el poder, debido a que Foucault dibuja la relación entre estos dos elementos como una relación agonista, y es a partir de esta que se puede reconocer una primera noción de la libertad en su pensamiento. En el texto antes citado *El sujeto y el poder* Foucault describe la relación entre poder y libertad no en un sentido contradictorio, sino como una relación de agentes que se estimulan mutuamente y activan reacciones diversas.

Más que hablar de un “antagonismo” esencial, sería preferible hablar de un “agonismo” – de una relación que es al mismo tiempo de incitación recíproca y de lucha; no tanto una relación de oposición frente a frente que paraliza ambos lados, como de provocación permanente.⁶

Comenzar el estudio de la libertad en la obra de Foucault desde su relación con el poder, no se debe a una creencia infundada acerca de que el poder sea el punto central de su obra. Si bien es claro que ocupa una extensa cantidad de sus publicaciones, la cuestión del poder como él mismo reconoce en la obra antes referida, no constituye su interés primordial. De manera indirecta el poder es sólo un puente de entrada, de los muchos otros, hacia la cuestión particular del sujeto.

Quisiera decir antes que nada cuál ha sido la meta de mi trabajo durante los últimos veinte años. No ha consistido en analizar los fenómenos del poder ni en elaborar los

⁶ Michel Foucault. “El sujeto y el poder”, 16

fundamentos del análisis. Mi objetivo, por el contrario, ha consistido en crear una historia de los diferentes modos de subjetivación del ser humano en nuestra cultura.⁷

Si bien es evidente la presencia recurrente de la cuestión del poder en la filosofía foucaultiana, esta presencia resguarda la fundamental cuestión del sujeto “Así, el tema general de mi investigación no es el poder sino el sujeto.”⁸ Resulta importante para la presente elaboración conceptual el papel que otorga Foucault al sujeto, debido a que constituye también la figura central de la tesis aquí propuesta; no lo es la cuestión del arte contemporáneo o las relaciones que circulan alrededor de este, tanto como lo es el sujeto. El sujeto Artista en el ejercicio de su quehacer, en el libre ejercicio de creación, así como los sujetos que se ven afectados por la experiencia artística.

Foucault se interesa principalmente por el modo en que el sujeto se reconoce a sí mismo como tal. “Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete”⁹. De este modo se puede comprender la imposibilidad de separar al sujeto de la cuestión del poder, pero igualmente la necesidad de vincular la noción de poder a la de libertad, que conduce al sujeto a las prácticas de sí. Foucault establece una metodología específica para abordar la cuestión del poder. Propone no partir de la racionalización de este, sino desde las formas de resistencia contra el poder, para analizarlo en sus distintas manifestaciones. “En lugar de analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, se trata de analizar las relaciones de poder a través del enfrentamiento de las estrategias”¹⁰ Esto no quiere decir que Foucault se oponga al uso de la racionalidad para desarrollar su análisis, la idea principal es dejar de estudiar o de tratar de comprender los fenómenos, exclusivamente desde la racionalidad y su transformación en términos de progreso racional, antes bien propone analizar lo visible, las relaciones de poder, los efectos y las causas comunes que circulan fuera del mismo sistema que se analiza. Es decir, no se estudia el poder, sino las

⁷ *Ibid.*, 3

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, 7

¹⁰ *Ibid.*, 5

relaciones de poder, no se estudia el lenguaje sino su poder discursivo, no se estudia el racismo o el sexismo sino los sistemas o estrategias que los producen. Esa es en primera instancia la propuesta de Foucault, en este sentido parece justificarse que, de sus análisis sobre las estructuras del poder, hacia el final de su obra, resultara una propuesta ética basada en las prácticas de libertad como forma de resistencia a esas estructuras que subjetivan a los individuos.

Foucault ejemplifica su propuesta de análisis y estudio de los fenómenos que subjetivan a los individuos en el mismo sentido en que analiza la cuestión del poder, es decir, no racionaliza su estructura interna, sino analiza las estructuras visibles afuera de ellas, esas estructuras que se oponen o ejercen cierta resistencia. Identifica las oposiciones al poder desde distintos estratos como la familia, el género, la medicina y la economía, las enuncia bajo el término luchas, y las analiza para definir de manera más precisa cuáles son sus puntos de incidencia, desde los cuales realizar los franqueamientos posibles. De este modo encuentra que estas estructuras que se oponen tienen en común ser: luchas transversales que no se limitan a una forma económica, política o geográfica particular y sin embargo se dan con distinto nivel de eficacia; estas luchas son contra los efectos del poder y no tanto por la particularidad de la situación; no buscan la profundidad de la causa, ni una solución permanente sino una solución inmediata, o un “enemigo inmediato”; estas luchas cuestionan el estatus del individuo: “por una parte, sostienen el derecho a ser diferentes y subrayan todo lo que hace a los individuos verdaderamente individuales. Por otra parte, atacan todo lo que puede aislar al individuo.”¹¹

Para Foucault esto no quiere decir que tales luchas estén en pro o en contra del individuo, lo realmente importante es que están en contra de las formas de gobernar o gobernarse que individualizan a los sujetos; no cuestionan el saber como tal, sino sus relaciones de poder, es decir el modo en que éste funciona y circula; y por último, considera Foucault que todas estas luchas de oposición al poder giran en torno a la pregunta por el ser del humano por un lado contra la ignorancia del Estado respecto al individuo, por otro como rechazo a las

¹¹ *Ibid.*, 6

determinaciones estereotípicas de la individualidad que se "debe" poseer o con la que sentirse identificados.

En suma, el objetivo principal de estas luchas no es tanto atacar tal o cual institución de poder, o grupo, o élite, o clase, sino más bien una técnica. una forma de poder. Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos.¹²

En general las luchas sociales y culturales a lo largo del tiempo giran en torno a las formas de sujeción, es decir son luchas contra las formas que subjetivan, que convierten al individuo en sujeto, todo esto en la búsqueda de una nueva forma de subjetivación. Sin embargo, ejercer la libertad no quiere decir en todos los casos liberarse de un poder subyugante. La presencia de las relaciones de poder se hace evidente en el esclarecimiento que realiza Foucault entre las prácticas de libertad y los procesos de liberación. Un proceso de liberación implicaría un estado del sujeto en el cual se haya restringido de su libertad por una fuerza coercitiva, en el que sería necesario liberarse para reconstruirse de manera plena. Es claro que existen momentos en los cuales se hace necesario un proceso de liberación, cuando un individuo o colectividad se encuentran en estado de dominación, no obstante, este estado no es permanente. Aunque, las relaciones de poder están siempre presentes en los modos de relación humana, las prácticas de libertad se ejercen aún en estado de no-dominación, como será posible observar más adelante con el basamento de las prácticas de libertad en la filosofía griega.

El ejercicio de la liberación dice Foucault “abre un campo a nuevas relaciones de poder que hay que controlar mediante prácticas de libertad”¹³ Para el esclarecimiento del enunciado anterior y su mejor comprensión se hace necesario entender la diferencia entre el estado de dominación, el sentido en que se entienden las relaciones de poder en general y, el sentido particular en que Foucault establece la comprensión de éstas mismas. El estado de dominación es para Foucault una condición en que las relaciones permanecen inmóviles

¹² *Ibid.*, 7

¹³ Foucault “La ética del cuidado de sí”, 412

debido a la fuerza dominante que se emplea sobre un determinado sistema a modo de bloqueo que evita su fluctuación:

Cuando un individuo o grupo social consigue bloquear un campo de relaciones de poder haciendo de estas relaciones algo inmóvil y fijo, e impidiendo la mínima reversibilidad de movimientos –mediante instrumentos que pueden ser tanto económicos como políticos o militares–, nos encontramos ante lo que podemos denominar un estado de dominación.¹⁴

Es en este estado en el que se hace necesaria la liberación en relación con el poder que ejerce esta dominación. Por otro lado, cuando se habla de relaciones de poder, comúnmente se piensa en las estructuras organizacionales de cuerpos políticos o económicos establecidos que normalizan las relaciones de poder. Sin embargo, en el pensamiento de Foucault es muy recurrente el uso del término relaciones de poder en el sentido de las relaciones que se establecen entre los individuos -obligatoriamente constituidas en una estructura del poder-, sin por esto, referir a un poder institucional de modo específico.

Me refiero a que las relaciones humanas, sean cuales sean –ya se trate de una comunicación verbal, como la que estamos teniendo ahora, o de relaciones amorosas, institucionales, o económicas- el poder está siempre presente: me refiero a cualquier tipo de relación en la que uno intenta dirigir la conducta del otro¹⁵

Aunado a esta definición Foucault encuentra necesarias ciertas determinantes que posibilitan la existencia de las relaciones de poder y se basan en el postulado de que para que haya relaciones de poder es necesaria la libertad de los sujetos, “no pueden existir relaciones de poder más que en la medida en que los sujetos son libres.”¹⁶Estás determinantes necesarias para la existencia de relaciones de poder son identificadas como posibilidades de resistencia, dice Foucault, posibilidades de huida, de estrategias de inversión de la situación, incluso de resistencia violenta. En este sentido argumenta Foucault que el hecho de observar estructuras de poder en todos los sistemas de relaciones no elimina, como frecuentemente se entiende, la existencia de la libertad, por el contrario, la libertad es la condición que posibilita la existencia de esas relaciones de poder.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, 103

¹⁶ *Ibid.*

El poder se ejerce únicamente sobre “sujetos libres” y sólo en la medida en que son “libres” [...] En consecuencia no hay una confrontación cara a cara entre el poder y la libertad que sea mutuamente exclusiva, sino un juego mucho más complicado. En este juego, la libertad puede muy bien aparecer como condición de existencia del poder [...] pero también aparece como aquello que no podrá sino oponerse al ejercicio del poder que, en última instancia, tiende a determinarla completamente. [...] La relación de poder y la rebeldía de la libertad no pueden, pues, separarse¹⁷

Este conjunto de determinantes y las acotaciones realizadas al sentido en que aplica Foucault los conceptos relativos al poder, otorgan un panorama en el que se vislumbra la cuestión de la libertad en su inextricable relación con el poder. Esta determinante de la libertad está vinculada a una cuestión política de fondo, en la que rastrea Foucault el basamento de la sociedad:

Una sociedad sin “relaciones de poder” sólo puede ser una abstracción [...] el cuestionamiento de las relaciones de poder, y del “agonismo” entre las relaciones de poder y la intransitividad de la libertad, es una tarea política incesante; y esta es la tarea política inherente a toda la existencia social¹⁸

La libertad en su dimensión política establece así una estrecha relación de resistencia a las estructuras de poder que regulan las relaciones entre los sujetos. Sin embargo, en una obra posterior a *El sujeto y el poder*, en el segundo tomo de *Historia de la sexualidad* que lleva por título *El uso de los placeres*, Foucault desarrolla una noción de libertad bajo la condición de la relación del sujeto consigo mismo, es decir el ejercicio de la libertad sobre sí mismo que no desecha su relación con el poder, sino que la integra. En la obra de Gilles Deleuze sobre Foucault, divide Deleuze las reflexiones foucaultianas sobre el sujeto y el poder en dos momentos: el pensamiento del afuera y el adentro del pensamiento. En el pensamiento del afuera ubica las elaboraciones entorno al poder y a las relaciones de fuerzas que se articulan en el campo de lo social y a su vez producen estrategias de resistencia “Las fuerzas del afuera nos dicen lo siguiente: lo que se transforma nunca es el compuesto, histórico y estratificado, arqueológico, sino las fuerzas componentes, cuando entran en relación con otras fuerzas que producen del afuera (estrategias)”¹⁹. En este

¹⁷ Foucault “El sujeto y el poder”, 16

¹⁸ *Ibid.*, 17

¹⁹ Deleuze, *Foucault*, 117

sentido la libertad en su dimensión política, es decir la libertad entendida desde su estrecha relación con el poder, se circunscribe al pensamiento del afuera. En el adentro del pensamiento, Deleuze identifica la relación del sujeto consigo mismo: “Es como si las relaciones del afuera se plegasen, se curvasen para hacer un dobléz, y dejar que surja una relación consigo mismo, que se constituya un adentro que se abre y se desarrolla según una dimensión propia.”²⁰. A esta dimensión del pensamiento corresponde el análisis subsecuente sobre la libertad en términos de la relación del sujeto consigo mismo. No obstante, la primera concepción de la libertad en su vinculación con el poder no se ha eliminado, sigue presente, sin embargo, en esta etapa Foucault se centra en la libertad como resultado del dominio de sí mismo: “La libertad de los individuos, entendida como el dominio que son capaces de ejercer sobre sí mismos, es indispensable para el estado por entero”²¹.

Es necesario contextualizar desde qué ángulo Foucault entiende la libertad como resultado del dominio de los placeres. En el *Uso de los placeres* Foucault centra su análisis en la filosofía griega sobre el sí mismo, motivo que será abordado con mayor énfasis en el siguiente apartado. Para los griegos es de fundamental importancia el cuidado de sí en el ejercicio de una vida moral, es decir el constituirse como sustancia ética para poder participar de la moral del Estado. Foucault identifica en el cuidado de sí la importancia de la moderación de los placeres tanto la *sophrosyne* (templanza) como la *enkrateia* (dominio de sí mismo). Para Foucault el ejercicio de estas dos virtudes no conduce como para Pitágoras a un estado de pureza, ni como para los cristianos a la salvación, sino conduce a la no esclavitud de los placeres, lo que Foucault entiende como libertad. Por lo tanto, la libertad es no sólo un ejercicio de liberación de los modos de subjetivación del individuo, principalmente, constituye un ejercicio del individuo sobre sí en el cual es capaz de dominarse a sí mismo. “Ser libre en relación con los placeres es no estar a su servicio, es no ser su esclavo.”²² Este no servilismo hacia los placeres es el resultado de una puesta en práctica de distintas técnicas del cultivo sobre sí mismo, que conduce al ejercicio de la

²⁰ *Ibíd.*, 132

²¹ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad II: el uso de los placeres*. (México: Siglo XXI, 2007), 77

²² *Ibíd.*

propia libertad. “La actitud del individuo respecto de sí mismo, la forma en que asegura su propia libertad respecto de sus deseos, la forma de soberanía que ejerce sobre sí son un elemento constitutivo de felicidad”²³.

Del mismo modo este ser libre que se procura el individuo a sí mismo contribuye a la libertad colectiva y al ejercicio ético de las relaciones de poder en sociedad. La libertad no corresponde únicamente al no ser esclavo de sí mismo, es un dominio de sí mismo que es extensivo a las relaciones con los otros. “esta libertad es algo más que una simple no esclavitud, más que una manumisión que hiciera al individuo independiente de toda constricción exterior o interior; en su forma plena y positiva, es un poder que ejercemos sobre nosotros mismos en el poder que ejercemos sobre los demás.”²⁴ En este pensamiento también se deja ver a escala el pensamiento jerárquico de los griegos, siendo el hombre libre el hombre superior. Aquel que no ha sido capaz de ejercitarse en el dominio de sus deseos, es decir, el hombre débil, estará sujeto a la autoridad del hombre superior. Sin embargo, esa superioridad jamás le conducirá a la tiranía o a la opresión, ni siquiera al uso de la violencia, pues el poder que ejerce sobre sí mismo será el principio que regule su poder sobre el otro. En estas nociones griegas basa Foucault la formulación de una ética fundada en el cuidado de sí mismo. Es en el flujo de la relación entre libertad y poder que emerge la práctica del cuidado de sí como un ejercicio de la libertad. Este ejercicio de la libertad conduce a un planteamiento ético que retoma el *ethos* griego como un modo de ser, en el cual se articula la propuesta foucaultiana de la “estética de la existencia” que será analizada en los siguientes apartados de este capítulo.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*,78

ÉTICA DEL CUIDADO DE SÍ MISMO

De la anterior formulación de libertad deriva la reflexión ética de Michel Foucault, en ella expone el autor la libertad como condición ontológica de la ética: “¿qué es la ética sino la práctica de la libertad, la práctica reflexiva de la libertad?”²⁵. Esta práctica es llevada a cabo por el sujeto en el ejercicio del cuidado de sí. Al mismo tiempo es una construcción continua de sí mismo en la resistencia al poder que pretende normalizar por un lado y por otro individualizar a los sujetos. Este hallazgo ético de Foucault constituye un tercer momento de su filosofía, que a su vez integra las anteriores cuestiones sobre el saber y el poder. Del apartado anterior salta a la vista un hecho que merece la pena cuestionar, en la búsqueda de una mejor comprensión del pensamiento foucaultiano; el hecho de que Foucault se encuentre tan entusiasmado hacia los postulados de la ética griega. Gilles Deleuze atribuye al interés de Foucault por el “Doble” la importancia que otorga a los griegos. Como fue posible observar anteriormente, la obra de Foucault ha sido recorrida y reapropiada por Deleuze a partir de tres ejes principales: la cuestión del saber, la cuestión del poder (que aborda en el pensamiento del afuera) y la dimensión de la subjetividad (inscrita en el adentro del pensamiento) que es un derivado de las primeras dos y sin embargo independiente de ellas. Para Deleuze esta última “descubre la relación consigo mismo, como nueva dimensión irreductible a las relaciones de poder y a las relaciones de saber”²⁶. La relación consigo mismo a su vez deriva de una relación con los otros, y es aquí donde hallamos un ejemplo del doble. Dice Deleuze: el doble “es una interiorización del afuera. No es un desdoblamiento de lo Uno, es un redoblamiento de lo Otro.”²⁷ En este sentido explica que la fuerza es propia del afuera, pues surge necesariamente de la interacción con otras fuerzas, sin embargo, también posee el poder de afectarse a sí misma, esto es su capacidad de doblarse. En este sentido la relación consigo mismo (el adentro), que estudia Foucault en el eje de la subjetividad, es un doblez de la relación con los otros (el afuera), que analiza a partir de las cuestiones del poder y el saber. En este orden de pensamientos identifica Deleuze en la filosofía griega el descubrimiento de la relación de

²⁵ Foucault “La ética del cuidado de sí”, 98

²⁶ Deleuze, *Foucault*, 134

²⁷ *Ibid.*, 129

afección de sí consigo mismo. “Lo que los griegos han hecho no ha sido revelar el ser o desplegar lo Abierto, en un gesto históricomundial. Han hecho mucho menos, pero también mucho más, diría Foucault. Han plegado el afuera con ejercicios prácticos. Los griegos son el primer doblez.”²⁸ Con esto Deleuze pone de manifiesto que, si Foucault se ha interesado tanto por la filosofía griega, no ha sido casualidad, su interés por las relaciones de afección que se pliegan del afuera hacia adentro, tarde o temprano lo guiaría hacia los griegos, a quienes considera Deleuze, son los inventores de la relación consigo mismo.

Por su parte en la entrevista para el post-facio del libro *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica* escrito por Hubert Dreifus y Paul Rabinow, Foucault explica su interés en el pensamiento ético de los griegos a partir de haber escrito el primer tomo de *Historia de la sexualidad*, y en la búsqueda de la construcción del segundo tomo, en el que pretende rastrear en el cristianismo el origen de una moral sexual restrictiva, pero descubre que el origen se remonta mucho más atrás, a ese pensamiento griego, que parecía tan liberal.

...después de terminar *Les Aveux de la chair*, el libro sobre el cristianismo, me vi obligado a reexaminar lo que decía en la introducción de *El uso de los placeres* sobre la supuesta ética pagana, porque lo que había dicho sobre la ética pagana eran sólo clisés tomados de textos secundarios. Y entonces descubrí que esta ética pagana no era en absoluto tan liberal, tolerante y demás como se suponía que era; en segundo lugar, que muchos de los temas de la austeridad cristiana estaban presentes desde los comienzos, pero que también en la ética pagana el principal problema no eran tanto las reglas de austeridad, sino las técnicas del yo.²⁹

Es justo en el último descubrimiento sobre la importancia que le otorgaban los griegos a las técnicas del yo, en donde encuentra Foucault su mayor afición por la filosofía griega “Leyendo a Séneca, Plutarco y toda esta gente, descubrí que había un gran número de problemas sobre el yo, la ética del yo, la tecnología del yo, y tuve la idea de escribir un libro compuesto por un conjunto de estudios separados...”³⁰ El interés de los griegos por las cuestiones del yo, coincide con el punto a donde se encaminaba a llegar el pensamiento de

²⁸ *Ibid.*, 132

²⁹ Hubert Dreifus. *et. al. Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. (Buenos Aires: Nueva Visión. 2001), 262

³⁰ *Ibid.*, 263

Foucault después de analizar ampliamente el saber y el poder, y a partir del desarrollo de una metodología que fue de la arqueología a la genealogía. Sin duda Foucault encontró en el pensamiento griego el encausamiento de sus teorías sobre el poder y el saber, el retorno al sí mismo, el doblez, la facultad de afectar al sujeto de la acción. En palabras de Deleuze: “Si el plegamiento, si el redoblamiento es una constante en toda la obra de Foucault, pero sólo tardíamente encuentra su sitio, es porque apelaba a una nueva dimensión que debía distinguirse a la vez de las relaciones de fuerzas o de poder y de las formas estratificadas de saber: «la absoluta memoria».”³¹ Para Deleuze el pensamiento griego representa esta nueva dimensión del poder y el saber, que se articula en el sentido de la relación consigo mismo.

Bajo este panorama desarrolla Foucault esta tercera etapa de su pensamiento que encausa la cuestión del poder y del saber hacia una práctica del cuidado de sí mismo que se articula como ética. Foucault analiza el principio de la moral griega en la cuestión de las relaciones consigo mismo y con los demás. Y realiza un profundo análisis de los asuntos relativos a la relación consigo mismo, regidos por la idea del cuidado de sí. Analiza el término griego de *épiméleia heautou*, que se traduce como el cuidado de uno mismo, en el que se vinculan dos cuestiones importantes en el pensamiento de Foucault: el sujeto y la verdad. La *épiméleia* deriva del precepto dictado por los griegos del conocerse a sí mismo, que a su vez implica un procurar por sí mismo. Este procurar por sí se vincula a la aspiración de una vida moral. Sin embargo, considera Foucault la *épiméleia* no sólo como parte de esta hermenéutica del sujeto basada en el conocimiento de sí mismo en un nivel teórico y en un sentido conceptual, sino que vislumbra el desplazamiento del término hacia una cuestión práctica, el hacer o hacerse a sí mismo por medio del uso de una *techné* determinada. Foucault describe la noción de la *épiméleia* bajo tres aspectos importantes:

En primer lugar, nos encontramos con que el concepto equivale a una actitud general, [...] una actitud en relación con uno mismo, con los otros y con el mundo. En segundo lugar, la *épiméleia heautou* es una determinada forma de atención, de mirada. [...] implica que uno reconvierta su mirada y la desplace desde el exterior, desde el mundo, y desde los otros, hacia sí mismo [...] En tercer lugar, la *épiméleia* designa también un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre uno

³¹ Deleuze, *Foucault*, 131

mismo, a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica, se transforma o se transfigura.³²

Foucault rastrea en el Alcibiades de Platón el punto de partida de la noción de *epiméleia heautoû*, señala las tres cuestiones que se vinculan al cuidado de sí: la política, la pedagogía y el conocimiento de sí y realiza un análisis de los puntos más importantes que resalta el texto de Platón, contrastando los postulados platónicos con su actualización por parte de textos de la época posterior escritos por Epicuro, Epicteto, Séneca y Plutarco, entre otros.

En primer lugar, trae a la cuenta numerosos ejemplos de filósofos que recomiendan que el cuidado de sí es una tarea permanente, en comparación con Sócrates quien aconseja a Alcibiades ocuparse de sí mismo aprovechando su juventud. Resalta Foucault “Ocuparse de sí no es, pues, una simple preparación momentánea para la vida; es una forma de vida. [...] Se trata, entonces, de ocuparse de sí, para sí mismo. Se ha de ser para sí mismo, y a lo largo de toda la existencia, su propio objeto de consideración.”³³ Es importante comprender el cuidado de sí mismo sin adosarle el sentido narcisista que la modernidad le confiere como forma de individualidad o exaltación del egoísmo, no como un culto, sino como el libre ejercicio de sí, recordando que la libertad es la condición ontológica de la ética, condición que implica la no eliminación del horizonte del otro:

El *ethos* implica también una relación para con los otros, en la medida en que el cuidado de sí convierte a quién lo posee en alguien capaz de ocupar en la ciudad, en la comunidad, o en las relaciones interindividuales, el lugar que conviene –ya sea para ejercer una magistratura o para establecer relaciones de amistad-³⁴

Sin embargo, en el otro extremo el hecho de que el cuidado de sí implique el cuidado y el reconocimiento del otro, no quiere decir que el otro pasa a primer término, o que el cuidado de sí gira en torno al cuidado del otro, sino más bien es una condición inherente. Así mismo, reconoce que el tema platónico del cuidado de sí y el retorno a sí mismo tiene mucho de las esencias, de la vuelta a lo que hay de esencial, de divino en sí mismo. Sin embargo, apoyándose de Séneca, Plutarco y Epicteto, es que reconoce que la vuelta a sí

³² Michel Foucault. *Hermenéutica del Sujeto*. (Madrid: La Piqueta, 1994), 34-35

³³ Foucault, *Estética, Ética y Hermenéutica*, (Barcelona: Paidós, 1999), 278

³⁴ Foucault “La ética del cuidado de sí”, 399

debe ser en el sentido corpóreo, lo llama él "*in situ*", es decir que el retorno a sí mismo no sea en la búsqueda de algo esencial o divino que puede encontrarse más allá de sí, sino ese retorno a sí mismo debe quedarse ahí en el sí mismo, utiliza los términos “establecerse y residir”, términos muy espaciales para hablar del sí mismo como morada del ser. En eso se basa el retorno a sí por medio de la relación consigo.

En segundo lugar, analiza la relación del cuidado de sí con la pedagogía en el sentido de esta como un modelo regulador. El cuidado de sí como herramienta pedagógica fue usado en el sentido de formar a un sujeto noble, virtuoso o completo. Sin embargo, considera Foucault que, al ser el cuidado de sí una actividad desarrollada por adultos, que juega un papel importante no sólo durante cierta etapa de la vida, sino a lo largo de toda ella, este carácter pedagógico debería pues desaparecer y menciona algunos puntos muy importantes por los que el cuidado de sí no debe ser entendido en un sentido pedagógico: 1) el cuidado de sí posee una función crítica, en la que es necesario despojarse de todo lo que ha sido impreso en el adentro del ser por el afuera. "La práctica de sí ha de permitir deshacerse de todas las malas costumbres, de todas las falsas opiniones que se pueden recibir del vulgo, o de los malos maestros, pero también de los padres y del entorno. «Desaprender» (de-discere) es una de las tareas importantes del cultivo de sí."³⁵ 2) Por otro lado, dice que la práctica de sí es también una lucha, en el sentido deportivo de la competición, en la que se debe estar alerta contra el adversario. Por ello es necesario hacerse de herramientas que permitan combatir al adversario cuando sea necesario. Este punto puede resultar polémico si se realiza una comprensión parcial de él, pues no se explicita que la figura del adversario corresponda a los sujetos que están fuera del sí mismo, es decir los Otros. Es a partir de un análisis detallado de la obra de Foucault que puede comprenderse el adversario como todos aquellos sistemas de verdad impuestos que no han sido cuestionados desde el individuo en el ejercicio de su libertad. 3) Y por último su argumento va en el sentido de que tal vez la vinculación no es con la pedagogía, sino probablemente con la medicina, pues considera que el cuidado de sí resulta una actividad terapéutica. Justifica esto en el sentido de que, en la tradición estoica principalmente, la filosofía tenía una función curativa respecto al alma.

³⁵ Foucault, *Estética, Ética y Hermenéutica*, 279

Sin embargo, este último punto conduce a una total contradicción. Desvincular el cuidado de sí de la pedagogía para vincularlo a la medicina toma una dirección poco favorable, y con un argumento que, si bien es del mismo origen que sus argumentos anteriores, resulta muy básico (el hecho de que la filosofía haya tenido un fin curativo). Si el cuidado de sí mismo tiene que liberarse de todo fin pedagógico, del mismo modo debe hacerlo de cualquier otra finalidad proveniente de afuera del sujeto mismo, sea esta terapéutica o política, en el sentido de no ser un medio para un fin, sino de ser el fin en sí mismo. En los primeros dos puntos el cuidado de sí funge perfectamente como el fin: el fin de la renuncia al saber establecido en el sentido de la crítica. Es decir, la renuncia (del saber) por supuesto puede conducir al trabajo sobre sí mismo, también la lucha contra el adversario, la lucha por sí mismo, forma parte del proceso del cuidado de sí. Pero en la cuestión terapéutica aparece el cuidado de sí como un medio, se convierte en el instrumento de ese fin terapéutico o curativo, al igual que el fin pedagógico o formativo.

Su tercera observación, que no parte de una contradicción con el Alcibiades platónico y las doctrinas estoica, cínica o epicúrea, corresponde al hecho de que la relación consigo mismo también trae a la relación con Otro, en un sentido amoroso. No obstante, aclara Foucault que definitivamente este tipo de amor no cabe en la denominación moderna de éste, y desde nuestra perspectiva esta clase de amor resultaría incomprensible. Esta relación con el Otro le sirve como soporte a la relación consigo mismo "Lo que cabe subrayar en esa práctica del alma es la multiplicidad de relaciones sociales que pueden servirle de soporte"³⁶ Por otro lado, Foucault analiza el cuidado de sí, llamado también cultivo de sí en la antigüedad griega, como un conjunto de prácticas denominadas *áskesis* (ascesis). La ascesis se entiende como el conjunto de prácticas sobre sí, en el cultivo de uno mismo, para alcanzar la virtud. Pero la ascesis se ejerce con ciertas determinantes. Por un lado, el desconfiar y resistir a los acontecimientos que puedan desviarlo del objetivo. Esta es su principal cualidad, desarrollar la capacidad de resistir a los factores externos que puedan desviar el rumbo de estas prácticas. Dice Foucault que para lograr esto son necesarios discursos verdaderos y razonables *logoi veridica*. Estos discursos fundados en la razón y la verdad nos ayudarán a

³⁶ *Ibid.*, 280

superar los temores de lo desconocido. De este modo Foucault desarrolla el análisis de una ascesis de la verdad. Es decir, del desarrollo de un conjunto de prácticas del cultivo de sí basadas en la verdad entendida como razón. Sin embargo, es preciso señalar que la manera en que comprende Foucault los *logoi veridica* se basa en su formulación de la existencia de racionalidades particulares, en este sentido no serían discursos basados en una razón fundamental y universal, sino en la razón específica, relativa a un universo particular de significación. Lo que representa un punto débil de su teoría, pues en este sentido se justificaría el hecho de que los sujetos basen su actuar en una verdad propia de su universo de significación particular, que por otro lado podría no ajustarse a la verdad de otro.

Existen según Foucault tres cuestiones que son necesarias de abordar tanto en el sentido platónico como en su actualización por los epicúreos y estoicos sobre los *logoi veridica*. La primera es la Naturaleza, la discusión se centra entre la teoría y la práctica, es decir el dominio teórico de la naturaleza como discurso verdadero o las reglas de conducta, esas que llama Foucault prescripciones prácticas. Tener conocimiento de las causas y principios que rigen a la naturaleza permitirá tener cierto dominio sobre ellos y prever acontecimientos posibles.

Es conveniente señalar que estos discursos verdaderos de los que tenemos necesidad sólo conciernen a lo que somos en el ámbito de nuestra relación con el mundo, en nuestro lugar en el orden de la naturaleza, en nuestra dependencia o independencia con respecto a los acontecimientos que se producen. No son, en modo alguno, un desciframiento de nuestros pensamientos, de nuestras representaciones o de nuestros deseos.³⁷

La segunda es el modo en que estos discursos verdaderos están presentes en nosotros y nos son útiles en nuestra existencia, es decir el modo en que "están a la mano" para recurrir a ellos cuando sea necesario, y ejemplifica con Plutarco quien asemeja los discursos verdaderos, con medicamentos que pueden protegernos de los acontecimientos de la vida, entre otras metáforas y referencias de Plutarco hacia los discursos verdaderos, el sentido de estos se aclara como la razón que guiará el actuar cuando se presente una circunstancia dudosa. En este sentido vemos la comparación de la verdad con la salud y la duda con la

³⁷ *Ibid.*, 282

enfermedad. Platón adjudicaba esta verdad a una verdad de sí mismo, proveniente de su propia naturaleza. Para los estoicos la cuestión es absorber una verdad aprehendida, que es dada por un agente externo, pero que se asimila de tal modo que se vuelve parte de uno mismo. "En una práctica como ésta, no se encuentra una verdad escondida en el fondo de sí mismo mediante el movimiento de la reminiscencia; se interiorizan verdades recibidas mediante una apropiación cada vez más lograda."³⁸

La tercera cuestión es el hecho de que una de las técnicas sobre las formas de apropiación de los discursos verdaderos constituye el papel de la memoria "no en la forma platónica del alma que descubre su naturaleza originaria y su patria, sino en la forma de ejercicios progresivos de memorización."³⁹ Foucault plantea tres practicas importantes para el logro de la asimilación de la verdad con el uso de la memoria:

1. Es necesaria la escucha. Para los epicúreos contrario a Sócrates que favorecía la verborrea aun si no se supiese nada, los estoicos están firmes en la necesidad de la escucha atenta y silenciosa, que en sí misma es una técnica, desde la postura física hasta la actitud frente al hablante.
2. La escritura es el segundo componente o proceso importante. La escritura como modo de apropiación de lo escuchado, de hacer suya a partir de la grafía la palabra escuchada.
3. El auto examen. La constante auto evaluación de lo que se ha aprehendido, cuestionarse a sí mismo sobre lo que se sabe o se posee de verdad como una práctica o un ejercicio constante.

Una vez desarrollados los puntos centrales de la filosofía griega en relación al cuidado de sí y las técnicas (fundadas en una verdad racional) para llevar acabo el mismo, viene entonces la apelación foucaultiana, que se presenta como una ruptura con la idea griega del cuidado de sí fundamentado en una verdad originaria, auténtica del sujeto o del alma:

...no se trata de descubrir una verdad en el sujeto ni de hacer del alma el lugar de residencia de la verdad, por un parentesco esencial o por un derecho de origen;

³⁸ *Ibid.*, 284

³⁹ *Ibid.*

tampoco se trata de hacer del alma el objeto de un discurso verdadero. Nos encontramos todavía muy lejos en este caso de lo que sería una hermenéutica del sujeto. Se trata por el contrario de dotar al sujeto de una verdad que no conocía y que no reside en él; se trata de hacer de esta verdad aprendida, memorizada y puesta en aplicación progresivamente, un cuasi-sujeto que reine soberanamente en nosotros ⁴⁰

De este modo la propuesta de Foucault se muestra como la aplicación de una ascesis fundada en la verdad racional, proveniente del afuera, y el desarrollo de ciertas técnicas que permitan el ejercicio de asimilación de esta verdad para conducir hacia una hermenéutica de sí mismo en la que el sujeto sea capaz de analizarse a sí mismo en la medida de su desarrollo moral. Esta verdad es relativa al *ethos* como una manera de ser y actuar practicando la libertad por medio del cuidado y el cultivo de sí mismo.

De manera retrospectiva se puede observar que lo que conduce a Foucault a mirar en la ética de la antigüedad clásica es la práctica del cuidado de sí mismo como práctica reflexiva de la libertad que imperaba sobre las reflexiones éticas. Practicar la libertad significaba cuidar la manera de proceder, de regirse y autogobernarse. En esta manera de ser y actuar se encontraba la práctica de la libertad como facultad de elección de las actitudes en las que se expresaría el *ethos*, y es justamente en esta cualidad en la que se experimenta el cuidado de sí mismo. La necesidad del pensamiento foucaultiano de volver sobre la cuestión del sujeto a partir de la vinculación de las cuestiones del saber y el poder se esboza en su proyecto de la *Historia de la sexualidad*, como un análisis en el que a partir de la sexualidad fuese posible observar el contexto al que se asocia y que en sí mismo configura al individuo que se experimenta y se ejerce a sí mismo como sujeto de sexualidad. De este mismo modo desarrolla Foucault su análisis sobre el cuidado de sí mismo: “La serie de estudios que cabe proyectar a partir de este momento, podría conformar de este modo una historia del «cuidado de sí mismo», entendida como experiencia, y también como técnica que elabora y transforma esta experiencia.”⁴¹

En la segunda parte de esta magna obra, Foucault atiende a la necesidad teorizar con respecto a la manera en que el individuo se constituye como sujeto, y este desplazamiento a

⁴⁰ *Ibid.*, 285

⁴¹ *Ibid.*, 256

su vez le conduce a encontrar el concepto de la sexualidad inmerso en términos de una moralidad, no en el sentido de la relación con un sistema de prohibición, sino en el sentido de que como problemática constituye una de las tareas de la historia del pensamiento que Foucault pretende esbozar. “ésta es la tarea de una historia del pensamiento, por oposición a la historia de los comportamientos: definir las condiciones en las que el ser humano “problematiza” lo que es, lo que hace y el mundo en que vive.”⁴² Al plantear esta reflexión en torno a la cultura griega, Foucault se da cuenta que está ligada a un conjunto de prácticas que sería necesario retomar, y las nombra como “artes de la existencia”:

Por ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo.⁴³

Foucault juzga que estas artes de la existencia, que también llama técnicas de sí, perdieron importancia y parte de su autonomía cuando fueron integradas al cristianismo como práctica de la autorregulación en la búsqueda de la salvación, pero con el sino de la renuncia. Por lo que resulta importante una reflexión en sentido moral de la antigüedad clásica respecto de los placeres, que no se oriente “ni hacia una codificación de los actos ni hacia una hermenéutica del sujeto, sino hacia una estilización de la actitud y una estética de la existencia”⁴⁴

Dicha estética de la existencia se ve procurada a partir del cuidado de uno mismo, en el cual la verdad sólo puede ser alcanzada mediante ciertas prácticas que transformen el modo de ser del sujeto. Ahora bien, estas prácticas sólo pueden darse a partir de la acción sobre sí mismo en el conocimiento de uno mismo, que a su vez es un ejercicio de la libertad y un estado de resistencia a todo poder regulador proveniente del exterior.

Sin duda el objetivo principal en estos días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos. Tenemos que imaginar y construir lo que podríamos ser para liberarnos de este tipo de “doble atadura” política, que consiste en la simultánea individualización y totalización de las estructuras del poder moderno [...] Debemos fomentar nuevas

⁴² Foucault, *El uso de los placeres*, 13

⁴³ *Ibid.*, 14

⁴⁴ *Ibid.*, 90

formas de subjetividad mediante el rechazo del tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante varios siglos.⁴⁵

Con estas palabras instaaura Foucault la necesidad de un hombre moderno que se construye a sí mismo por medio de la *ethopoiésis* es decir la capacidad que posee de transformar su modo de existencia o su manera de ser entendida como *ethos*. “Ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal como uno es en el flujo de momentos que pasan; es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura.”⁴⁶ Ser objeto de elaboración es en resumen el ejercicio de las prácticas de sí, la estética de la existencia y la práctica de la libertad. En estos términos establece Michel Foucault su ética como una estética de la existencia.

⁴⁵ Foucault, “El sujeto y el poder”, 11

⁴⁶ Michel Foucault, *Sobre la ilustración* (Madrid: Tecnos, 2006), 85

ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA Y RESISTENCIA

El cuidado de sí constituye una serie de prácticas por medio de las cuales el individuo se procura y se transforma a sí mismo en la búsqueda de un modo de existencia. Para Foucault una existencia estética. La vinculación ética y estética resulta ser un tópico antiguo. Como se ha analizado en los apartados anteriores, para los griegos una existencia bella era el resultado de un buen cultivo de sí, que continúa con las prácticas ascéticas de los estoicos y cínicos que aspiran al perfeccionamiento de sí mismo, incluso en el cristianismo, la autoregulación se basa en la valoración de la armonía, del mismo modo los neoplatónicos como Plotino consideran la práctica de ciertas reglas y disciplinas para llegar a la armonía y unión con Dios. A partir de la teoría estética introducida por Baumgarten, la estética pasa a ser dominio del lenguaje filosófico, lo que provoca una proliferación en las llamadas a la estética para vincularla con la ética. Kant en su *Crítica de la razón pura* diferencia entre el juicio que se basa en la razón y el juicio estético, es mediante este último que se puede lograr una autorregulación en el modo de ser. Schiller al igual que Kant considera la importancia de la estética para el juicio, la razón y el entendimiento, pero sobre todo considera que la estética aporta el sentido para perfeccionar la moral. Por su parte Hegel defiende la estética no como pura sensibilidad sino también como razón, poniendo sobre la mesa un debate del que se ha enriquecido enormemente la estética: la relación entre sensibilidad y pensamiento que será profundizado en el segundo capítulo de esta tesis. Otro ejemplar más resulta ser la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche en donde se encuentra un llamado a la estetización de la vida por medio del arte y la sensibilidad que este aporta, así como la transformación de un sujeto pasivo en un sujeto activo.

De este modo la propuesta de Foucault reincorpora el devenir histórico de la vinculación entre ética y estética, a la sociedad moderna y los modos de subjetivación propios de ésta. Para Foucault el Ser moderno se toma a sí mismo como materia de creación en un sentido estético, no de aspiración a una vida bella, sino de elaboración progresiva de la propia existencia, del modo en que el artista crea la obra de arte (en el sentido de este enunciado es que la propuesta de la presente investigación actualiza la propuesta foucaultiana de la

aspiración a una vida estética, por la de la aspiración a una vida artística, tema que será desarrollado en el tercer capítulo del presente trabajo de investigación). En esta dimensión estética de la ética encuentra Foucault el sustento de su teoría, no es en este punto donde se presentan una serie de reglas o estatutos de su formulación ética, más bien devela un proyecto ético que trabaja en contra de las estructuras opresoras y normalizadoras del sujeto. Esta ética toma de la estética en general y del arte en particular la resistencia a los modos de normalización del poder y el saber impuestos por las estructuras modernas. Así la resistencia es el tercer eje que se toma para articular la reflexión de Foucault sobre la estética de la existencia que a su vez es el producto de la puesta en práctica de la ética del cuidado de sí mismo fundada en la libertad. A partir de este tercer eje se realiza un análisis transversal a los dos primeros: libertad-poder y el cuidado de sí. La resistencia recoge la idea de libertad en su forma de agonista del poder, y la cuestión de la verdad en la propuesta de autoconstrucción de una existencia estética.

Una forma que adopta la resistencia en el pensamiento de Foucault es la crítica. En la conferencia de 1978 ante la Sociedad Francesa de Filosofía, transcrita y publicada después bajo el título *¿Qué es la crítica?*, Foucault deja ver el precedente a la escritura de los dos últimos tomos de *Historia de la sexualidad* -analizados en el apartado anterior- que fueron publicados hasta seis años más tarde. En este discurso expresa la crítica en términos de actitud. Reconoce en primera instancia que la crítica en sí misma carece de un propio cuerpo, y su existencia depende de la existencia de aquello a lo que se adosa, comprende que es hasta cierto punto el instrumento de algo que ella misma no es, instrumento de una verdad que le es ajena. No obstante, reconoce que la crítica exige algo más que este carácter utilitario “Hay algo en la crítica que tiene parentesco con la virtud.”⁴⁷

Como es recurrente en el proceder de Foucault, para postular la crítica como actitud comienza con un análisis histórico en el que identifica distintos puntos de entrada, uno de ellos es el cristianismo. Este punto conduce a un retorno sobre la cuestión del poder. Describe la pastoral cristiana como el arte de gobernar a los hombres, y el basamento de

⁴⁷ Michel Foucault, “¿Qué es la crítica?” *Daimon Revista de Filosofía*. No. 11 (1995), 6

este gobierno en una relación con la verdad como dogma que se impone a la obediencia y a una clase de técnicas reflexivas sobre conocimientos particulares. Explica el desplazamiento de este arte de gobernar a los hombres desde el ámbito de lo religioso hacia la cuestión política desde el siglo XV, y no sólo eso, su multiplicación, a partir de ese momento histórico y hacia el siglo XVI en distintos ámbitos de lo social, como el gobierno de la casa, la familia, el gobierno de sí mismo, etc. Del mismo modo señala que esta multiplicación en las artes de gobernar, viene acompañada inevitablemente de la cuestión ¿cómo no ser gobernado? (sobre todo en el siglo XVI), no en la idea de no querer ser gobernado, sino en el cuestionarse “cómo no ser gobernado de esa forma, por ése, en el nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos”⁴⁸.

Foucault sitúa en esa temporalidad y bajo esas características el surgimiento de la actitud crítica, que no sería más que la actitud de no ser gobernado de tal manera. “por lo tanto propondría como primera dimensión de la crítica, esta caracterización general: el arte de no ser de tal modo gobernado.”⁴⁹ Pero más allá de esta definición se halla un trasfondo esencial que es el de la no aceptación, no sólo como resulta evidente del poder impuesto, sino de la verdad que reivindica este poder. Es así como Foucault se reencuentra de frente a un interés primordial de su pensamiento, la cuestión del conocimiento ligado a la verdad y al poder de modo inseparable. “La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad.”⁵⁰ Estas palabras de Foucault conducen a una profunda dimensión de la filosofía, no sólo la cuestión de la verdad, sino y ante todo, la cuestión de las formas de pensamiento que establecen y legalizan la verdad normalizando el saber y el poder. En esta propuesta la crítica se perfila como el elemento resistente contra esas formas de normalización del saber que a su vez legitiman las estructuras del poder. Si bien, la crítica puede comprenderse como contradicción de lo establecido, es necesario comprender que se basa en un ejercicio

⁴⁸ *Ibid.*, 7

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, 8.

reflexivo principalmente. No se trata de emitir un juicio sobre los aspectos positivos o negativos de un objeto, sino realizar un ejercicio en el que lo que es puesto en cuestión no es tanto el objeto, como lo es la pertenencia de éste al sistema que lo define.

De nuevo se hace frente a un tópico antiguo que ha tenido diversas soluciones a través de las épocas. Un ejemplo notable del pensamiento que cuestiona su propia pertenencia al sistema que lo avala, es dado por los filósofos que constituyeron la llamada escuela de Frankfurt, quienes en su necesidad por trasladar la teoría a la praxis social desarrollaron la Teoría Crítica. En ellos reconoce Foucault un momento que marcó la diferencia entre la filosofía alemana y francesa hasta la modernidad, y que considera es necesario retomar para dirigir a la filosofía hacia el estado que la modernidad demanda. La escuela de Frankfurt es el resultado de un conjunto de eventos históricos, entre ellos la primera guerra mundial de la que derivó cierta visión pesimista frente a lo que hasta ese momento había constituido el fundamento de la praxis filosófica; una base lógico-positivista, que se enfoca únicamente en el objeto de estudio en la pretensión de suprimir todo juicio subjetivo. Se destaca el trabajo del filósofo judío-alemán Theodor W. Adorno, quien, en la conferencia dictada en 1931 en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt, que lleva por título *La actualidad de la filosofía*, critica las estructuras de pensamiento que han perpetuado la labor filosófica hasta su tiempo. Identifica por un lado el positivismo y su proceder científico y por otro la metafísica con un modo de proceder más bien poético que se vincula a un carácter estético. Adorno realiza la mediación necesaria entre estos comprendiendo la imposibilidad de separar por completo la filosofía de estos dos paradigmas, no obstante, se acerca a la búsqueda de un modo de pensamiento cuyo proceder es ensayístico, lo que deriva en una propuesta de pensamiento, así llamado, constelacional, que propone un modo de acercamiento a la realidad, en el que contrario al positivismo lógico, se retome al sujeto y las condicionantes culturales y sociales que determinan los objetos y los conceptos, como parte de una organización articulada mediante constelaciones que, no obstante, han de ser sometidas al análisis crítico.

La preocupación sobre los modos de pensamiento en Adorno, recae en un problema de fondo que se enmarca en la relación entre el sujeto y la objetivación del mundo circundante. Adorno considera la relación unidireccional entre sujeto y objeto, como el trasfondo de los grandes problemas del pensamiento filosófico, que se vieron reflejados en los catastróficos sucesos de su tiempo hasta el Holocausto. El creciente desarrollo científico y tecnológico de su época determinó una visión utilitarista del mundo, en este marco se desarrolla la relación entre sujeto y objeto bajo una lógica que posiciona al primero en una situación de dominio frente a la naturaleza y a las otras personas. Donde, además, los sujetos consienten de cierto modo una identidad con el objeto. El giro que propone Adorno es un modo de pensamiento en el que los sujetos se liberen de esa falsa identidad con los objetos, a partir de actos de resistencia que convoquen nuevas estructuras de pensamiento y visiones alternativas a esta lógica regida por un sistema de dominación. En este sentido desarrolla la llamada Dialéctica Negativa, que ha de convertirse en un modo de pensamiento que retoma la supremacía del objeto pensado a partir de conceptos, para llegar a la no-identidad del sujeto con el objeto y así liberarse de los modos de objetivación que le son impuestos.

La identidad es la protoforma de la ideología. Se la saborea como adecuación a la cosa en ella reprimida; la adecuación ha sido siempre también sujeción a objetivos de dominación, en este sentido su propia contradicción [...] La identidad se convierte en instancia de una doctrina de la acomodación en la que el objeto al que tiene que orientarse el sujeto devuelve a éste lo que el sujeto le infligió. Debe aceptar la razón contra su razón. Por eso la crítica de la ideología no es algo periférico e intracientífico, algo limitado al espíritu objetivo y los productos del subjetivo, sino filosóficamente central: crítica de la consciencia constitutiva misma.⁵¹

Es en este punto donde se haya la convergencia entre el pensamiento de Adorno y la propuesta de Foucault. La crítica como actitud de resistencia frente a los modos de normalización, que devienen en modos de dominación, para Adorno del pensamiento, en Foucault la cuestión avanza hacia los modos de normalización en todas las esferas del individuo. En ambos casos vía la crítica, la resistencia se hace presente como una demanda por encontrar modos de ser y pensar alternativos. Foucault asume esta demanda como una

⁵¹ Theodor Adorno, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, (Madrid: Akal, 2005), 144

actitud necesariamente crítica, que se funda en las bases de una práctica de sí regida por la libertad, sin embargo, es necesario presentar los elementos que acompañan esa libertad, pues no se trata de consentir o no un régimen de obediencia a través de un criterio basado en la voluntad; la razón será indispensable para esta actitud crítica que permita al sujeto resistir a los modos de gubernamentalización impuestos. “No querer ser gobernado es ciertamente no aceptar como verdadero lo que una autoridad os dice que es verdad, o por lo menos es no aceptarlo por el hecho de que una autoridad os diga que lo es, es no aceptarlo más que si uno considera como buenas las razones para aceptarlo.”⁵² No obstante, no se limita a la aceptación o el rechazo de la norma impuesta por la autoridad, sino que la función central de la crítica se halla en cuestionar el sistema de verdad de la que emana esta norma. Por lo que rechazarla, significa también rechazar la verdad sobre la que ésta se funda, lo que deja al sujeto en un estado de vulnerabilidad, en el que no sólo se ha despojado de un sistema de imposiciones, sino además ha renunciado a un régimen de verdad sobre el que se fundaba su existencia. Lo que lejos de ser un acto de rebeldía se encamina más hacia la virtud a la que refiere Foucault. Cuestionar las estructuras sobre las que se basa la propia existencia es un acto de coraje. Esto se acerca a un tercer momento en el análisis de la crítica en el pensamiento de Foucault. Él encuentra semejanza entre su concepto de crítica y el concepto de *Aufklärung* definido por Kant.

Para Kant la humanidad se encuentra en un estado de minoría (en el sentido de minoría de edad) en el que está sometido a la obediencia de una autoridad, en su incapacidad de regirse por su propia razón. Kant define la *Aufklärung* como una salida a ese estado de minoría en que se encuentra la humanidad. La *Aufklärung* transforma la relación entre voluntad y autoridad por medio del uso de la razón. Esta razón funge en Kant como el mecanismo de salida del estado de obediencia, para Foucault propicia un movimiento hacia la libertad. Para eso es necesaria la voluntad del sujeto, pues él mismo es responsable de su permanencia en ese estado de minoría, de apego a una verdad impuesta, por lo que es su deber hacer uso de su propia razón para liberarse. Por lo tanto la *Aufklärung* más que un evento histórico es un proceso en el que no obstante, sus efectos puedan ser colectivos,

⁵² Foucault, “¿Qué es la crítica?”, 7

comienza siempre de manera particular en el individuo que actúa sobre sí mismo bajo la consigna “«ten el coraje, la audacia de saber» [...] la *Aufklärung* es a la vez un proceso del que los hombres forman parte colectivamente y un acto de coraje a efectuar personalmente.”⁵³ Esa es la virtud que sostiene la actitud crítica en el pensamiento de Foucault.

Por otro lado, Foucault se pregunta: si su idea de crítica corresponde a la *Aufklärung* en el pensamiento Kantiano, entonces la idea de Crítica de Kant sería corresponsiva ¿con qué? Esto lo conduce a reflexionar acerca de la libertad en el sentido de reconocer los límites del conocimiento propio para que la obediencia se funde en la autonomía. Autonomía y libertad en Kant se basan a su vez en el conocimiento del conocimiento que, insiste, implica el coraje de saber. “no es menos cierto que Kant ha dado a la crítica, en su empresa de desujeción en relación con el juego del poder y de la verdad, como tarea primordial, como prolegómeno a toda *Aufklärung* presente y futura, la de conocer el conocimiento.”⁵⁴ En este sentido la *Aufklärung* kantiana es a la crítica foucaultiana, lo que la crítica kantiana es al trasfondo de toda la filosofía de Foucault; el conocimiento de las estructuras de saber que erigen estructuras de poder, los modos de obtención del saber y hacia dónde conduce la posesión y práctica de este.

En una publicación posterior a *¿Qué es la crítica?* titulada *¿Qué es la ilustración?*, analiza Foucault más ampliamente el texto de Kant sobre la *Aufklärung* publicado en 1784 por el diario alemán *Berlinische Monatschrift*, bajo el título *Was ist Aufklärung?*. En esta Foucault reconoce que la pregunta por la *Aufklärung* sigue siendo el problema central de la filosofía moderna, a la que aún no se ha podido dar respuesta. La vigencia de esta pregunta es para Foucault una muestra de la responsabilidad que asume cada hombre en su tiempo presente con respecto al proceso histórico general de la humanidad. Por lo que más allá de la noción de la *Aufklärung* de Kant a la que Foucault vincula su propia idea de crítica, lo que destaca mayormente del texto de Kant es la escritura de su actualidad "La reflexión

⁵³ Foucault, *Sobre la Ilustración*, 75

⁵⁴ Foucault, “¿Qué es la crítica?”, 9

sobre hoy como diferencia en la historia y como motivo para una tarea filosófica particular me parece que es la novedad de este texto”⁵⁵

Foucault retoma la empresa kantiana de la reflexión de su tiempo para lanzar una propuesta respecto a la actualidad de su propio tiempo circunscrita en términos de modernidad. Propone una comprensión de esta no sólo como un demarcado evento histórico, sino como una actitud en sí, que evidentemente se adhiere a la actitud crítica antes desarrollada. Esa actitud moderna es descrita en relación con el sentido del *ethos* griego, como un modo de ser. “Y por actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad; una elección voluntaria que hacen algunos; en fin, una manera de pensar y de sentir, una manera también de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea”⁵⁶. No obstante, la actitud moderna como *ethos* se actualiza en el sentido de convertirse no solo en un modo de ser en el mundo –como lo asumen los filósofos metafísicos hasta Heidegger-, que implica una aceptación del mundo como es dado en la pretensión del conocimiento de este, sino ser frente al mundo, en el que el sujeto lo asume como “elección voluntaria” y que además es acompañada por la actitud crítica, que sugiere un estado de activación reaccionaria del sujeto.

Hasta este punto se han establecido ya los términos de la crítica como virtud y también como actitud, sin embargo, aún queda por develar la noción de la crítica como arte que será el puente para la comprensión del arte como resistencia, que otorga sentido al postulado de la ética como estética de la existencia. Es recurrente en el lenguaje de Foucault el uso del término arte adosado a un concepto que él concibe como práctica, por ejemplo, “artes de la existencia” “artes de gobernar” o la crítica como el “arte de la inservidumbre voluntaria”, e incluso cuando habla de la “estética de la existencia” hace un llamado a una práctica o modo específico de ejercer la existencia. Pero se precisa indagar en sus acepciones del término para mayor claridad en la amplitud con la que recurre a un lenguaje que vincula el proceder teórico-filosófico con el proceder práctico del arte. Se pueden identificar tres

⁵⁵ Foucault, *Sobre la Ilustración*, 80

⁵⁶ *Ibid.*, 81

puntos de entrada para la comprensión de su lenguaje 1) La posición que asigna Foucault al artista como transformador de la realidad 2) La función de la experiencia estética como un modo alternativo de comprender la realidad 3) La no diferenciación entre Arte y Tecné.

En la primera acepción, para Foucault, el artista transfigura al mundo poniendo en tensión la realidad y la práctica de la libertad. Esta comprensión del artista se hace visible en la referencia que hace Foucault a artistas u obras de arte en particular a lo largo de su trayectoria, como cuando analiza en *Las palabras y las cosas* la obra de Velázquez *Las meninas*, o cuando refiere a Sade y a Goya en *Los anormales*, así como las obras dedicadas a artistas en específico como la de Raymond Rousell que lleva el mismo nombre, o el texto para la exposición de Gérard Fromanger, sin olvidar *Ceci n'est pas une pipe* dedicada a la obra de Magritte con el mismo título. En todas estas referencias Foucault deja ver la cualidad que tienen para establecerse en los límites de un sistema de significación o modo de pensamiento, resistiendo de manera constante para no ser apropiadas por este, es decir ejerciendo su libertad de modo que la realidad (entendida como modo de pensamiento o sistema de significación) sea puesta en tensión. En este mismo sentido para su actitud moderna recurre al ejemplo que a su vez Baudelaire valora como el artista de mundo. Retoma del artista Constantin Guys su modo de ser y de proceder como parámetros del artista moderno por excelencia. "...es que a la hora en que el mundo entero se sume en el sueño, él se pone a trabajar y lo transfigura. Transfiguración que no es anulación de lo real sino juego difícil entre la verdad de lo real y el ejercicio de la libertad"⁵⁷ El artista una vez más es el agente que pone en tensión la realidad en un instinto primordial por transformarla, sin embargo, esta no debería ser tarea únicamente del artista, a menos que, siguiendo la propuesta Foucaultiana todos los seres humanos se convirtieran en artistas. Por lo que considera que este instinto de transformación de la realidad debe imperar en la actitud moderna. "Para la actitud de modernidad el alto valor del presente es indisoluble de la obstinación en imaginarlo de otra manera y en transformarlo, no destruyéndolo sino captándolo tal cual es."⁵⁸ Esa transformación del mundo no ocurre mágicamente ni

⁵⁷ *Ibid.*, 84.

⁵⁸ *Ibid.*, 85.

tampoco de modo exclusivo en el objeto artístico, comienza y termina en el artista mismo quien, dice Foucault, se toma como objeto de elaboración a sí mismo, se reinventa. Para Baudelaire esa transfiguración del mundo por medio de la libertad sólo puede ocurrir en el espacio del arte. El proyecto de Foucault es más ambicioso, pues pretende que cada sujeto se tome como su propio objeto de elaboración, en una búsqueda por convertir su propia existencia en una existencia estética.

Lo anterior deriva en un segundo punto de entrada a la noción de la crítica como arte, que está vinculado a la idea de la experiencia estética. Para ahondar en el lenguaje de Foucault respecto a este tema es necesario volver un poco sobre el proyecto adorniano de reformatión de las estructuras de pensamiento. Adorno y Foucault coinciden en que la crítica no se enfoca en los objetos o sujetos de modo específico, sino que se dirige a pensar las estructuras que determinan al sujeto o al objeto para así valorar la experiencia del sujeto en relación con su realidad. Para Adorno el objeto está sometido a una experiencia subjetiva a la que no se acomoda, por lo que es tarea del pensamiento reflexionar sobre la experiencia del objeto. No obstante el modelo de pensamiento constelacional, el objeto no ha podido liberarse de la relación arbitraria entre éste y sus conceptos. Por lo que Adorno encuentra en la experiencia estética un modo de acercamiento alternativo al objeto, que es mediado no como en el pensamiento, a través de conceptos, sino por medio de una cierta apropiación que hace el sujeto de conceptos, formas e imágenes relativas al objeto, que le permite transformar la experiencia común de éste, al mismo tiempo que se cuestiona el anterior marco de referencialidad al que estaba circunscrito dicho objeto.

Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte, están emparentados con el mundo de los objetos del que se han separado. Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas immanentes de su forma. Y es esto y no la inclusión de los momentos sociales lo que define la relación del arte con la sociedad.⁵⁹

⁵⁹ Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 10

Adorno considera que la sociedad de su tiempo se reificó sobre una consciencia subjetiva debilitada, que hace al sujeto incapaz de valerse por sí mismo -muy en el sentido del estado de minoría en el que considera Kant se encuentra el hombre-, que trae como consecuencia el rechazo de la experiencia estética como elemento que interroga la estructura de invariantes sobre las que se asienta la sociedad. “El odio al arte moderno radical, en que siguen felizmente concordando el conservadurismo restaurador y el fascismo, deriva del hecho que este arte recuerda lo desatendido tanto como por su pura existencia pone en evidencia la cuestionabilidad del ideal estructural heterónimo.”⁶⁰ En la lógica de la dialéctica negativa, el sujeto capaz de reconocer en la experiencia estética al objeto en su verdadera realidad, sería consciente de la no-identidad entre él y el objeto. Si bien para Adorno el arte representa un espacio donde es posible la liberación del sujeto a través de la experiencia estética del objeto, del mismo modo que Foucault, llega a la comprensión de que no hay otro camino para la liberación, que el trabajo sobre sí mismo. “Una consciencia liberada que, por supuesto, nadie tiene en lo no-libre; que sería dueña de sí, efectivamente tan autónoma como hasta ahora nunca ha hecho sino fingirlo, no debería temer constantemente perderse en otro –en secreto, los poderes que la dominan-.”⁶¹ De nuevo ambos pensadores convergen en la necesidad de un ejercicio sobre sí que conduciría al sujeto a liberarse a través del cuestionamiento de la realidad y la aspiración a nuevos modos de relación con esta por medio de un ejercicio crítico, reflexivo, que implica hasta cierto punto el coraje del que habla Kant y que hace a Foucault reconocer la actitud crítica como virtud. Para Foucault la aspiración de transformar la vida en una experiencia estética lleva el sino de la resistencia -al igual que el objeto artístico-; la vida, como la obra de arte, será así resistente a la verdad impuesta y se fundará en la autonomía como ejercicio reflexivo de la libertad del individuo.

Por último, en el lenguaje de Foucault es recurrente la utilización de manera indiscriminada de los términos artes y técnicas, así como el uso del término tecnologías que refiere a un cierto número de técnicas con un mismo objetivo; por ejemplo, en las “técnicas de sí” o

⁶⁰ Adorno, *Dialéctica negativa*, 98

⁶¹ *Ibid.*

“artes de la existencia”, “artes o técnicas de gobernar” “artes o tecnologías del yo”. Esta no diferenciación corresponde únicamente a una cuestión lingüística de los vocablos *tekné*, proveniente del griego, y *ars* a su vez romano. Cuando Foucault refiere a los modos de gobierno de los hombres por medio de la religión expresa de manera clara la identidad de ambos vocablos utilizados en su contexto de referencia: “Después de todo no hay que olvidar que lo que, durante siglos, se ha llamado en la iglesia griega *techné technôn* y en la iglesia romana *ars artium*, era precisamente la dirección de conciencia: era el arte de gobernar a los hombres.”⁶² A partir de su interés por los modos de relación de las sociedades con el placer, desarrollado en su *Historia de la sexualidad*, es que Foucault encuentra la fascinación por el modo en que para la cultura griega estas artes de gobierno se dirigían menos a una regulación de la sexualidad, como a una creación de la propia vida, en palabras de Foucault, del cómo vivir. “[Los griegos y romanos] Contaban con una *techné tou biou* en la que la economía del placer desempeñaba un papel muy amplio. En este arte de la vida, la noción de un ejercicio de un perfecto dominio sobre sí mismo se volvió pronto un tema principal.”⁶³ En este ejemplo es notable que artes y técnicas se encuentran en el mismo plano de referencialidad.

Sin embargo, en su actualización, el uso de estos términos se adhiere a lo que en su significado actual refieren técnica y arte, que a su vez enriquecen el sentido que Foucault les otorga para su propuesta ética. Por un lado, la cuestión de la técnica, a partir del desarrollo de la ciencia en las sociedades industriales y postindustriales, se aproxima hacia un hacer, construir algo material, o espacial, en el lenguaje de Foucault, incluso aun cuando sea en términos de discurso como acontecimiento, este hacer también es práctico y funcional. Por otro lado, se vincula al estado del arte una vez desarrollada la teoría estética, lo que involucra una necesidad de que lo creado posea cualidades estéticas. Sin embargo, considerando el estado del arte en relación con la estética, en la época en que escribía Foucault, el arte no se conforma con ser bello, es necesario preguntarse por qué es bello, quién determina que sea bello, por qué ajustarse a esa belleza o a esa armonía. Un sujeto

⁶² Foucault. “¿Qué es la crítica?”, 6

⁶³ Foucault, “Sobre la genealogía de la ética” en Dreifus, *Más allá del estructuralismo*, 267

que vive su vida apegado a las normas externas que la regulan, no construye su vida en un sentido artístico, no construye su propia vida en absoluto, es guiado por las estructuras que lo sujetan.

La idea del *bios* como un material para una obra de arte es algo que me fascina. También la idea de que la ética puede ser una estructura muy vigorosa de la existencia, sin ninguna relación con lo jurídico *per se*, con un sistema autoritario, con una estructura disciplinaria.⁶⁴

El llamado de Foucault a una estetización de la vida, es también un llamado al sujeto a tomar su propia vida como materia de creación, que a su vez implica un des-conocimiento de la verdad que establece que su vida ya está creada, una de-sujeción de esas estructuras que lo dominan, es ahí donde entra en juego la actitud crítica como un arte y una técnica que a su vez es la forma que toma la resistencia a los modos de subjetivación impuestos. En la propuesta de Foucault, todo sujeto que pretenda ser ético debería fundar su modo de ser en libertad. Libertad ante la realidad y verdad establecidas, a las que haría frente con una actitud crítica, que a su vez es también un arte y una virtud. Esta actitud crítica sería reforzada por medio de la práctica de las técnicas de sí, que implican un ejercicio sobre sí mismo, una elaboración artística de su yo. Sin embargo, la tarea nunca termina pues un estado de elaboración constante, y una actitud crítica permanente son los que mantienen al sujeto potencialmente libre en resistencia. Nunca se llegará al estado de plena libertad, ya que, del mismo modo, las técnicas de gobierno evolucionan y se apropian de los nuevos sujetos emancipados. Por lo que es preciso hacerse de nuevos recursos y discursos para hacer frente a esta carrera sin fin. Por ello lo que se pretende a continuación es ilustrar el modo en que el ámbito del arte, ha logrado encontrar una salida, un espacio de libertad, para cada apropiación que se ha pretendido. En la búsqueda por reanimar la confianza en que el arte contemporáneo no se quedará atrapado en un sistema de referencialidad que parece alejarse de la vida y del sujeto mismo, y devolver así, la mirada a este como el espacio de libertad por antonomasia, que puede seguir siendo el modelo de creación ideal en el que los sujetos deberíamos basar la elaboración de la propia existencia.

⁶⁴ *Ibid.*, 268

II

AUTONOMÍA Y FUNCIÓN SOCIAL EN EL ARTE

“...si el arte es moral y es educativo, lo es pese a los moralistas y los educadores, y a menudo en contra de ellos, porque precisamente lo que aporta es siempre la sensibilidad de relaciones, de modos de relación, que aún no han sido momificados por cualesquiera instituciones.”

Jordi Claramonte

Una de las cualidades más debatidas de la obra de arte, en todos los tiempos, resulta ser su función social. Tanto de la literatura, la música, el teatro y las artes visuales se ha planteado en innumerables ocasiones la cuestión por su función dentro del contexto en el que se insertan. ¿En qué medida las obras de arte además de ser producto de los procesos sociales, culturales y sobre todo estéticos de su tiempo, son también dispositivos que contribuyen en la formación y reformación de los valores sobre los que reposa el devenir histórico de la sociedad? Por simple que parezca la respuesta a este cuestionamiento, resulta indispensable tomar en cuenta el devenir del arte y las teorías éticas, estéticas, sociológicas y cognitivas que rodean el objeto artístico; antes de realizar cualquier afirmación. La filosofía ha logrado ver en el arte un método alternativo de acercamiento a la realidad establecida. En la teoría de Foucault como en las ideas de Adorno encontramos una coincidencia en el sentido de que la obra de arte aporta una experiencia alternativa a la realidad establecida referida en términos de experiencia estética, que cuestiona las estructuras que rigen el establecimiento de esa realidad entendida como verdad. En este sentido la obra de arte podría tener una función específica dentro de una sociedad en busca de la emancipación. No obstante, esta función ha sido rechazada con fuerza por artistas y teóricos que defienden a toda costa una autonomía del arte frente a toda utilidad que no responda únicamente a fines estéticos.

Tanto como se ha considerado que la obra de arte cumple una función social, el reconocimiento por su autonomía como un carácter irrenunciable ha sido ampliamente desarrollado y defendido desde el inicio de la teoría estética y bajo su resguardo intelectual. La interrogante por la función social del arte no puede ser aclarada sin contemplar el debate que se abre paso entre ésta determinación y la cualidad irrenunciablemente autónoma de la obra artística. Mientras la primera se encuentra aunada a una profunda cuestión filosófica de carácter ético, la segunda tiene un trasfondo puramente estético, tanto que incluso renuncia a toda pretensión filosófica o cognitiva de la estética, en favor de esta como un hecho puramente formal. Sin embargo, esta renuncia es imposible, pues toda valoración estética de la forma responde de una u otra manera a una dimensión esencialmente ética. De este modo, a lo largo de este apartado será posible apreciar cómo es que ambas determinaciones de la obra artística se rechazan y se encuentran a lo largo de la historia,

generando entrecruzamientos en los que se devela una preocupación fundamentalmente ética sobre el ser del arte y el artista. Esta razón de fondo constituye la base sobre la que se sostiene la propuesta del presente trabajo; evidenciar la imperiosa necesidad del arte como un mecanismo capaz de cuestionar la realidad entendida como verdad, en la búsqueda de un propio modo de ser de los individuos. Esta necesidad se enmarca dentro de un contexto actual, sin embargo, no es exclusivamente contemporánea, se ha forjado a lo largo de la historia de las sociedades occidentales. Lo cierto es que actualmente esa necesidad se ha convertido casi en exigencia. No obstante atender a esta como una exigencia, conduciría más que a un fundamento ético; a un límite tendenciosamente moralista, en el que se consideran como válidas únicamente obras de arte que hacen referencia a cuestiones como el deterioro ambiental, el desarrollo económico e industrial, la lucha por los derechos humanos, la pérdida de valores -que más que pérdida es una reformación de estos-, etc., cuestiones que en gran medida trivializan la función que realiza el artista en la sociedad. Por estas razones, el discurso a continuación se configura con base en una búsqueda por comprender el arte, más que como necesidad o exigencia, como un derecho legítimamente implícito en los individuos, que les permite reconocer, cuestionar y reconducir su accionar.

Desbordar los límites formales de la obra e irrigarlos sobre un fecundo espacio social conduce hacia un enérgico debate, del que ni la función social ni la autonomía del artista han de salir bien libradas. Sin embargo, ante el contexto artístico actual, resulta necesario replantearse estas dos cuestiones en la búsqueda de una mejor comprensión de los desafíos formales e intelectuales que suponen las obras de arte en la actualidad, y la función que ocupan los artistas como agentes de cambio. Este replanteamiento a su vez deriva en la propuesta de un arte activo (circunscrito en la referencia al arte contemporáneo que se analizará en el último capítulo) que nace de la tensión entre el carácter inmanente y trascendente de la obra artística que pretende, a partir de un modelo agonístico superar las falacias de ambas tesis. A pesar de resultar una empresa ambiciosa, nada hay en este texto que no haya sido ya puesto en práctica por el artista, por lo tanto, la tarea aquí se reduce a una especie de relatoría, que echa mano de los que de igual modo han sido relatores de las expresiones artísticas de su tiempo.

CARÁCTER AUTÓNOMO DEL ARTE

El término autonomía puede definirse como la facultad de regirse por medio del establecimiento de leyes propias, siendo contrario al concepto de heteronomía, que resulta el sometimiento a estatutos provenientes de otro. En la ética de Kant⁶⁵ la autonomía constituye el principio único de la moral que se fundamenta a sí misma en su propia razón. La autonomía de la voluntad posibilita el imperativo categórico. Por consiguiente, Kant considera la heteronomía como una moral ilegítima. De este modo la autonomía en el contexto del arte le concede al artista el establecimiento de las propias condiciones de existencia de su obra artística. Esta condición dota a la obra de una autosuficiencia tal, que le libera de todo precepto proveniente del exterior. Establece una experiencia artística que busca ser asumida como valiosa por sí misma, fuera de cualquier visión utilitarista. Esta idea se remonta al desinterés del juicio estético en el pensamiento kantiano, y es retomada por las teorías estéticas del siglo XIX y XX como el parnasianismo y el simbolismo.

Las manifestaciones artísticas de finales del siglo XVIII en Europa denominadas neoclásicas fueron el reflejo del proyecto modernizador de la ilustración por medio de un arte informativo y moralizador, cuyo vehículo fueron las formas estéticas clásicas. El inicio del siglo XIX trajo consigo una marea de cambios continuos y revoluciones en distintos aspectos de la vida social. En el arte las transformaciones no se hicieron esperar, el crecimiento de la burguesía y la aparición de una clase media sin interés por el arte o el gusto estético, propiciaron que la demanda de obras artísticas respondiera para los primeros a cuestiones estéticas ostentosas y para los segundos a obras de bajo costo, a menudo reproducciones de obras de la antigüedad. Con estas determinantes los artistas tenían dos opciones, por un lado, adaptarse a la demanda de obras sin salir de los límites de lo convencional, y por el otro, resultado de la conciencia que había despertado en ellos el siglo pasado, ensimismarse en su propia labor como creadores libres con un estilo propio, con el riesgo de convertirse en artistas relegados por los sistemas de consumo de obras. En este momento surge en Europa un movimiento cultural nombrado Romanticismo, en el que

⁶⁵Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (Madrid: Espasa Calpe, 1990)

predominó una exaltación de los sentimientos y de la conciencia subjetivada del yo. Como un ejercicio constante de libre creación, el romanticismo busca emanciparse de las reglas operantes en el neoclasicismo, retomando para sí el derecho a expresarse sin regulación alguna proveniente del Estado o la moral.

La moral del artista romántico de inicios del siglo XIX se corresponde con el desencanto de una vida bella que aspira a la perfección. El legado de la ilustración removi6 su fe religiosa, el desarrollo industrial y el crecimiento econ6mico le hizo perder la seguridad en los sistemas pol6ticos y sociales en los que se desenvolvía el producto art6stico y, le condujo a un ensimismamiento en el que el sentimiento de la realidad clamaba por ser liberado a trav6s de un velo subjetivo que lo cubría de este 6nimo desesperanzador. En este mismo contexto en el que los cambios estructurales, econ6micos y pol6ticos, repercutían fuertemente en el modo de vida de las personas, con las revoluciones pol6ticas, industriales, el movimiento obrero, el crecimiento de la burguesía, y la emancipaci6n de los países de Am6rica Latina; a mediados del siglo se formula el Realismo como una corriente cultural que responde a una representaci6n de la realidad, y otorga importancia a la vida cotidiana, alejándose de la subjetividad sobrevalorada en el romanticismo. En palabras E. H. Gombrich el realismo constituye una “revoluci6n art6stica”⁶⁶. En una carta de 1854 el artista franc6s y m6ximo representante del realismo, Gustav Courbert escribe:

Confio siempre ganarme la vida con mi arte sin tener que desviarme nunca de mis principios ni el grueso de un cabello, sin traicionar mi conciencia ni un solo instante, sin pintar siquiera lo que pueda abarcarse con una mano s6lo por darle gusto a alguien o por vender con m6s facilidad.⁶⁷

Esta cita ilustra el inter6s de los artistas de la 6poca por crear un arte que respondiera exclusivamente a su conciencia art6stica y que por consiguiente se separase de la funci6n que hasta ahora le había sido conferida por los ideales pol6ticos, sociales y econ6micos regentes.

⁶⁶ Haciendo referencia a la exposici6n de 1855 de Gustave Courbert *Le R6alisme* Gombrich escribe “Su realismo señalaría una revoluci6n art6stica. Courbert no quería ser discipulo m6s que de la naturaleza” Gombrich E.H. *La historia del Arte* (New York: Phaidon, 2011), 511

⁶⁷ Gustav Courbert, 1854, citado en Gombrich, *La historia del arte*, 511.

El panorama hasta ese momento situaba al artista entre la expresión de su sentir de manera exacerbada con elementos oníricos o fantásticos; y la representación de la realidad sin el velo de la subjetividad. Sin embargo, entre estas dos tendencias prevalecía un mismo ideal, escapar de las determinaciones impuestas por la moral de la sociedad naciente, en favor de una conciencia artística autodeterminante. Paralelo a estas dos corrientes surge un desplazamiento de los valores implícitos en la obra artística que conduce a los artistas, sobre todo en la literatura, a revalorar la obra de arte en tanto forma. Nace el Parnasianismo como una manera de expropiar la obra artística y reclamar la supremacía del valor estético sobre el carácter moral formador o reformador del gusto desarrollado en el Romanticismo y el Realismo. Impulsado por la búsqueda de la libertad de creación que guio estos dos movimientos, los artistas que conformaron el movimiento parnasianista, vieron en los dos anteriores la perversión del producto artístico como recurso mediático de una cultura de masas en aumento. En el parnasianismo, contra toda presunción de utilidad del arte, tanto ideológica como cognoscitiva, así como de exceso de sentimiento; la obra de arte se encuentra sólo al servicio del goce estético. Así mismo supone la actividad de un artista libre de determinaciones sociales, culturales y morales, esta idea supondría en principio una exaltación del individualismo del artista, sin embargo, también rechaza la exacerbación del yo y de los sentimientos provenientes de este. La perfección formal es el continente de un mensaje puramente estético, unitario, ensimismado, desvinculado de toda subjetividad sentimentalista.

Un personaje crucial en este momento histórico es el poeta francés Théophile Gautier, quien no obstante ser menospreciado en la historia del arte por sus ideas radicales sobre la autonomía de la obra artística, nos regala importantes reflexiones sobre el arte de su tiempo, desde una perspectiva que rompe con los esquemas de lo establecido en la sociedad utilitarista que se originó en el siglo XIX y que no ha dejado de acrecentarse. En *Théophile Gautier y la autonomía del arte. Crítica contra el periodismo moderno*, el investigador Francisco Robles de la Universidad de Chile ve a Gautier como partícipe del romanticismo en su búsqueda por contrarrestar lo moral y utilitario en el arte “La nueva conciencia de un

tiempo fragmentario en un sujeto romántico fragmentado, posibilitan el desplazamiento de Gautier por zonas limítrofes que se abren hacia otros momentos históricos.”⁶⁸

La revaloración de este personaje como elemento clave para comprender el desplazamiento histórico del concepto de la autonomía en el arte debe remontarse a su labor como periodista, en la que se revela como gran aficionado e impulsor del arte del realismo, corriente artística a la que continuamente oponen su propio movimiento. En sus revisiones sobre los salones de París y la crítica de arte que ejerce en los periódicos franceses *La Presse* y *Le Moniteur Universel*, Gautier deja ver su entusiasmo por el arte del romanticismo y del realismo. En la revisión sobre el Salón de 1845 Gautier escribe en defensa de los cuadros negados por el jurado, entre ellos *l'Education de la Vierge* de Eugène Delacroix:

*Eh bien! puisque vous ne paraissez pas le savoir, mes chers messieurs, nous vous apprendrons une chose, c'est que M. Eugène Delacroix est un des plus fiers peintres de l'école française, qu'il est l'honneur et la gloire d'un grand pays, qu'il a eu et qu'il a une puissante influence sur l'art de son temps, et qu'il figurera dans ce Louvre d'où vous le repoussez, à côté de Rubens, du Tintoret, de Titien, de Murillo, et soutiendra sans pâlir le voisinage des plus ardentes peintures.*⁶⁹

A demás de tener gran esperanza en los pintores románticos, Gautier se muestra como gran visionario del arte de su época, reconociendo de manera extraordinaria las cualidades formales de las obras de arte. En el realismo español encuentra sobre todo una fuerza que lleva al arte hasta el límite. En la publicación de sus memorias de un viaje por España, Gautier describe la fuerza visual del realismo español al contemplar la obra “El martirio de Santa Casilda” del fraile diego de Leyva:

⁶⁸ Francisco Robles. “El prefacio a *Mademoiselle Maupin* (1834). Théophile Gautier y la autonomía del arte. Crítica contra el periodismo moderno” en *Cyber Humanitatis*, No. 30, Otoño 2004 [en línea], disponible http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12515%2526ISID%253D494,00.html (consultada el 04 de Agosto, 2017)

⁶⁹ Théophile Gautier, “*Le Jury. Tableaux refusés*” en *Feuilleton La Presse* 11 de Marzo de 1845. 1er Artículo. “Entonces ya que ustedes parecen no saber mis queridos señores, aprenderemos una cosa, que el Sr. Eugène Delacroix es uno de los pintores más orgullosos de la escuela francesa, que es el honor y la gloria de un gran país, que él tuvo y tiene una influencia poderosa sobre el arte de su tiempo, y que él figurará en este Louvre de donde ustedes lo rechazan, al lado de Rubens, de Tintoretto, de Tiziano y de Murillo, y su obra se sostendrá sin ser opacada por la vecindad con las más ardientes pinturas.” (trad. Propia)

Estos cuadros de martirio son muy numerosos en España, donde el afán del realismo y de la verdad en el arte llega a su extremo. El pintor no solo no os perdonara una gota de sangre; es preciso ver los nervios cortados que se contraen [...] las llagas abiertas que vomitan agua y sangre por una boca lívida: todo es de una verdad espantable. En este género, Ribera ha pintado cosas que harían retroceder de horror al verdugo mismo, y se necesita toda la belleza y la energía diabólica características de este gran maestro para soportar su feroz pintura de desolladero o matadero...⁷⁰

Esta belleza que conduce al arte a su extremo es la belleza que admira Gautier, en la que encuentra el arma contra el utilitarismo moderno. Gautier observa ya la necesidad de resistir a las formas de dominación por medio del establecimiento de criterios alternos a la realidad establecida. La belleza grotesca poco puede servirle a una sociedad que basa su ideal estético en convencionalismos. El romanticismo español es el aliado perfecto para resistir contra el gusto popular, ese gusto por lo bello práctico. Sin embargo, Gautier es capaz de mirar más allá del sincero interés de los artistas por sublevar su conciencia artística, logra detectar una maquinaria ajena a los intereses del arte, que pretende masificar el producto artístico a través de un proyecto disfrazado de moral progresista. Por todo lo que logró sintetizar del momento histórico del arte que vivía, articula su planteamiento estético *L'art Pour L'art*, que en sus obras literarias deja ver la búsqueda de la perfección formal y expresiva, en las que se hace presente la idea del “arte por el arte” que abraza los ideales del parnasianismo en la determinación de un arte que se sustenta a sí mismo, autorreferencial y autovalorativo, en suma autónomo. En su obra *L'art* Gautier compara la literatura y las artes visuales, diciendo que la palabra es la materia de la literatura tal como la piedra lo es para las artes visuales, por lo tanto, igual que ésta última, la palabra también debe ser esculpida, cincelada y pulida, en busca de la perfección formal.

Una característica de esta tendencia a la que se encamina la concepción del arte como autónomo consiste en el desbordamiento de las fronteras entre disciplinas, que se vislumbra ya en el siglo XIX. A su vez esta dilución de estratos disciplinares favorece la resistencia a la normalización, ya que dificulta su definición y clasificación. En la música, por ejemplo, el compositor alemán Richard Wagner, encuentra en los griegos la más alta valoración del ideal estético. Rastrea ya desde la tragedia griega, la integración interdisciplinar entre la

⁷⁰ Théophile Gautier, *Viaje por España*. (Madrid: Calpe 1920), 76-77

música, el teatro y las artes visuales. Wagner define esta integración como una “obra de arte total” y la adopta en su trabajo nombrado por él mismo dramas musicales, en los que en formato de ópera se presentan sus composiciones, de las que se hace cargo también del libreto y tiene especial cuidado de la escenografía, la iluminación, los efectos sonoros y la disposición de los espectadores para una recepción de la totalidad de la experiencia estética. Wagner criticaba tenazmente la ópera de su tiempo, a la que le recriminaba que la música se subordinara al texto, que además contenía argumentos banales para hacer lucir al solista en detrimento de los demás elementos. Sin embargo, en la obra de éste gran artista, el ámbito musical finalmente resultó vencedor frente los demás elementos, siendo esto visible en sus últimas obras. No obstante, esto marcó la pauta para muchas expresiones del arte contemporáneo, fuera ya de la búsqueda del ideal estético, pero aún en la necesidad de una apertura entre las fronteras disciplinares de las artes. Se podrían identificar, por ejemplo, las performances, el teatro experimental y muy claramente el cine.

Para comprender el pensamiento de Wagner es necesario reconocer que toda su teoría del arte se articula en torno a una utopía, la creación de una obra de arte total, en el sentido de la articulación de los distintos medios del arte, que de modo análogo articule la unificación del hombre. Wagner ve en la relación humano-naturaleza, la analogía de la relación humano-arte. Dice pues que el humano nace de la naturaleza pero se desarrolla de manera autónoma a esta, del mismo modo el arte nace del humano pero cobra vida de manera independiente a este. La separación del humano de la naturaleza se da a partir de la conciencia del humano sobre su diferencia de las demás especies. Sin embargo, para Wagner en esta separación el humano se encuentra con el primer error. -En adelante el error fungirá como el origen del conocimiento, dice Wagner, el error en sí mismo es la historia del conocimiento humano- Ese primer error es para Wagner el haber puesto la causa de los efectos de la naturaleza que en sí mismos carecen de intencionalidad, en la intencionalidad de una voluntad externa, sin conexión, que de este modo se presenta como arbitraria. No obstante, este error puede ser diluido por medio del conocimiento, en el cual el humano reconoce que la esencia de la naturaleza es la suya propia.

El ser humano no será lo que puede y debe ser hasta que su vida no sea el fiel espejo de la naturaleza, el cumplimiento sin consciencia de la única necesidad real. De la necesidad interna de la naturaleza y no la subordinación a un poder externo, imaginado e imitado por la imaginación y por lo tanto no necesario sino arbitrario. Pues sólo entonces será el ser humano verdaderamente humano, mientras que hasta ahora continúa tan sólo existiendo según predicados tomados de la religión, de la nacionalidad o del estado⁷¹

Desde este punto es posible defender la autonomía del arte a la que es inscrito el pensamiento de Wagner, que del mismo modo que su pensamiento se análoga con una autonomía del hombre, de todo aquello que se le presenta como arbitrario. Y continúa la cita:

Del mismo modo, tampoco el arte será lo que puede y debe ser hasta que no sea o pueda ser la fiel reproducción presagadora de conciencia, del ser humano real y de su necesaria y verdadera vida, es decir hasta que el arte ya no tenga que tomar prestadas las condiciones de su existencia de los errores, de los absurdos y de las artificiales deformaciones de nuestra vida moderna⁷²

Wagner ve en la liberación la plenitud del hombre y de la obra de arte. Es seguro que en el romanticismo aún se hacía necesario poner en marcha la liberación de muchos sistemas del poder coercitivo del Estado y de la religión, para que ya entrados en la modernidad en la época de Foucault pudiera ser posible concentrarse en llevar a cabo prácticas de libertad. La liberación del hombre para Wagner ocurre cuando éste se vuelve consciente, gozosamente consciente de su conexión con la naturaleza. Y en el arte particularmente identifica que la liberación se da sólo cuando este no se avergüenza más de su conexión con la vida. La conexión con la vida de la que se avergüenza el arte es esa que llama nuestra deformación de la vida moderna que esta alienada, regida por una entidad externa como el que llama "despótico humor de la moda" o por las leyes del Estado que se presentan como arbitrarias.

Wagner identifica que la problemática de su tiempo es la secularización de la sociedad conformada por individuos aislados, en la que el Estado funge como agente de dominio que impide la libertad. En la modernidad, puntualiza Foucault que la problemática sigue siendo la individualidad impuesta que mantiene a los sujetos secularizados, y por supuesto también

⁷¹ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro* (Valencia: Universidad de Valencia 2000), 31

⁷² *Ibid.*

identifica al Estado como el gran agente de dominio, desplazando, sin embargo, la cuestión de las relaciones de poder a todos los estratos de las relaciones humanas. Para Foucault la superación de este estado de separación del individuo de la sociedad debe darse a partir de las prácticas de libertad. El proyecto de Wagner resulta aún más ambicioso. Para él la obra de arte es el medio propicio para la unificación del hombre. De este modo el creador de la obra de arte del futuro debe ser el pueblo, al que define más allá de sólo la suma de los individuos: “El pueblo es la suma de todos aquellos que sienten una necesidad comunitaria. Por lo tanto forman parte de él cuantos reconocen que su propia necesidad es una necesidad comunitaria.”⁷³

De este modo la superación de la individualidad se presenta en ambos autores de manera distinta. En Foucault el cuidado de sí responde a un *ethos* que en sí mismo implica el cuidado del otro. Para Wagner es la unidad, el sentimiento de una necesidad comunitaria lo que conduce a la superación de la individualidad. “El artista del futuro tiene que ser el pueblo [...] el pueblo posee la fuerza creadora de mitos y ofrece al artista que es activo en una comunidad de artistas el material en cuya exposición artística el pueblo puede reencontrarse a sí mismo del todo.”⁷⁴ Lo cierto es que ambos llegan al punto en que en la libertad se encuentra la construcción plena del hombre y esta construcción plena en ambos se traduce en una forma artística. “El arte según su significado, no es otra cosa que la satisfacción de la exigencia de conocerse a sí mismo en un objeto presentado admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior dominados mediante su presentación.”⁷⁵ Éste movimiento de reflexión en la obra de arte recuerda al doblez que identifica Deleuze en la obra de Foucault. La obra de arte como un pliegue del ser humano mismo, en el que es capaz de reconocerse como doblez, y vislumbrar las estructuras a las que se mantiene sujeto.

El simbolismo por su parte rescata el lema “el arte por el arte”, sin embargo, vuelve a la exaltación de la imaginación y los sueños que pertenecen al ámbito subjetivo. Continúa en

⁷³ *Ibid.*, 35

⁷⁴ Günther Pöltner, “La idea de Richard Wagner de la obra de arte total”. *Thémata Revista de Filosofía*. No.30 2003, 174

⁷⁵ Wagner, s.f., citado en Pöltner, 2003, 177

la negación de la representación del exterior, y se enfoca en representar emociones y sentimientos individuales a través de símbolos, que incluyen también los de carácter religioso. El simbolismo surge en la literatura igual que el parnasianismo y tiene como más grande exponente al poeta de nacionalidad francesa Charles Baudelaire, quien es un gran admirador de Theophile Gautier, de quien retoma el postulado del arte por el arte. En su más admirable obra *Las flores del mal*, Baudelaire expone la concepción del poeta moderno como un ser rechazado por la sociedad burguesa, a cuyos valores se opone. El poeta se entrega a los vicios en la búsqueda de nuevas sensaciones, y sin embargo sólo consigue el hastío. Este artista sólo puede enfrentarse al mundo, abstrayéndose de la realidad de éste. En esta caracterización del poeta, retrata Baudelaire el dandismo de la época. El *Dandy* es una figura arquetípica surgida en el proceso de transformación de la aristocracia a la burguesía, en la que el sujeto se toma como objeto de elaboración a sí mismo, no en un sentido foucaultinano, sino en un sentido de culto, que representa de los valores imperantes de la época a la llegada de la revolución industrial, y que se expresa en el buen vestir, el refinamiento y el apego a la alta cultura, rechazando lo popular, lo común y el movimiento de las masas, por considerarlas vulgares. En la obra de Baudelaire reconoce Foucault los postulados de una actitud de modernidad. No obstante, se hace necesario aclarar la enorme diferencia entre la figura del *Dandy* como una estetización de su propia vida, y la propuesta foucaultiana, que reside en el carácter ético que pretende éste último. La finalidad del cuidado de sí y la estética de la existencia en la propuesta de Foucault es sobre todo una consciencia de los propios modos de ser, pensar y actuar, en la búsqueda de la emancipación del sujeto por la vía ética. En el dandismo, el sujeto no tiene otro objetivo que vivir su vida de modo estético, convertir su propio yo en imagen viva del arte por el arte.

Cuando Jean Paul Sartre escribe sobre la imaginación, postula que esta debe ser entendida desde la autonomía de los procesos estéticos (y de cualquier proceso cognitivo), respecto a la realidad. Dice que la imagen no es una copia de la realidad “sino un producto de la libre actividad de la conciencia, que niega al mundo”⁷⁶. La libertad a la que refiere Sartre debe

⁷⁶ Jean Paul Sartre. *La imaginación*, (Barcelona: Edhasa, 1984), 25

desbordar la realidad, exceder sus propios límites. Este desbordamiento libera al proceso estético y a los sujetos implicados en él del aprisionamiento al que le somete la realidad. Sin embargo, esta “negación del mundo” resulta un acto dialéctico que al negarlo lo único que logra es reivindicarlo. La referencia al mundo y a la realidad se encuentra siempre presente en la obra de arte, contrario a las pretensiones esteticistas del “arte por el arte”. Esta referencia salta a la vista desde el momento en que la obra de arte necesita un ámbito de inmersión social para ser legitimada.

Cierto es, que la obra de arte puede prescindir de muchos elementos; del carácter histórico, estético, técnico, puede prescindir de su propio creador, puede negar cualquier pretensión de belleza, de forma o de acción, incluso puede negar toda pretensión. Sin embargo hay algo de lo que no puede escapar: la contemplación. La obra de arte no es, sin un acto de contemplación, sin un receptor que la escuche, la observe o la experimente. Cómo y en qué condiciones se efectúa esa contemplación, es lo que permitirá vincular o eximir a la obra de una función social. Hasta este momento, es posible dar cuenta del modo en que la teoría radicaliza cuestiones que en la obra de arte suelen no ser tan graves, sin embargo al ponerlas en cuestión la filosofía, la estética o la misma crítica de arte, les confieren significados que conducen un mero tecnicismo a los límites de la falacia conceptual. Si se reflexiona el concepto del parnasianismo es posible llegar a la conclusión de que resulta absurdo e imposible desvincular el arte de todo determinismo, tanto social, como individual, pues el simple hecho de ser dependientes de la contemplación, las obras de arte se enfrentan a un criterio de validez estético, que depende de otros factores determinantes.

FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

En el otro extremo las ideas contra las que reaccionan las corrientes estéticas autonomistas tienen su origen en el realismo. Movimiento estético que consistió en la exaltación de la vida cotidiana y la realidad social de manera objetiva, sin alegoría ni otros elementos que desviarán la atención del motivo ahí representado, es decir abandonan la búsqueda de un ideal estético de la belleza y más bien exaltan la crudeza y la fealdad de las situaciones reales. Una gran cantidad de artistas e intelectuales soviéticos resaltan la función social del arte dirigida hacia los intereses del pueblo, y sobre todo del comunismo.

El novelista ruso León Tolstoi defiende la idea de que el arte tiene una función social, moral y religiosa, y busca romper con la idea de la belleza, en la que encuentra la perversión del arte y su falsedad. En *¿Qué es el arte?* (1898) critica fuertemente a la estética de su tiempo que abandona la experiencia estética y la belleza al puro placer subjetivo. Considera que para alcanzar la belleza es necesaria una acción moral, el buen arte según Tolstoi, expresa sentimientos derivados de la moral encaminados hacia el bien social. El arte no es sólo una proposición, sino que se transforma en acción.

El arte contemporáneo no tiene más que un sólo objeto: excitar y esparcir la depravación. Tales son las más graves consecuencias de la perversión artística de nuestra sociedad. Lo que hoy llamamos arte no sólo no contribuye al progreso de la humanidad, sino que tiende a destruir la posibilidad del bien en nuestra vida⁷⁷

El pensamiento de Tolstoi representa uno de los más fuertes radicalismos, que contrario a la visión autonomista ve en el arte la obligación de reflejar la realidad social y política, devuelve al artista el poder de reflejar sus afectos e intereses, sobre todo los de índole moral y religiosa, y considera al arte que se abandona a la experiencia de lo bello subjetivo como falso y pervertido.

Hasta aquí se han presentado dos concepciones del arte aparentemente opuestas e irreconciliables, sin embargo, este panorama previo servirá para dirigir el recorrido a través de las obras y teorías del arte que desafían el límite entre ambas visiones, hacia la

⁷⁷ León Tolstoi, *¿Qué es el arte?* (Barcelona: MAXTOR, 2012), 61

construcción de un nuevo horizonte en el que se inscriben las prácticas artísticas de la actualidad, que logran poner en tensión función social y soberanía de las prácticas artísticas. Dirigiendo el discurso hacia la activación de otros dispositivos sociales y mercantiles, que generen una verdadera acción en distintas esferas del ámbito social.

Entre estas dos posturas se deja ver la diferencia entre un arte enfocado en la forma y la estética de lo bello; y otro enfocado en el contenido con miras a la acción social. Resulta interesante pese a las teorías cognitivas de la estética, que corren paralelas al desarrollo de las dos visiones anteriores, que ambas renuncien a la determinación de la función artística (tanto estética como social) como portadora de un valor intelectual.

El filósofo italiano Antonio Gramsci, continúa en la línea trazada por Tolstoi, en contra de las expresiones artísticas que se denominan a sí mismas como puramente bellas y renuncian a toda determinación social, política, etc. Con denotadas tendencias marxistas, la referencia de Gramsci es la ópera lírica, tan popular en Italia. Ella promueve un gusto exagerado que se inserta en una sensibilidad grandilocuente y superficial. Este arte que Tolstoi acusa de actuar como el opio, según Gramsci es el causante de la formación de un gusto estético suscitado por la impresión vana y superflua, antes que como resultado de una acción reflexiva profunda.

Por esta razón el italiano rescata una perspectiva intelectualista desde la cual pueda reformarse el gusto estético de su época sobre la base de un vasto grupo de intelectuales, rescatando la idea de Hegel sobre la importancia de los intelectuales. No obstante, amplía esta categoría, extendiéndola hacia cualquier actividad profesional. Esta base de intelectuales debe tener la capacidad de unir teoría y práctica, siendo lo que él denomina como organizadores de cultura, es decir no sólo especialistas en un sector determinado, sino sujetos responsables del rumbo de todos los quehaceres que dependen del pensamiento. Para llevar a cabo esta tarea deben también saber relacionarse de manera activa con la vida común.

Contrario a las ideas de Tolstoi, Gramsci critica las ideas que proponen una actitud moralista en la obra de arte, rescatando una leve noción de la autonomía del arte frente a la

cual el arte aun estando vinculado estrechamente a la realidad social y cultural, no puede ni debe convertirse en propaganda. La reformación del gusto estético sólo puede verse realizada si se abren los horizontes intelectuales y morales. Gramisci ve en la literatura un modelo que puede ser rescatado partiendo de la idea de que está enraizada en el gusto convencional, y sobre esta idea debe difundirse una reelaboración de los valores estéticos e intelectuales. En las ideas de Gramisci encontramos pequeños gestos sino conciliadores, si mediadores entre la visión autonomista y la socializadora del arte.

Por otro lado, encontramos la visión del filósofo norteamericano John Dewey quien en su libro *El arte como experiencia* publicado por primera vez en 1934, busca enfatizar la estrecha relación entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana de la vida. Su visión sobre el arte se enfoca en éste no cómo un objeto puramente estético, sino cómo la materialización de la trama de relaciones que acontecen dentro de la experiencia humana en general. Poniendo en el centro de su crítica, como es de esperarse, todas aquellas visiones herederas del autonomismo que buscan la valoración de la experiencia artística como una esfera exclusiva y aislada de su contexto ordinario. Dewey percibe la imposibilidad de llegar a una comprensión del objeto estético desvinculada de su proceso de articulación, y aún más del proceso en que éste se articula de nuevo en el medio circundante. “Cuando un producto de arte alcanza una categoría clásica se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva”⁷⁸

Este aislamiento, dice Dewey, constituye recurrentemente la base de las teorías sobre el arte y de la teoría estética, que refieren a los objetos artísticos como entidades separadas de la experiencia humana, sobre todo de la experiencia ordinaria. Sin embargo, para llegar a la comprensión de los productos estéticos, es necesario mirarlos como parte del todo que constituyen las relaciones surgidas de otras formas de experiencia no estética. La experiencia estética no está desvinculada de la experiencia común de la vida, ni tampoco se yergue sobre ella, sino que es la experiencia común misma la que se halla contenida en el objeto estético. Pero la comprensión de éste objeto no puede agotarse en su materialización

⁷⁸ Dewey J. *El arte como experiencia* (Barcelona Paidós, 2008), 13

sino, es necesario reconocer que este producto, a su vez también es generador de experiencia, una experiencia estética.

Ésta propuesta se dirige riesgosamente hacia un posicionamiento en el cual resulta casi indiferenciable la experiencia artística de la estética. De hecho el mismo Dewey asume que no existe una diferencia radical entre una y otra, pues considera que toda experiencia puede llegar a convertirse en experiencia estética si llega a una conclusión, es decir a una consumación de la experiencia misma. Aunque es necesario distinguir entre los fenómenos que acontecen en la vida cotidiana y la propuesta de estetización de estos fenómenos.

Un fenómeno ordinario sólo puede llegar a ser estético si se elimina el desinterés con que se experimenta, y se pone particular énfasis en la búsqueda de una manifestación plena de está llevando a término lo que inicia. Este llevar a término no significa la validez o eficacia de la acción artística. Sino y sobre todo su comprensión como un proceso activo que conlleva una lucha y la intensificación de una experiencia que no sólo debe ser placentera, sino que además integra el sufrimiento y el dolor, lo cual anula la idea de la exclusiva vinculación de la experiencia estética con el goce placentero. Pero debe procurar mantenerse alejado de los límites frenéticos de la experiencia excesiva de impresiones sensibles, para no empañar la “verdadera experiencia estética” en la que es necesaria una reelaboración cognitiva de la experiencia ordinaria.

El sentido estético está fundado habitualmente según Dewey en la separación entre el arte y la vida común. En éste el gusto estético se ve delegado a la práctica artística contenida en los circuitos hegemónicos del arte como el museo, la galería, los teatros, etc. A pesar de esto en la vida común existe aún una necesidad estética, que busca ser llenada con provisos estéticos no considerados comúnmente como arte, que según esta lógica se instauran en lo barato y vulgar. Entre ellos el cine comercial, la música popular, las tiras cómicas, los relatos periodísticos, etc. En el contexto contemporáneo el diseño se inserta dentro de este campo de lo estético no considerado como artístico, que sin embargo es un producto estético de gran vitalidad en la vida diaria.

Sin embargo, dice Dewey, “En el momento en que los objetos selectos y distinguidos se conectan estrechamente con el producto de vocaciones usuales, es cuando la apreciación de aquéllos es más madura y más profunda.”⁷⁹ Solo de este modo la experiencia implícita en la producción estética llega a socializarse de manera más efectiva, es decir a ser devuelta a ese mundo de relaciones ordinarias que le dio origen.

A este respecto Dewey hace referencia a los objetos de admiración en algunos pueblos originarios, que son contemplados como estéticos por exaltar los procesos cotidianos e intensificar con esto el sentido de la propia vida. Por ejemplo refiere Dewey a las escarificaciones, los trajes vistosos y ornamentales, los utensilios cotidianos decorados con gran dedicación, que actualmente forman parte de la vasta colección de museos. Y que en su momento formaron parte las estructuras originarias de la vida cotidiana de una comunidad. Incluso, dice Dewey encontramos en las danzas rituales el origen de la danza y el teatro modernos, así como en la pintura rupestre la impresión primigenia de la pintura actual.

Estas declaraciones de Dewey nos conducen hacia un mar poco provisto de claridad, en el que parece haber cierta circularidad entre los procesos artísticos y los procesos sociales comunes. Mientras más se adentra en esta posición y en la búsqueda por diferenciar entre ambas, más abre la puerta a nuevos conceptos capaces de debatir su propuesta. Por ejemplo, si la experiencia estética es la intensificación de la experiencia cotidiana, entonces ¿se limita el arte a ser la exaltación de esa experiencia por medio de un simple reflejo de la realidad?

Dewey insiste en que ninguna experiencia podrá ser completada mientras se quede en la pura esfera estética, es decir atrapada en un sentir subjetivo. Según este razonamiento la culminación de la experiencia deriva, no en percibir de manera subjetiva la experiencia cotidiana, sino en la activación de un mecanismo que sea capaz de producir (mas no reproducir) un objeto capaz de comunicar la experiencia subjetiva:

⁷⁹ *Ibid.*,6

...sólo a partir del momento en que la experiencia se concreta en una obra aquélla se hace transmisible, comunicable y socialmente relevante [...] La obra según Dewey, es siempre y virtualmente de dominio público; su pertinencia a un mundo común no depende de la publicación, de su exhibición pública o recepción, sino de su existencia física, la cual no hace sino solicitar un juicio.⁸⁰

En este sentido la culminación de la experiencia cotidiana no se daría ni siquiera en la experiencia estética entendida como la experimentación subjetiva de la intensificación de la vida, sea la belleza o la extrañeza, el placer o el dolor; sino más allá en una experiencia artística que sería la materialización o producción de un objeto estético que a su vez es capaz de transmitir esa experiencia subjetiva. Pero acaso ¿no son también la producción científica, tecnológica, industrial o mercantil también formas de transmitir una experiencia que vivifique algún aspecto de la vida cotidiana? A este respecto Dewey sólo puede añadir que la obra de arte es la única en la que es tan importante el proceso como el producto.

A pesar de todos los debates que puede suscitar la búsqueda de Dewey por tender un puente entre la producción estética y la vida cotidiana que no sólo es originaria de los productos estéticos, sino que a su vez se vuelve receptora de ellos; su estética constituye una fuente inagotable de recursos que contribuyen a subsanar el vacío entre la alta cultura y la cultura popular, y vincular la experiencia estética con una determinada función social, sin por esto privarle de su autonomía, pues en palabras de Jordi Claramonte:

Dewey especifica la consistencia de la autonomía de lo estético, no como un contrapeso de la funcionalidad social del arte sino como su piedra de toque. El arte es tanto más eficaz socialmente cuanto más autónomo es y cuanta más autonomía moral produce. Nos interesa el arte que aumenta nuestra capacidad de obrar y comprender, la agencialidad de nuestros modos de relación.⁸¹

Por otro lado, en la estética del filósofo húngaro George Lukács es posible encontrar el complemento de las ideas de Dewey que vienen a reforzar la función social del arte y su relación con la experiencia cotidiana a partir de un vínculo con el carácter fundamentalmente autónomo de la obra de arte. En su extensa *Estética* escrita entre 1957 y 1963 Lukács expone la necesidad de un arte plenamente consciente de su realidad social,

⁸⁰ Mario Perniola, *Estética del siglo XX* (Madrid: A. Machado 2001)

⁸¹ Jordi Claramonte, en Prólogo a *El arte como experiencia Dewey*, 2008, 3

que sin embargo pueda seguir conservando su libertad y autonomía frente a los sistemas establecidos ante cualquier tentativa de adaptación a un modelo político propagandístico. Actualmente se puede ver como factor de riesgo el funcionamiento mercantilista que se apropia de la producción de imágenes y discursos, por lo que resulta necesario abogar por la autonomía del arte. No la autonomía baladí de que se hablaba en el arte por el arte, sino una autonomía entendida como soberanía del arte sobre el discurso que emite respecto a la realidad social.

La relación del arte con la realidad no puede darse en términos de inmediatez, como en el realismo o el naturalismo, en el que se ha de presentar la realidad de manera directa y cruda, que sobre todo en el segundo carece de determinación por parte del autor. El realismo por su parte alcanza una superación de esta condición de insuficiencia, pues en sí misma representa un discurso valorativo sea este moral, político o religioso, y sobre todo con el realismo crítico se ve superada la tendencia que identifica el arte con la realidad sin ningún criterio subjetivo de por medio. Este pensamiento se presenta como un rechazo rotundo al idealismo que considera al arte como un reflejo en el sentido de una reproducción fiel de la realidad.

...el reflejo estético no puede ser nunca una simple reproducción de la realidad inmediatamente dada. Pero su elaboración no se limita a la imprescindible selección de lo esencial de los fenómenos (lo cual es también tarea del reflejo científico de la naturaleza), sino que en el acto mismo del reflejo aquella elaboración contiene inseparablemente el momento de toma positiva o negativa de actitud respecto del objeto estéticamente reflejado.⁸²

Esto supone una toma de postura, una activación, un paso del creador diletante, al creador activo, propositivo. Lukács considera que la importancia de la experiencia estética reside en representar lo particular siempre unido a la trama de relaciones entre las que se encuentra inmersa. De ahí que el arte deba mantener una visión autónoma a la comúnmente establecida, el planteamiento artístico debe desbordar los límites de lo establecido y asimilado. Esto implica mantener cierta distancia del flujo continuo de la vida, y requiere del artista una toma de partido subjetiva.

⁸² Lukács G. *Estética Vol. I*, (Barcelona: Grijalbo, 1966), 260

Ante este planteamiento resulta fácil juzgar la toma de partido, como consecuencia de una intención propagandística, no obstante, Lukács diferencia tajantemente entre ambas, señalando que la propaganda política conlleva a la movilización en la búsqueda de un fin práctico inmediato. En cambio, el carácter de la obra artística supone un proceso indirecto a largo plazo, que funciona como un mecanismo pedagógico y mediador que implica un impulso a la autoconciencia y al crecimiento intelectual tanto del autor, como del espectador.

El arte se convierte pues en un mecanismo de acción que funciona de manera indirecta. La obra de arte nunca produce en sí misma un efecto radical en la realidad, sino mediante el impulso o la activación que pueda producir en el receptor. Lukács se enfoca pues en la acción que realiza la obra no directamente sobre la realidad, sino sobre el espectador. Dice que por un lado el arte sustrae al espectador de su experiencia común de la vida introduciéndolo en un mundo completamente desconocido para él, con un horizonte más amplio, que le permite volver a su experiencia cotidiana con una mirada renovada, deshabitada que le permite relacionarse de manera distinta con su antigua realidad. Esto supone la activación de un mecanismo social que produce las acciones de manera directa.

A diferencia del pensamiento de Dewey, Lukács distingue claramente entre la experiencia de la vida cotidiana y la experiencia estética:

...mientras en la primera lo esencial es la comunicación de sentimientos que tienen su raíz en situaciones reales y objetivas, en la segunda lo esencial es, en cambio, la evocación de sentimientos carentes por completo de fundamento en la experiencia vivida del autor.⁸³

El arte sustrae al espectador de su experiencia común de la vida introduciéndolo en un mundo completamente desconocido para él, en el que hacen presentes sentimientos y experiencias ajenas a su cotidianidad. Estas enriquecen su experiencia y le permiten volver a la vida común con una mirada renovada, deshabitada, a partir de la que será capaz de relacionarse de manera distinta con su antigua realidad.

⁸³ Perniola, *Estética del siglo XX*, 170

En la propuesta de estos dos autores se halla la proclama por replantearse el efecto de los productos y las experiencias estéticas que se encuentran en constante interacción con nosotros, y determinan de una u otra manera el devenir de la sociedad. En ambos puede leerse una propuesta de reformatión del gusto estético a partir de un proceso sutil en el que es necesario un modelo estético casi pedagógico.

De este modo se constituye la experiencia estética como un proceso activo que permite reaccionar dentro de un esquema de lo comúnmente vivido. La acción artística y la acción estética se llevan a cabo en ese entramado de relaciones que constituye un modo de acercamiento a lo que es propio de nuestra vida ordinaria, y que tiende a ser asimilado de tal modo que se ignora la riqueza que aporta a la concreción del tejido social.

Los procesos estéticos actuales se encuentran en constante lucha con distintos valores e ideales, lo único que no pueden negar es su inserción en un mundo real. Si atienden o no a los llamados de la estética o la teoría del arte no depende de los teóricos mismos, sino del desarrollo consciente de los creadores, como sujetos integrales capaces de complejizar las dinámicas sociales, culturales y políticas en las que se inserta su discurso estético.

Más que presentar aquí una conclusión tajante de esta sucinta revisión, se abre la puerta a la reflexión del papel que cumplen los productos estéticos actualmente, y se hace hincapié en la necesidad de reelaborar los términos en que debe ser entendida la autonomía del arte y su separación de las demás esferas de la experiencia. En vías de favorecer el crecimiento intelectual tanto del creador de productos estéticos, como del consumidor de los mismos, así como de su autoconsciencia.

FUNCIÓN COGNITIVA DEL ARTE: BASES DE UNA PRÁCTICA REFLEXIVA

A partir de la teoría estética introducida por Alexander Baumgarten en 1750, es posible vincular la experiencia estética del arte a la teoría filosófica. Contrariamente a las ideas de Kant de que el juicio estético no proveía ningún tipo de conocimiento, Baumgarten instaura la estética como disciplina filosófica independiente a cargo del conocimiento sensible. Es sin duda en el siglo XX, donde florece la idea del arte como conocimiento, al asignarle al objeto artístico una pretensión de verdad. Sin embargo, gran parte de este pensamiento deriva de la estética del filósofo alemán G. W. F. Hegel, desarrollada un siglo atrás. A partir de ese momento y, a lo largo de todo el siglo XX, bajo la insignia del arte como portador de verdad, se desarrolla la búsqueda por develar el carácter teórico del arte, no desde el arte mismo, sino desde la propia filosofía. Éste hecho, constituye para el filósofo y teórico de arte Mario Perniola, la carencia mayor de la estética cognitiva:

...la exaltación teórica del arte responde a exigencias de carácter más filosófico que artístico. Afirmar que el carácter cognitivo del arte quiere decir no sólo conceder al arte algo que en el fondo le interesa poco, sino también desplazar hacia sus ámbitos problemas que le son extraños: la filosofía acaba por encontrar en el arte nada más que a ella misma.⁸⁴

Sin embargo es innegable que aún, a pesar de esta deficiencia, los aportes filosóficos, no a la estética, sino a las prácticas artísticas mismas, son determinantes en su desarrollo desde el siglo pasado hasta hoy. Es por eso que, en la pretensión de abordar el discurso de la obra artística desde una noción fundamentalmente ética, se hace necesario hacer referencia a por lo menos dos las más grandes aportaciones filosóficas a la teoría del arte: la fenomenología, la hermenéutica. Los aportes de la estética fenomenológica serán guiados por el pensamiento de Hegel, para quién el arte posee una verdad espiritual que revela al hombre lo que él mismo es. Estas determinaciones irán abriendo la puerta a lo que constituirán los aportes hermenéuticos al arte, desde el pensamiento de Hans-Georg Gadamer, en quien se vuelven tan importantes el artista y el espectador como la representación artística, así como la introducción de la hermenéutica como la disciplina que desplaza la labor de la estética en el análisis y comprensión de las obras de arte.

⁸⁴ Perniola. *Estética del siglo XX*, 108

De este modo se abarca un resumido análisis de la teoría del arte, que desde la filosofía le otorga el grado de conocimiento: conocimiento de una verdad espiritual; una verdad originaria; una verdad hermenéutica. Dicho análisis presentará un panorama en el cual sea posible sustentar la búsqueda de un vínculo entre la actividad artística y la actividad intelectual. Sin embargo no se ha de hacer caso omiso al sentido de la cita referida anteriormente respecto a la insuficiencia de la filosofía para abordar aquello que al arte le concierne, más allá de lo que a ella misma le es particular, pues está muy presente en lo que en adelante se desarrollará: la lucha entre la autonomía del arte y el empeño por hallar en él una nueva función, ya no cognitiva, sino activa.

Las Lecciones de Estética de Hegel, editadas póstumamente por Hotho alumno suyo, comienzan con la siguiente Frase: “Esta obra está consagrada a la estética, esto es, a la filosofía, a la ciencia de lo bello, con mayor precisión, a lo bello artístico, al margen de lo bello natural.”⁸⁵. Esta afirmación marca la ruta del pensamiento hegeliano sobre la estética, y define en primera instancia la relación entre los conceptos estética, filosofía y ciencia. Por lo que permite realizar tres proposiciones fundamentales:

1. **Estética como filosofía de lo bello:** Esta proposición pone de manifiesto la inseparable relación de la estética y la filosofía, o la estética como un derivado de la filosofía. La estética se funda, en su origen, en la filosofía, y se sirve de los medios y métodos de ésta para teorizar sobre lo que le es propio, a saber de Hegel, lo bello. Es por esto que la enunciación de Hegel vuelve a sujetar la estética a la filosofía (contrario a la defensa de Baumgarten de la estética como disciplina independiente), haciendo evidente que toda estética no es sino una filosofía de lo bello. Lo que por otro lado niega a la estética el derecho y la necesidad de un método propio, pues su objeto, la belleza tampoco puede considerarse como propia de la estética, sino en origen proveniente de la filosofía.
2. **Estética como ciencia de lo bello:** En la manera de enunciarlo sugiere una equidad en los términos filosofía y ciencia, o bien un deseo por no hacer diferencia entre

⁸⁵ G.W.F Hegel. *Lecciones de Estética* (México: Ediciones Coyoacán, 2015), 9

ambas, por encontrar lo que tienen de común, de intrínsecas, la filosofía y la ciencia. En una época en que la ciencia lucha por separarse de la filosofía, volviéndose cada vez más lejana a las cuestiones del espíritu y más cercana al desarrollo técnico, Hegel encuentra la necesidad de enunciar la filosofía y la ciencia como una misma en el estudio de lo bello.

3. **Lo bello artístico al margen de lo bello natural:** esta proposición marca el contraste entre dos formas de belleza, una proveniente de la naturaleza, y otra proveniente de las manifestaciones artísticas. Lo que por otro lado es realizar la diferencia entre lo que por naturaleza está dado y lo que crea el hombre en forma de arte.

Con lo anterior, será necesario realizar las acotaciones pertinentes para poder comprender la perspectiva de Hegel respecto al arte, como objeto de una estética que es filosofía y por tanto ciencia, es decir el arte como objeto de estudio de la ciencia, que sin embargo dista mucho de los objetos comunes de la ciencia.

Cabe resaltar que Hegel hace patente la idea del arte como objeto de estudio científico en la intención de que el arte posee una finalidad. Por lo que los primeros dos volúmenes de su Estética se dirigen a la búsqueda de eso que sería la finalidad de la obra de arte. Consecuentemente se analizan las objeciones de una y otra, así como de una teoría sobre el arte. Y finalmente un volumen dedicado a la concepción del arte desde el punto de vista filosófico.

Se hace necesario trazar el punto de partida de la estética hegeliana describiendo a qué tipo de ciencia nos enfrentamos, cómo abordarla y cuál es su objeto. El objeto de esta ciencia es pues un objeto de naturaleza subjetiva, Hegel considera que los objetos de ésta naturaleza no se hallan como tal en el espíritu, sino como productos de la actividad del espíritu. Esto es en la manera en que son su reflejo, por lo que pueden ser a manera intuiciones subjetivas. Y la representación subjetiva o espiritual corresponde nada menos que al azar. De este modo lo bello aparece como algo no necesario, sino como producto de un acuerdo

subjetivo accidental. Reconoce también, que si las observaciones resultan engañosas, cuanto más las representaciones internas producto del azar.

Este panorama no resulta muy favorable y conduce a la duda de si el objeto de estudio de la estética existe realmente. Sin embargo para Hegel esta duda es normal. Una ciencia de las manifestaciones del espíritu (belleza, moral, virtud, etc.) necesita una introducción que precise el objeto de estudio, pues este no es como el objeto de estudio de las ciencias naturales, que generalmente ya está establecido y aceptado de manera sólida.

Por otra parte habla de que todo objeto de estudio científico tiene la exigencia de demostrar que es necesario: "En la filosofía no debe ser aceptado nada que no posea el carácter de necesidad, lo que equivale a decir que aquí todo debe tener el valor de un resultado."⁸⁶ Para Hegel, la estética (como filosofía del arte) sólo puede justificar su existencia, si es entendida como una parte de la filosofía en su conjunto, y no independiente de ella. Sólo dentro del contexto de la filosofía, la estética puede demostrar su necesidad.

En este último razonamiento se halla el primer esbozo que vincula la filosofía hegeliana del arte con la estética cognitiva del siglo XX. Por un lado el binomio arte-estética que hace necesaria la relación entre arte y pensamiento, y por otro la idea de que el arte más que ser útil, es necesario.

Sin embargo surge uno de los primeros obstáculos de esta concepción, que el mismo Hegel tiene bien claro –y en la actualidad parece omitirse–, el hecho de que la demostración de la necesidad del arte conduciría a la búsqueda del origen de la filosofía en su concepto, más que del arte como manifestación sensible. Por lo que para evitar las inconsistencias, Hegel parte del simple hecho de la existencia de obras de arte.

Sin embargo no pasará mucho para encontrar obstáculos de nuevo, y los primeros que trata de superar son los referentes a las objeciones existentes con respecto a la Idea de una filosofía del arte. Hegel reconoce principalmente dos: 1. La que apela a lo bello como

⁸⁶ *Ibid.*, 14

aplicable una variedad infinita de objetos; 2. La idea de que al ser la belleza producto de la intuición no puede ser objeto de ciencia y no se presta a un tratamiento filosófico.

Con respecto a la primera objeción, es obvio que habría que referirse a todas las formas de arte (música, poesía, danza, teatro, etc.) para luego clasificarlas y fijar un criterio de lo bello. Por lo que el objeto se complejiza cada vez más. Es por eso que Hegel decide comenzar por la Idea, es decir por lo universal, olvidando las particularidades. Como sugiere Platón, atiende a lo bello y no a los objetos considerados como bellos. Y es a partir de lo bello universal, que se desprenden las variaciones y formas múltiples en particular.

Sobre la segunda objeción, contra la idea de lo artístico como no competente al conocimiento científico, su argumento es tajante al apuntar a la cualidad del pensamiento conceptual de alejarnos de la realidad de las cosas, en lugar de acercarnos a ella. Éste argumento tiene valor contra el estudio científico de la realidad en tanto concepto y, sin embargo, a pesar de ello, no se ha dejado de conceptualizar la realidad. Sumado a esto, habla de la capacidad del espíritu para pensarse a sí mismo y a sus productos: "Por ser el pensamiento lo que constituye su esencia y su concepto, el espíritu sólo se satisface cuando ha penetrado de pensamiento todos los productos de su actividad y los ha tornado así verdaderamente suyos."⁸⁷ Esta afirmación nos deja mirar otro fundamento de la estética cognitiva que despunta posterior a él. El arte como una actividad del espíritu humano que es capaz de pensarse a sí mismo, es decir que tiene conciencia de sí mismo y que busca "hacer verdaderamente suyos" los objetos de su actividad, a través de su conceptualización y aparición como pensamiento. Cabe detallar con respecto a ese "hacer verdaderamente suyos" los objetos del espíritu, en el interior de esta posibilidad se hallaría la determinación de un espíritu que produce objetos que no le son propios en sí. Si así fuera ¿por qué el espíritu produciría algo que le es ajeno?

Podemos tratar de encontrar la respuesta a este cuestionamiento en las ideas de Hegel con respecto a la transformación del destino del arte posterior a los griegos, según las cuales, el arte griego representa la máxima expresión de vitalidad a través de la "sublime belleza".

⁸⁷ *Ibid.*, 25

Sin embargo debido a la transformación en la forma de vida de las sociedades, en lo político y social, los intereses se han vuelto utilitarios y se han perdido dos elementos fundamentales para lograr el goce desinteresado de las obras de arte: La libertad y la serenidad.

A este respecto se hace necesario reflexionar que tanto una obra de arte puede permitirse un goce desinteresado. Estas inquietudes se hallan también en el pensamiento hegeliano, sin embargo, debido a su visión fenomenológica, Hegel encuentra posible el goce desinteresado del arte. La cultura en general, dice Hegel, está dominada por la ley, los conceptos se han convertido en determinaciones que legalizan. Esta actitud que conceptualiza las ideas en general para poder apropiárselas no corresponde a una actitud artística en absoluto. Para Hegel, según esta idea del arte que deviene concepto para ser pensado, el arte se convertiría en un simple medio en lugar de ser un fin en sí. Sin embargo es un modo por medio del cual se puede justificar que el arte se convierta en objeto de estudio de la filosofía y de la ciencia. Estas ideas resultan enteramente novedosas tanto para el arte, como para la estética y la filosofía de su tiempo, y aportan un nuevo modo de relación del arte con las personas y la cultura.

El arte ya no procura para nuestras necesidades espirituales la satisfacción que otros pueblos en él han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado en la esfera de la representación y para satisfacerlos debemos llamar en nuestra ayuda a la reflexión, los pensamientos, las abstracciones, las representaciones abstractas y generales [...] Por eso en nuestros días estamos inclinados a entregarnos a las reflexiones y pensamientos sobre el arte. Y el arte mismo, tal como lo es actualmente, sólo está hecho para devenir objeto de pensamientos.⁸⁸

Hegel defiende el arte contra toda enunciación negativa de este como apariencia. Pues la apariencia, es necesaria para la esencia y la existencia de sí y para sí. Que de este modo salvaría al arte de convertirse en un arte impropio, para la filosofía, para el pensamiento o para la ciencia. En este sentido explicita que el arte puede seguir siendo menos que el pensamiento por constituir una existencia de apariencias, sin embargo, el pensamiento y lo que sabemos de la realidad al igual son apariencias, y al igual que el pensamiento, el arte

⁸⁸ *Ibid.*, 27

busca la Verdad. "En su propia apariencia el arte nos deja ver algo que supera la apariencia: el pensamiento..."⁸⁹

Siguiendo con las objeciones contra el arte que deviene objeto de estudio científico, encuentra otra que se basa en la negación de un carácter científico a la filosofía, Para Hegel el papel de la filosofía consiste en enfocar un objeto según su necesidad. Esta necesidad no es subjetiva, es una necesidad interna a partir de las cosas mismas, y según Hegel, éste es el carácter de la ciencia en general.

El arte no resulta digno de estudio científico sólo en la concepción de éste como un mero objeto de decoración al servicio del placer. Y esta concepción por su parte refiere a un arte que no es libre ni independiente. Y justamente lo que impulsa las consideraciones hegelianas es el arte libre, un arte que guarda de común con el pensamiento el hecho de que por un lado se bastan a sí mismos, y por otro pueden ser el medio para lograr objetivos insospechados por el pensamiento, o frente a los cuales resulta incompetente, como el encontrarse a la disposición de lo accidental y lo transitorio. De este modo el arte puede devenir objeto de pensamiento, pero también puede llegar a los lugares donde el pensamiento mismo renuncia a entrar.

Finalmente hace referencia a una condición del arte según la cual éste es una forma de expresión de lo divino, de las aspiraciones más supremas del espíritu. Esta condición hace de mediador entre lo espiritual (lo superior, lo intangible, el trasfondo, el más allá dice Hegel) y lo real (lo visible y sensible, lo exterior, el más acá). Sin embargo, dice Hegel, hay un error y es que al actuar el arte sobre la materia sensible no podría este representar la totalidad de la verdad espiritual. Esta verdad espiritual devendría sólo de manera parcial, por lo que:

"La obra de arte es, pues, incapaz de satisfacer nuestra última necesidad de Absoluto. En el presente ya no se venera una obra de arte, y nuestra actitud respecto a las creaciones del arte es mucho más fría y reflexiva. En su presencia nos sentimos mucho más libres que en el pasado, cuando las obras de arte eran la expresión más elevada de la idea. La obra de arte

⁸⁹ *Ibid.*, 30

solicita nuestro juicio: sometemos su contenido y la exactitud de su representación a un examen reflexivo. Respetamos al arte, lo admiramos; solamente que no vemos en él algo que no pudiera ser superado, [ya no vemos] la manifestación íntima de lo Absoluto; lo sometemos al análisis de nuestro pensamiento, no con intención de provocar la creación de nuevas obras de arte sino más bien con el objeto de reconocer la función del arte en su lugar dentro del conjunto de nuestra vida."⁹⁰

Con todo esto Hegel afirma: "...el arte se ha convertido, para nosotros, en cuanto a su supremo destino, en una cosa del pasado."⁹¹ Estas afirmaciones, han dado lugar a las más variadas interpretaciones de la estética hegeliana, y han sido el pretexto más fecundo para la creación de nuevas reflexiones sobre el arte. Entre estas formas de pensar que encuentra una según la cual el carácter pasado del arte supremo, es una declaratoria de muerte al arte. Que a su vez ha sido interpretada de mil maneras, en lo único que coinciden todas estas determinaciones, es en el hecho de que inevitablemente Hegel marca una tajante línea divisoria entre un arte absoluto y supremo del pasado, y un arte posterior cada vez más diverso y complejo, cuyas exigencias interpretativas son mayores. Las obras de arte ahora nos provocan el goce por medio de la reflexión sobre el contenido, los medios de expresión, y la congruencia entre ambos. Una vez consideradas las objeciones al arte como objeto de estudio científico y filosófico, Hegel comienza a realizar consideraciones acerca de las ideas con que se asocia la finalidad del arte.

La primera consideración refiere a que el fin del arte es imitar a la naturaleza, concepción que encontramos ya en el pensamiento de Aristóteles. Bajo esta consideración Hegel considera que el arte se vería limitado a los medios por los que se expresa, por lo que sólo produciría ilusiones parciales a nuestros sentidos. Esta forma de representación del arte no iría más allá de la simple imitación, y sería incapaz de presentarnos una realidad con la fuerza de la vida. Esto le hace preguntarse por qué entonces el hombre busca imitar a la naturaleza, a lo que su única respuesta encuentra en el fondo la vanidad, el probarse a sí mismo que es capaz de dominar una técnica que le permita crear algo igual a lo natural.

⁹⁰ *Ibid.*, 33

⁹¹ *Ibid.*

Dice: "...le complace su trabajo a través del cual ha imitado a Dios..."⁹² Sin embargo, son más valiosos los productos originales, propios del hombre.

Al intentar rivalizar con la naturaleza, el arte siempre será menos que ella. Esto una vez más priva al arte de su libertad. Sin embargo no le niega a este tipo de arte su valor técnico y dificultad. Pero dice que aun así estas formas de arte carecen de espiritualidad. Para Hegel el arte debe tener otro fin que el de la imitación formal. Lo que debiera tratar de alcanzar es el "despertar del alma". Pues según esto el fin del arte consistiría en revelar lo esencial del alma, lo que ésta tiene de sublime y verdadera. "De manera general el fin del arte consiste en tornar accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano. La verdad que abriga el hombre en su interior, lo que mueve el corazón y agita el espíritu."⁹³. En este sentido Hegel va por la idea de que el arte toca los sentimientos. Y eso se produce por medio de la intuición, ésta última como una instancia que con la representación permite llegar al alma y a la voluntad para conmoverlas. El arte es capaz de producir todo tipo de sentimientos, tanto nobles como bajos, tiene la capacidad de despertar interés de los sentimientos por cualquier cuestión. Esta cualidad para Hegel constituye la sofisticación del arte.

Después de ésta función enfocada a los sentimientos, Hegel menciona otra función que le es achacada al arte y consiste en una manera de civilizar al hombre, o moderar sus sentimientos y costumbres. Pues considera que el hombre en estado primitivo busca únicamente la satisfacción de sus instintos. Este primitivismo según Hegel, puede ser atemperado por medio del arte, en la medida en que éste ayuda al hombre a ser consciente de sus propias pasiones, y así, capaz de comprenderlas y hasta cierto punto dominarlas. De este modo el arte objetiva los sentimientos convirtiéndolos en objetos de representación, lo que ayuda a serenar al hombre respecto de sus sentimientos.

No obstante la objetivación de los sentimientos, la función del arte no para ahí dice Hegel. El proceso debe seguir hasta que el alma se capaz de vencer y "purificar las pasiones". Lo

⁹² *Ibid.*, 35

⁹³ *Ibid.*, 41

que sin duda nos presenta una función moralizadora del arte. Dice Hegel que la idea de que el hombre debe permanecer en unión con la naturaleza es un salvajismo, pues el arte pretende elevar al hombre por encima de la naturaleza. Se busca que el arte moralice los sentimientos al ayudar al hombre a oponerse a ellos y a sus pasiones. Con todo esto Hegel no parece aún conforme de que esto pueda ser el fin último del arte. Parece que esto de buscar a toda costa una finalidad especial al arte lo que provoca es asignarle un sinfín de "objetivos accidentales" que no son del todo suyos y que además no dan cuenta de la naturaleza del arte. Respecto a esta concepción de la función moralizadora del arte, Hegel considera que abre paso a una oposición que debe ser superada por la filosofía. Oposición según la cual la moral se contrapone a lo natural, "acción moral contra voluntad natural, ley contra plenitud concreta del alma y de la naturaleza en general"⁹⁴. Sólo en la superación de esa oposición se podrá encontrar el verdadero objetivo del arte.

Sin embargo cabe preguntarse por el sentido del verdadero fin del arte. ¿Es posible que todas las formas de expresión artística estén sujetas a un único y verdadero fin? Si ese fin es desconocido hasta ahora –dado que la oposición entre moral y naturaleza aún no ha sido superada– ¿Cambiaría en algo el rumbo que han tomado las manifestaciones artísticas? ¿Existe una necesidad real de determinar cuál es ese objetivo verdadero?

En alguna época anterior se consideró que la producción del arte era el dominio de una técnica y que quién pudiera atenerse a las reglas de la técnica podía crear obras de arte, pero actualmente esa visión es obsoleta pues somos conscientes de que las obras de arte no se producen ateniéndose a las reglas.

Ejercer las reglas es realizar una actividad puramente formal, pero aquí no se halla el espíritu (creando) pues este no ejerce una determinación impuesta, sino una que le es propia, no obedece más que a sí mismo. Por eso Hegel considera absurdo establecer normas para la creación de obras de arte. Esta visión del arte se dejó atrás, sin embargo se llegó a su extremo contrario suprimiendo el carácter de la obra de arte como producto de una

⁹⁴ *Ibid.*, 50

actividad formal, en favor de esta como producto de un espíritu "especialmente dotado", "un genio", o que posee "el talento". Una característica del genio es la inspiración.

El genio y el talento, dice Hegel, son dones naturales. Toda forma de arte (entre las que se encuentran también poesía y arquitectura) debe dominar una destreza, pero debe aún más, conocer el espíritu humano. Según esta determinación la obra de arte es una herramienta que permite al hombre expresar su autoconsciencia. De este modo es como logra justificar su necesidad:

La universalidad de la necesidad del arte depende sólo de que el hombre es un ser pensante dotado de conciencia. En tanto que dotado de conciencia el hombre tiene que ubicarse frente a lo que él es, a lo que es de manera general, y hacer de ello un objeto para sí. Los objetos de la naturaleza se contentan con ser [...] la obra de arte es un medio con ayuda del cual el hombre exterioriza lo que es.⁹⁵

En sus creaciones el hombre encuentra un reflejo de sí mismo. "El hombre se halla igualmente comprometido mediante nexos prácticos con el mundo exterior, y de esos vínculos nace también el deseo de transformar al mundo y a sí mismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal [...] el hombre no quiere permanecer como lo ha hecho la naturaleza"⁹⁶. El hombre busca transformarse, reinterpretarse y reinterpretar la naturaleza, para no permanecer del modo en que es dado por ésta.

Encontramos en seguida otra determinación del arte como productor de sentimientos. En la que el arte busca evocar el sentimiento de lo bello. El sentido de lo bello entonces no estaría implícito en el hombre ni en la naturaleza; "Por el contrario, se trataría de un sentido que tiene necesidad de ser formado y que una vez constituido se convertiría en lo que llamamos gusto."⁹⁷ Tener gusto sería entonces tener sentido de lo bello. En alguna época las bellas artes se ocuparon de la formación del gusto. Pero, como ya sabemos, en la actualidad el gusto no nos conduce muy lejos, puesto que es un juicio que se queda en lo superficial, en lo externo de la cosa, que no son sino rasgos accesorios para Hegel.

⁹⁵ *Ibid.*, 60

⁹⁶ *Ibid.*, 61

⁹⁷ *Ibid.*, 63

La obra de arte está dirigida a la intuición que es la representación sensible exterior o interior. Por esta condición no está dirigida al espíritu, sino a la sensibilidad. Según Hegel, espíritu en calidad de sensibilidad existe para el Deseo. Este busca suprimir la libertad e independencia de los objetos exteriores y demostrar que sólo están hechos para ser consumidos y destruidos. El sujeto dominado por el deseo no es libre, pues su acción no se determina por su racionalidad, sino por la relación que guarda su deseo con las cosas.

De este modo las obras de arte han de dirigirse hacia la inteligencia y por tanto según Hegel deben juzgarse por el espíritu y no por los sentimientos. Para él los intereses del arte son similares a los de la inteligencia. Ambos buscan conocer los objetos en su naturaleza íntima. El deseo es destructor, la inteligencia busca lo general y lo particular. "Lo que interesa además por sobre todo a la inteligencia es captar, al mismo tiempo que la universalidad de las cosas y su esencia, el concepto del objeto"⁹⁸ Sin embargo este interés le es ajeno al arte y esto es lo que lo diferencia de la ciencia. El arte se ocupa de un objeto sin la pretensión de convertirlo en concepto o en idea universal.

La apariencia sensible en el arte aparece únicamente como forma. Las obras de arte son sombras sensibles de lo que es bello, y eso bello no es sensible por medio de los sentidos como el frío y el calor, sino que pertenece a un tipo de sensibilidad que Hegel atribuye al espíritu, por lo que sus intereses son superiores. De este modo la actividad creadora posee un carácter subjetivo, por el que no se ocupa de ideas de una manera calculadora, sino de cuestiones espirituales no representables en ideas abstractas. No debe procurar dar una forma o representación figurada de una idea, es decir tampoco debe ser ilustrativo. Sino producto de la fantasía. Ésta le da a los contenidos una forma sensible que no es ilustrativa.

Es posible que eso que comprendemos comúnmente como imaginación, nos ayude a representar circunstancias específicas por medio de imágenes de experiencias realizadas, sin embargo dice Hegel, ésta no crea un sentido verdadero. La imaginación del arte por su parte al dar expresión figurada y sensible a contenidos espirituales en general, los aprehende y ayuda al espíritu a tomar consciencia de ellos. Esta imaginación creadora para

⁹⁸ *Ibid.*, 67

Hegel supone un don natural, es decir el talento artístico así como la fantasía creadora está dada por naturaleza, por lo que puede ser casi instintiva, casi porque no sólo es naturaleza instintiva, sino que además es espiritual. Esto, para Hegel constituye la particularidad de la obra de arte.

La obra del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, constituye para la presente investigación un recurso inagotable de ideas y conceptos vinculados siempre, de una u otra forma a la experiencia del arte y al objeto artístico. El postulado primordial de la teoría gadameriana corresponde a la idea del arte como una forma de comprensión vinculada al conocimiento hermenéutico. Con esta idea Gadamer reclama la obra de arte como objeto de la hermenéutica, situándose por encima de la estética, al considerarla como inadecuada para la tarea de comprender la obra de arte.

Gadamer reconoce que el arte plantea una noción de verdad. La cuestión que realmente mantendrá ocupada a la hermenéutica gadameriana será, por tanto, a qué tipo de verdad refiere la obra de arte. En la entrevista realizada por el neerlandés Ger Groot, Gadamer apunta a que la noción de verdad en el arte no puede compararse a la idea de certeza, producto de la aplicación de un método, ni mucho menos a la aplicación de criterios cuantitativos, o restringirse a una verdad proposicional. La verdad de la que da cuenta la obra de arte tiene que ver con el perfil hermenéutico del propio arte, y por tanto tiene un carácter histórico.

En tanto conocimiento hermenéutico, la obra de arte se convierte en un acontecimiento lingüístico. Gadamer afirma que “toda interpretación de lo comprensible que ayude a otros a la comprensión tiene, desde luego, un carácter lingüístico.”⁹⁹ (Gadamer, año: 58) Es en este sentido que aunque la obra de arte en sí misma no sea como tal lingüística, es susceptible de ser interpretada de manera lingüística.

El apropiarse del objeto de la estética, responde sobre todo a la idea de que la contemplación del arte es en esencia un acto interpretativo. Pero aún más, tiene que ver con idea de que la creación del arte mismo es un proceso hermenéutico; la obra de arte es la

⁹⁹ Hans-Georg Gadamer, “Estética y Hermenéutica”, *Daimon Revista de filosofía*, No. 12 (1996), 12.

interpretación del mundo del que surge, su representación. Encontramos así, en el pensamiento gadameriano una resistencia a la autonomía del arte, que se expresa también en el rechazo del proyecto kantiano que pretende establecer la estética de manera autónoma, o a la reducción del arte sólo como producto de la experiencia estética, conceptos que serán desarrollados con mayor detenimiento más adelante. Esta vinculación de la obra de arte con la realidad que proyecta, devela su carácter histórico.

Para comprender mejor el carácter histórico que le atribuye Gadamer a la verdad de la obra de arte, resulta necesario mirar hacia las bases sobre las que se funda el pensamiento hermenéutico. Gadamer, así como Heidegger y Ricoeur, los tres exponentes más representativos de la hermenéutica del siglo XX, apuntan al conocimiento hermenéutico como un modo de comprensión distinto del conocimiento científico basado en la razón práctica. El conocimiento hermenéutico se presenta como un modo de acercarse al mundo, y sobre todo como un modo de ser del hombre.¹⁰⁰

Para Gadamer la comprensión parte siempre desde el punto de vista de la persona que comprende. Por lo que en éste acto se compromete la historicidad propia del sujeto, que a su vez influye en la comprensión. En este punto Gadamer concuerda con Heidegger en la idea de que no es posible eliminar el yo de la interpretación, por lo que ésta será siempre una re-interpretación.

De este modo la interpretación hermenéutica no resulta de un acto de comprensión individual, sino de una fusión de horizontes, es decir el encuentro entre dos mundos que necesitan integrarse, en la que confluyen la historicidad del autor y la del lector, su pasado y su presente. Esto implica escapar de la noción subjetivista de la obra de arte.

Volviendo al tema de la verdad de la obra de arte, Gadamer sostiene que la obra de arte tiene algo que decirnos, que nos sale al encuentro, es decir que se nos devela como si estuviera oculto. Este mensaje es la verdad de la obra de arte, y asegura que si logramos

¹⁰⁰ Noé Esquivel, "Discusiones entre filosofía de la ciencia, epistemología y metodología en el marco de las ciencias humanas". En: *Formación Universitaria Humanismo y Conocimiento*. (México: UAEM, 2015), 27

llegar a la comprensión de la verdad de la obra de arte, lograremos también acercarnos hacia una auto-comprensión.

La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como un algo presente y simultáneo.¹⁰¹

Esta verdad que nos sale al encuentro en la obra de arte, logra confrontarnos con nosotros mismos. A pesar de estar de acuerdo con la idea de Hegel de que el arte y la historia son inseparables, Gadamer afirma que la verdad de la obra de arte trasciende la idea de historicidad entendida únicamente en términos del pasado. Así mismo logra su independencia de la historicidad propia de su autor, idea que no ha de devolvernos a la cuestión sobre la autonomía del arte, ya que éste siempre requerirá de una interpretación. La obra de arte se actualiza constantemente, pues se encuentra abierta indefinidamente a nuevas integraciones.

Es decir requiere de un ejercicio de interpretación. Esta interpretación debe vincularse a la historicidad propia del que interpreta, es decir del espectador que ha dejado de realizar un acto de pura contemplación, para adentrarse en todo un proceso hermenéutico por medio del cual descubre e interpreta la verdad de la obra de arte.

Partiendo de la idea de que la historicidad del sujeto influye en la comprensión. La comprensión del mundo es entonces particular en cada individuo. Por lo tanto lo es también la experiencia del mundo, que para Gadamer incluye la noción de tradición, como una institución, una forma de vida en sí misma. Como la comunidad de sentido a la que pertenece el sujeto de la experiencia. Abordar y comprender el concepto de tradición en la hermenéutica gadameriana no resultaría posible sin hacer alusión al concepto de prejuicio que Gadamer reincorpora al pensamiento filosófico.

El prejuicio es considerado en Gadamer como condición, o mejor dicho pre-condición para el entendimiento. Dice que sin ideas preconcebidas sobre un objeto no podríamos acercarnos a él por primera vez. Contra la objetivación a la que aspira la ciencia del siglo

¹⁰¹ Gadamer, "Estética y Hermenéutica", 7

XX que ha desplazado la noción de prejuicio, en favor de la imparcialidad del conocimiento defiende la idea de que los prejuicios no son forzosamente verdaderos o falsos, y que no siempre distorsionan la verdad, de hecho contribuyen a posibilitar el conocimiento. Aunque se parta de los prejuicios debe tomárseles conscientemente, posibilitando que estos sean corregidos por la experiencia con lo intersubjetivo. Bajo este entendido ni el autor, ni el lector de la obra de arte se encuentra desvinculados de modo alguno de prejuicios. Ninguno es libre de valores o valoraciones que remitan a la comunidad de sentido a la que pertenecen, pues esto supondría en ellos un carácter a histórico.

Hasta este punto Gadamer nos presenta un modelo de comprensión hermenéutico aplicable a la obra de arte, para llegar a la comprensión de ésta a través de la interpretación de su significado. Este proceso incluye que tanto el autor como el lector asuman el papel de hermeneutas. El primero interpreta al mundo en una obra de arte, el segundo interpreta la obra de arte. Esta interpretación está impregnada de la subjetividad del sujeto, que se hace presente en el prejuicio. De primera vista esta teoría corre el riesgo de caer en un relativismo absoluto, en el que el significado de la obra de arte es distinto para cada sujeto de la experiencia, y no hay posibilidad alguna de que pueda haber una mediación. Pues la interpretación de la obra de arte no estaría ni cerca del significado original del autor. Sin embargo al introducir la noción del juego, Gadamer recupera el camino hacia la mediación entre autor y lector.

Gadamer aborda el concepto del juego como punto de partida para explicar el fenómeno del arte. El juego supera la subjetividad de quienes juegan y se escapa del aprisionamiento al que esta subjetividad le somete. De este modo el juego escapa también de ser objeto y se convierte en sujeto de la experiencia. Es así como la dinámica se constriñe al principio "jugar es ser jugado". No importando así quién o qué realice la acción, lo importante ahí es la acción misma. El juego no puede ser entendido a través de la comprensión de los sujetos que participan de él. La esencia del juego los rebasa. En este sentido en la comprensión gadameriana, la esencia del arte rebasa también a su creador y a al espectador implicados.

Remitiendo así a algunas nociones fenomenológicas que serán expresadas en el apartado inmediatamente anterior a este.

En este sentido el juego representa la explicación ontológica del arte, pues implica la existencia de un destinatario. Piensa en el juego como escénico (es decir, al tener presente que se juega para alguien), en referencia al modelo de las artes performativas como la música y el teatro. "Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego."¹⁰² De este modo la separación entre jugador y espectador implicada en la experiencia estética, se diluye. El juego se convierte así en una construcción que detenta una unidad de sentido, en la que no se juzga la validez de la obra de arte por su referencia a la realidad, ni se entiende como una representación imitativa de la realidad, sino que en la representación misma emerge la obra. Es decir en la experiencia del arte acontece el verdadero ser del arte, que es dado al sujeto de la experiencia.

Sin embargo esta alusión al juego no basta para salvar la estética gadameriana de una visión relativista, aunque contempla ciertos procesos de moderación. Por lo que es posible deducir que se está frente a un "relativismo moderado"¹⁰³. A pesar de esto los aportes de la hermenéutica de Gadamer a la comprensión del arte como portador de significado son revisados ampliamente por otros teóricos del arte a lo largo de todo el siglo XX. Hacia la construcción de una visión del arte fundada en la idea de la responsabilidad, la hermenéutica como ejercicio de interpretación del significado de la obra de arte, resulta insuficiente. No basta con interpretar lo que la obra de arte quiere decir, de manera aislada. Se hace necesario situar la obra artística en un contexto determinado, conjugarla de distintos modos con objetos y sistemas culturales diversos, para examinar su construcción en las cuestiones reales de la vida social. Esto implica rastrear también el origen de los significados, es decir, no basta con interpretar el significado, es necesario revelar en el proceso las estructuras sociales que le dieron origen a esos significados.

¹⁰² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método* (Salamanca: Sigueme, 1991), 125

¹⁰³ Parafraseando el título que otorga Janet Wolff al subcapítulo referente a la hermenéutica de Gadamer en relación con la experiencia artística, en el libro: *La producción social del arte*, (Madrid: Akal, 1998)

III

ARTE CONTEMPORÁNEO Y RESISTENCIA

“What we call an ‘artist’ in the usual sense of the term, is someone who, in relation to a given purport, the purport of the canvas and the medium of the *picta*, for example, proposes new rules of the painting game”

Jean-François Lyotard

Las sociedades moderna y contemporánea, han conducido a los individuos a un estado de obediencia, modo de comportamiento derivado de lo que llamó Foucault una evolución en las artes de gobernar. Con estas el sujeto es definido con base en modos de pensar y actuar normalizados por diversas instituciones que se encargan de regular y controlar el modo de ser y vivir de los sujetos. La concepción ética de Foucault se hace presente a partir de la reflexión acerca de estas formas de regulación de los individuos, las que encuentra como estrategias de dominación que mantienen al individuo sujeto a una verdad impuesta. Foucault comprende la ética no como un conjunto de estatutos universales que dictan el modo de ser y actuar de los individuos, sino como la construcción de un modo de ser individual, basado en el cuidado de sí mismo y la práctica de la libertad, que a su vez es un ejercicio de autorregulación, mediante los que es posible cuestionar las verdades establecidas y los sistemas de dominación mismos en la búsqueda de una emancipación del sujeto.

El arte como un espacio de libertad donde el sujeto puede experimentar de modo alternativo la realidad (entendida como sistema de verdad) que le es impuesta y a su vez cuestionarla, es la propuesta que se aborda en el presente trabajo. El modo en que las artes son capaces de reinterpretar la realidad y propiciar distintas perspectivas en el espectador, es un modelo que inspira a Foucault a pensar la construcción de una vida ética en términos de la creación artística. La tarea consiste en actualizar los términos en que se instaura la creación artística en la actualidad y así problematizar la posibilidad de construir una ética basada en el modelo de creación artística.

Sin embargo, no es posible desarrollar esta propuesta en el desconocimiento del estado actual del arte que igualmente pretende ser normalizado por distintas instituciones que se dicen propias de este. Si el arte ha de fungir como un dispositivo capaz de otorgar una perspectiva divergente, este mismo ha de escapar a la normalidad, en esos términos es que se actualiza su autonomía. Después del posromanticismo europeo y habiendo pasado por un giro intelectualista, el arte no busca emanciparse de la vida o de la sociedad, sino de sus estructuras y estrategias de normalización. Al igual que el sujeto en busca de emancipación,

el arte no es autónomo *per se*, se ocupa en la construcción constante de su autonomía contra toda estrategia de sujeción; se encuentra en estado de resistencia permanente.

El arte contemporáneo supone un cambio de perspectiva en el que la reflexión sobre el arte no gira en torno al objeto artístico como un ente animado, sino se basa en una comprensión del arte como un sistema que comprende tanto la producción, como la distribución y el consumo (en el sentido intelectual y económico) del objeto artístico, y en este sentido devuelve la mirada al acto creativo y a quien lo lleva a cabo. Por lo que en términos de autonomía la cuestión se actualiza no sólo al desapego del objeto artístico de cualquier sistema regulatorio; la autonomía del arte contemporáneo responde al libre ejercicio del artista frente a las posibilidades que su práctica le ofrece. Autonomía respecto a la elección de medios y procesos que utiliza el artista para generar discursos.

En este sentido es válido que la crítica (tanto la crítica institucionalizada, como la reacción de cualquier espectador frente al objeto artístico) recurra a la condena moral cuando los recursos que ha utilizado el artista resultan cuestionables para una sociedad, pues de este modo se hace evidente que el sistema del arte está en funcionamiento. En la reflexión, el público empoderado es capaz de exigir qué quiere ver y qué no, de acuerdo al cuestionamiento que el producto artístico ha hecho de su sistema moral, lo que conduce al producto artístico del nivel de objeto al nivel de discurso.

"Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo."¹⁰⁴

Sin embargo, este ejercicio no debe confundirse con el ejercicio que se propone el presente trabajo, no se trata de hacer el papel de la crítica, ilustrando con casos específicos la polémica de una moral hipotética que pueda verse trastocada con el planteamiento de X artista. El cambio de perspectiva que el estado contemporáneo del arte demanda, responde

¹⁰⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* Tomo III, (Madrid: Labor, 1993), 294

a un ejercicio autocrítico en el cual sea posible establecer los términos de la relación entre arte y ética, no desde una imposición externa (moral, social o política) sino a partir del reconocimiento de un *ethos* del artista autoconstituido, de su actuar productivo, que quiérase o no se encuentra implícito en todo hacer humano en tanto *poiesis*. Este ejercicio halla su justificación en una de las características del arte contemporáneo analizadas anteriormente: la reflexividad, que posibilita al arte asumirse autónomo buscando en sí mismo (en sus procesos) la capacidad de transformarse a partir de la autoconciencia, o mejor dicho del ejercicio consciente de sus medios y materiales, sean estos moralmente aceptables o no, incluso si llegan a ser cuestionables en términos legales o políticos. Es evidente que el debate sobre los medios cuestionables en el arte nunca se extinguirá mientras sigan existiendo artistas que logren poner el dedo en la llaga de las cuestiones morales más delicadas, y siempre habrá un rechazo de la ética en el arte mientras se siga entendiendo la ética como un modelo regulador, y no como el resultado de la práctica reflexiva de la libertad.

En el modo particular de existencia de las obras de arte dentro de un sistema comprendido como Mundo del Arte, es que puede pensarse la resistencia como el estado permanente de las obras de arte que pretenden existir fuera del ámbito de esa normalidad impuesta por una verdad establecida mediante acuerdos. Este estado de resistencia del arte se hermana con la actitud crítica que propone Foucault para un sujeto poseedor de la virtud, en busca de su emancipación de los sistemas de gobernanza. Un arte que resiste a los modos de normalización impuestos por un mundo del arte determinado por relaciones económicas a su vez puede fungir como potenciador de una experiencia alternativa respecto a las verdades establecidas.

En el presente capítulo se analizan los distintos modos de existencia de las obras de arte contemporáneo, problematizando las estructuras institucionales y sociales que lo sostienen. En el primer apartado se hace un breve recorrido por los sistemas de reconocimiento de obras artísticas, que han dado origen a un denominado Mundo del Arte, el cual puede comprenderse como un sistema complejo relaciones entre diversos actores que determinan y posicionan las obras de arte contemporáneo, abriendo la puerta a una serie de

cuestionamientos que permiten reflexionar acerca de las estrategias de normalización del arte y los intentos de los artistas por resistir a las mismas. En el segundo apartado se presenta el devenir de las obras de arte contemporáneo a partir de la transgresión de la forma estética, como un acto de resistencia al esteticismo que se empeña en dominar el ámbito artístico. Lo anterior refuerza el sentido del último apartado en el que se vincula el panorama general del arte contemporáneo, con la propuesta ética foucaultiana de la vida como obra de arte, al compás de las ideas de Herbert Marcuse en torno al arte como transformador de la vida. Resaltando en ambos pensadores el concepto de libertad como ejercicio fundamental del hombre, en lo que Foucault considera la condición ontológica de la ética, para de este modo llegar a la formulación de la propuesta final del presente trabajo: la demanda por transformar la vida en sentido artístico, no estético y, basar en el modelo de creación artística del arte contemporáneo la creación del sí mismo en sentido ético.

PLATAFORMAS DE LEGITIMACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si se tratase de definir el arte contemporáneo en este sub apartado, se estaría frente a una franca y ardua labor de desambiguación del término, probablemente la tarea se extendería a un recorrido por la historia del arte desde las primeras vanguardias artísticas hasta la actualidad, sin embargo, resultaría un camino muy largo para los fines propios de esta investigación. La intención aquí propuesta gira en torno a la comprensión del arte contemporáneo, más que como término o categoría artística, como un sistema de producción y posicionamiento de las obras artísticas actuales con un *modus* determinado, estrechamente vinculado a lo que ha sido nombrado como “Mundo del Arte”¹⁰⁵. En la intención de elaborar un marco de referencialidad del arte contemporáneo, y de este modo establecer su relación con la propuesta de la ética como práctica de la libertad, que a su vez se apoya en la resistencia a los modos de dominación derivada de la obra del filósofo francés Michel Foucault.

Al no poder situar una temporalidad específica del arte contemporáneo, es necesario referir a sus características para poder rastrear en artistas y obras de arte actitudes y cualidades que se inscriban en esas referencias, como parte de un proceso histórico e ideológico. Una de las primeras acepciones del arte contemporáneo corresponde a la idea de que es un arte reflexivo, es decir que se vuelve sobre sí mismo tanto en la teoría como en la práctica. En su libro *La definición del arte* Umberto Eco señala que el arte contemporáneo se articula como una reflexión de su propia problemática¹⁰⁶. En este mismo libro, Eco refiere a la obra del filósofo italiano Dino Formaggio, respecto al concepto de la muerte del arte en Hegel, desde el enfoque del arte contemporáneo. Formaggio reconoce también la tendencia a la reflexividad de este arte posterior a la muerte del arte, no obstante, rastrea la referencia a la actividad artística autoconsciente desde tiempo atrás, encuentra un claro ejemplo en Novalis:

¹⁰⁵ Denominado así por Arthur. C. Danto en “The artworld” en *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, 1964, 571-584

¹⁰⁶ Umberto Eco, *La definición del arte*. (Barcelona: Martínez Roca, 1970), 127

Poesía de la poesía, poesía transcendental a la que se añade la consciencia del realizador que se manifiesta conscientemente en la acción y en la obra de arte; y he aquí que ya se ha puesto en marcha, con toda su riqueza de significados y su fecundidad instrumental para la interpretación del devenir contemporáneo del arte en las artes, esta apasionante operación cultural de "autorreflejo estético", que es al mismo tiempo arte y arte del arte, representación y representar del representar, duplicación dialéctica de los planos de consciencia, en definitiva, que a través de la negación, la muerte, la muerte de la muerte, el desengaño cada vez más evidente y desalienante, describe la idea total de la liberación artística que ha impulsado todo el arte contemporáneo en sus sucesivas contradicciones internas¹⁰⁷

Esta cita no hace más que poner de manifiesto con la gran fuerza poética de Novalis el ambiente de la creación artística, a partir del encuentro del arte consigo mismo -encuentro que tanto había esperado la fenomenología que pretendía conocer ese fundamento del arte buscando en la filosofía, sin hacer explícito que todo el tiempo la respuesta se encontraba en el arte mismo- anterior incluso al arte moderno. Que sin embargo cobra fuerza en la modernidad donde la práctica autorreflexiva del arte da paso a una autorreferencialidad sustentada en valores introducidos por un intelectualismo dominante en la modernidad, tema que se desarrolló más ampliamente en el capítulo anterior. Los artistas contemporáneos conscientes de su lugar en este sistema del arte, se asumen y se posicionan de frente no sólo al fenómeno artístico, sino incluso al fenómeno social, político, económico, ecológico, en suma, ideológico de su tiempo. Aún cuando su obra se presenta como desinterés total por estos fenómenos, se hace notar una toma de postura intencional por parte del artista contemporáneo.

A partir de la muerte del arte decretada por Hegel la obra transforma su ser en múltiples dimensiones, una de ellas es la creciente valoración del contenido en detrimento de la forma, la obra de arte ya no sólo se entiende en términos formales y técnicos, sino y sobre todo en función de su significación simbólica. De ahí que la autonomía por la que luchaban los artistas del romanticismo y posromanticismo –que fuera puesta en práctica por los artistas modernos de las vanguardias estéticas- se actualizara más allá de la cuestión de liberarse del discurso social; los artistas contemporáneos asumen su autonomía al explorar nuevos formatos, técnicas, procesos y discursos que desbordan los principios estéticos

¹⁰⁷ Novalis, s.f., citado en Eco, *La definición del arte*, 130.

establecidos. A su vez estos principios estéticos han tenido que actualizarse para asimilar y normalizar las prácticas artísticas autónomas. Del mismo modo, debido a esto, se hizo necesario que no sólo la filosofía, también el psicoanálisis, la sociología e incluso la antropología abrieran sus puertas a la valoración de las obras artísticas.

Esta nueva determinación del arte no luce tan desalentadora, de hecho, abre la puerta a nuevas formas de valoración del fenómeno artístico. La estética filosófica que en la modernidad cobró fuerza como aliada del arte moderno, ahora es juez y parte en la producción del arte contemporáneo con la inclusión del estudio de las artes en las universidades. A diferencia del estudio que se impartía anteriormente en las escuelas de Bellas Artes, el estudio del arte en las universidades, da un giro hacia la teoría del arte y la estética que, sin embargo, no se limita a estas dos posibilidades teóricas, sino que se abre a nuevos saberes y campos del conocimiento que van desde la sociología hasta la física. Ya no basta con que el artista conozca y ejecute correctamente la técnica, es necesaria una formación académica basada en saberes teóricos y prácticos, que le conduzcan en el camino de esta autoconsciencia que el arte nuevo predica. De este modo tanto las universidades como las escuelas de Bellas Artes se empeñan en la formación “integral” de artistas capacitados tanto en técnica como en teoría. De esta determinación intelectualista del arte contemporáneo surgen dos acepciones más con las que es necesario lidiar en la búsqueda de una comprensión de éste, que se aleje de la definición terminológica o enciclopédica que comúnmente se busca. La primera se basa en la evidente separación entre artista y espectador que presenta un arte poco accesible a la sociedad en general. La segunda refuerza la primera con formulación de un ámbito exclusivo del dominio del arte contemporáneo llamado Mundo del Arte.

El hecho de que el arte haya estrechado lazos con las ciencias humanistas, conduce a una separación entre el artista, que en esta lógica sería egresado de alguna institución superior, o en su caso un autodidacta instruido en teoría y técnica, cuyo producto artístico además de ser un bien cultural sería un bien intelectual; y el espectador que, de no compartir el mismo grado de formación académica o intelectual, no sería capaz de acceder a una contemplación “adecuada” de la obra de arte. Este último enunciado guarda a su vez un significado más

escandaloso, no se refiere únicamente a una contemplación adecuada, sino a la comprensión de la obra de arte. En efecto esta separación entre espectador y artista que se debe a circunstancias de tipo social, pero que se sustenta en la necesaria transformación del arte, abre la puerta a gigantescos malos entendidos entre los distintos participantes del “juego del arte”¹⁰⁸, que agrandan la distancia entre unos y otros.

Se está allí en el punto en que la distancia entre el juego artístico del artista que produce para otros artistas (o asimilados) y el público profano es máxima. Es decir que el *ready made* no está ya hecho cuando se presenta delante del espectador. Está *por hacerse* y compete al espectador terminar el trabajo que el artista ha comenzado, y que no sería nada más que un objeto ordinario del mundo ordinario, incluso un detritus banal y vulgar (pienso en estos artistas que exponen objetos *kitsch*) sin la contribución de los “que miran”: quienes, según Duchamp “hacen los cuadros”¹⁰⁹

La insinuación de que el espectador habitual no es capaz de comprender el mensaje artístico causa un creciente desinterés por parte de la sociedad hacia las manifestaciones artísticas contemporáneas, dejando la tarea de esta contemplación a los públicos especializados o mayormente informados sobre el tema, que hacen crecer esta falsa idea de que sólo ellos están capacitados para comprender el arte contemporáneo. Y que a su vez contribuyen a legitimar los productos que se apegan a esta idea separatista. El giro intelectualista del arte que supone la primacía del concepto sobre el objeto, sustenta una tercera característica del arte contemporáneo surgida de la articulación de un mundo del arte que opera bajo la lógica antes descrita. El filósofo estadounidense Arthur Coleman Danto, refiere al mundo del arte como un espacio de significación y un trasfondo primordialmente teórico necesario para la comprensión del arte contemporáneo. “*To see something as art requires something the eye cannot decry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art world*”¹¹⁰ Esta cuarta acepción confirma nuevamente la distancia entre el arte, que funda su

¹⁰⁸ Por incluir la referencia a la sociología como trinchera para el análisis del fenómeno del arte, en particular la sociología de Pierre Bourdieu, quién utiliza el término “Juego del arte” para referir al fenómeno de producción y consumo de obras artísticas.

¹⁰⁹ Bourdieu P. “Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada [Intervención de Pierre Bourdieu en la Escuela de Bellas Artes de Nimes]” en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la Cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2011, p.41.

¹¹⁰ Danto A. The artworld, “Para ver algo como arte, se requiere algo que el ojo no puede percibir—una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”.

nuevo valor en la teoría e historia del objeto artístico, y la sociedad que no se ha desprendido de la valoración de un arte representativo. Propiciando así un sistema sobrevalorado por sus participantes y fuertemente criticado por quienes han sido rechazados o se han excluido a sí mismos de éste. A pesar de ello esta tensión pareciera alimentar el mundo del arte.

Por su parte el sociólogo francés Pierre Bourdieu define el funcionamiento interno de este mundo del arte desde su sociología de la cultura:

Ese mundo es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Eso es lo que significa el término “autonomía”: es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado [...] Pero todo lo que adviene en ese campo –capital, luchas, estrategias, etc.- reviste formas específicas, originales, que no circulan necesariamente en otros microcosmos, ni en el macrocosmos social en su conjunto.¹¹¹

Aunque acertadamente precisa que es un mundo social entre otros, deja en claro que las formas específicas que le regulan no pertenecen necesariamente al macrocosmos. Lo que, por si fuera poco, legitima uno de los valores fundamentales del arte contemporáneo: el desapego a cualquier tipo de normatividad externa a su propia estructura. No obstante, esta idea pareciera contradecirse en el momento en que Bourdieu introduce el concepto del *habitus*:

...el hecho de que los “individuos” son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc. Y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado).¹¹²

Aquí rescata el ineludible vínculo entre el microcosmos del arte y el macrocosmos social. Idea que minutos antes simulaba haber desechado. Pese a su autonomía, el mundo del arte no deja de ser producto del contexto social. La teoría sociológica que pretende dar sustento al arte contemporáneo, y específicamente las ideas de Bourdieu deben ser tomadas con

¹¹¹ *Ibid.*,37

¹¹² *Ibid.*,39

cautela, puesto que pueden resultar en muchos casos contradictorias, sin embargo, el arte contemporáneo en su conjunto, incluido el mundo del arte, está en sí mismo repleto de aporías que a su vez le permiten funcionar. Estos postulados que llevan al límite la noción del arte contemporáneo encuentran su fundamento en las prácticas artísticas mismas.

El arte contemporáneo como una entidad que en sí misma determina el rumbo de la producción artística, tanto de la que se inserta dentro de este circuito como la que se excluye de él; es un sistema complejo de relaciones internas y externas, regidas por un sistema de valoraciones poco estable, que se encuentra en un flujo constante entre diversos factores, que sin embargo pueden ser transformados, siguiendo el principio de reflexividad de un arte que puede actuar sobre sí mismo. El mundo del arte referido por Danto, consigue funcionar sólo hasta el punto en que los instruidos en teoría e historia del arte sustentan las prácticas que este sistema alberga. Pero en un punto determinado de esa historia del arte contemporáneo (probablemente con el surgimiento del Pop Art, de lo que se hablará más adelante), surge una ruptura en la que los intelectuales del arte, pasan a conformar la fracción crítica del mundo del arte, al cuestionar los discursos y productos del sistema que ellos mismos propiciaron. En sustitución, un gran número de intermediarios considerados a sí mismos concedores del mundo del arte, tomaron el poder no sólo de la producción, sino y sobre todo de la distribución de los productos artísticos.

En su libro *El arte expandido* Mario Perniola, escribe sus observaciones con respecto a este mundo del arte que a su parecer ha llegado al punto de derrumbarse, debido al efecto de sus contradicciones internas. Para él, las obras de arte se redujeron a fetiches artísticos por el hecho de que los facultados para legitimar estos productos, se encontraban más interesados en hacerlos circular en el flujo de un capital económico. De este modo los artistas tuvieron que recurrir “a una serie de modas más o menos efímeras que presentaban con nombres provocadores, preocupándose sólo de mantener bajo el control de unos pocos galeristas, coleccionistas e intermediarios codiciosos, y la complicidad de las instituciones públicas...”¹¹³. Con este panorama, la fracción crítica, se encontró atrapada en el afuera del mundo del arte que, según Perniola, convertía la crítica del arte en una herramienta de

¹¹³ Mario Perniola, *El arte expandido* (Madrid: Casimiro libros, 2016), 7

publicidad, aun cuando esta cuestionara la valoración de los productos artísticos: “la transgresión, el escándalo y la indignación de parte de la crítica y, más aún, del público funcionaban como una excelente caja de resonancia, que permitía rebasar los límites del microcosmos artístico y suscitar el interés de los grandes órganos de información.”¹¹⁴

Al ser rechazados por unos, adulados por otros, y encontrarse siempre en el punto de tensión, los artistas contemporáneos aprovecharon cualquier plataforma que se presentase como medio de legitimación de sus prácticas. Sin embargo, debido a la diversificación en forma y contenido de las obras, se hizo cada vez más complejo establecer criterios de valoración aplicables a la gran cantidad de manifestaciones de éste, lo que condujo estos criterios de una contradicción a otra. A su vez los espacios de inserción de este arte se enfrentaron a los mismos obstáculos que arrastraron dichas contradicciones. ¿Cómo exponer una obra de arte inmaterial? ¿Dónde resguardar obras de arte monumental? ¿De qué manera albergar el producto de un crimen? ¿Cómo propiciar que el espectador distinga una obra de arte de un objeto común?,

En este punto es donde entran en acción estrategias provenientes de los medios de comunicación de masas. Las publicaciones periódicas como revistas de arte e incluso las columnas de crítica en algunos diarios, se convirtieron en plataformas que ayudaron a cumplir una aporía más de este sistema del arte que por un lado limita a un reducido grupo de personas el poder de comprensión de los productos artísticos, y por otro difunde para el exterior las singularidades de los mismos, sin soltar la llave de entrada al público profano. Sumado a esto la difusión masiva de los medios electrónicos como los sitios web de galerías y museos, hasta las bases de datos que agrupan una extensa cantidad de artistas de las más diversas disciplinas; por su parte cumplen aparentemente con una democratización del arte al hacer accesible a los usuarios de Internet la excesiva producción de obras artísticas, que sin embargo se vuelve contra el mundo del arte al inflar el mercado. Es justo este fenómeno el que impulsa a Mario Perniola a pensar en una primera desestabilización del mundo del arte, con la estrategia cibernética creada por la inglesa Saatchi Gallery, en la que cualquier artista (por autodenominación) podía subir sus obras sin ningún criterio de

¹¹⁴ Ibíd. p. 8

selección aparente, a la página web conocida como *Your Gallery*. La masividad del proyecto fue la misma que le volvió inoperante al alcanzar la participación de más de sesenta mil participantes. Sin embargo, estas estrategias se encontraban al alcance no sólo de los insertos en el mundo del arte, sino también de aquellos disidentes, quienes encuentran la cuestión del mundo del arte contradictoria a sus principios y lógicas de producción artística. Es de hecho debido a estas plataformas que incrementa la cantidad de artistas disidentes. Sin embargo, este mecanismo implacable de absorción de obras de arte, las atrae como elementos útiles para dar cuenta que aún prevalece un carácter rebelde y contracultural.

Por otra parte, una plataforma de legitimación de obras de arte que introduce siempre nuevos retos para el mundo del arte resultan ser las Bienales Internacionales de Arte. Desde su trinchera las Bienales aportan nuevos elementos al mundo del arte partiendo de determinadas perspectivas dictadas por el espíritu de la época que las alberga. En palabras del curador alemán Jochen Volz:

Las bienales son plataformas independientes sin ánimos de lucro, cuya finalidad es promover la diversidad, libertad y experimentación en el ejercicio del pensamiento crítico y la producción de una realidad alterna. Es un espacio plural en donde las perspectivas autónomas pueden entrar en el diálogo y el debate con los otros¹¹⁵

Sin embargo, como en todo el mundo del arte, existe gran cantidad de opiniones encontradas con respecto a la función de las Bienales, como la de Shelia Cohen, autora del artículo *¿Cuál es la función de la bienal en el arte contemporáneo?* quien afirma “La importancia de estas plataformas es tal que es capaz de destruir la carrera de cualquier artista emergente o crear al próximo Jasper Johns”¹¹⁶ De primera impresión pareciera que las Bienales son un recurso más del mundo del arte, para dar visibilidad a nuevos artistas y contribuir al networking ya que se convierten en el momento en que se reúnen críticos, curadores, galeristas y mercaderes e imponen las nuevas tendencias que determinarán la

¹¹⁵ Jochen Volz, J. s/f. Citado en Cohen, S. “¿Cuál es la función de la bienal en el arte contemporáneo?” en *Fahrenheit Magazine* (en línea) disponible en. <http://fahrenheitmagazine.com/arte/cual-es-la-funcion-de-la-bienal-en-el-arte-contemporaneo/> (consultada el 10 de Julio, 2016).

¹¹⁶ *Ibid.*

producción artística de los seguidores del mundo del arte por lo menos los próximos dos años. Sin embargo, desde su estructura interna las bienales se encuentran continuamente incidiendo en el discurso del mundo del arte, cuestionándolo y retándolo, al introducir los más fabricados criterios de agrupación de obras de arte. Desde las que tratan temas comunes como la representación del cuerpo, la política, la migración o la globalización, entre otros, hasta las que se agrupan no por temas sino por ideas abstractas como la producción de circuitos comunicacionales o relacionales entre individuos no insertos en el mundo del arte.

Es por este carácter que las bienales de arte son consideradas en la presente investigación como fragmentos ilustrativos de la tesis de que el arte ocupa una función importante dentro de la sociedad. Por más que se encuentren pruebas que reafirmen la frivolidad de su proceder, las contradicciones de este circuito permiten chocar con casos particulares que derrumban en una imagen o una acción el mito autonomista que el mundo del arte se ha empeñado en construir. Si bien las bienales de arte no están orientadas a la venta de obras de arte, sí son determinantes en las tendencias del mercado del arte, aun cuando su propósito es puramente reflexivo. Son un espacio que permite mostrarse el arte a sí mismo como es, con sus aporías y la manipulación mediática del mundo del arte, con su oportuno interés político y la inexistencia de compromiso social, así como los intentos por socializar la producción artística y redimir la acción social del artista.

No obstante los intentos de institucionalización del arte contemporáneo por parte de un Mundo del arte que determina las reglas y los espacios de legitimación de obras, artistas y planteamientos artísticos; los artistas contemporáneos que atienden a la cualidad autorreflexiva del arte, son capaces de encontrar modos cada vez más elaborados para escapar a la normalización impuesta por este sistema regulador, y realizar planteamientos que cuestionen de maneras insospechadas no sólo el propio sistema del arte, sino también las estructuras sociales, económicas, políticas e ideológicas de su contexto. Logrando así convertirse en una muestra de que es posible escapar de la normalidad y cuestionar cada resquicio de la esfera de realidad a la que se circunscribe el sujeto, aun cuando sea de manera temporal, mientras el Mundo del Arte encuentra la manera de reapropiarlo.

FORMAS, MEDIOS Y PROCESOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

La forma artística es la vía de representación tangible de lo intangible, un intento por brindar a los sentidos una impresión de aquello que se les escapa. Ha escrito Herbert Marcuse “En la forma estética, el contenido (material) se reúne, define y arregla para obtener una condición en la que las fuerzas inmediatas, no dominadas de la materia, del “material”, sean dominadas, “ordenadas””¹¹⁷ La forma es pues materialidad y espacialidad, el fin tangible que adopta un proceso. Las formas regulan, estructuran, ordenan y dan sentido, en sí mismas son sentido. Para Kant la forma es "lo que hace que lo que hay en el fenómeno de diverso pueda ser ordenado en ciertas relaciones". Es debido a Kant que se ha atribuido a la estética el estudio de las formas, y con esto ha comenzado una larga tradición de la estética de la forma, en la que estriba el carácter científico de la estética en el afán de aportar cierta objetividad respecto a los fenómenos artísticos.

Uno de los grandes partidarios de la tradición formalista de la estética es el Historiador de arte francés Henri Focillon, quien, en *La vida de las formas*, resalta la existencia de las formas estéticas como parte de un proceso orgánico que evoluciona en términos de estilo, en cada época se supera una anterior por medio de una variación estilística. En esta obra reconoce también cierta autonomía de la evolución de las formas respecto a la historia de la sociedad. Lo que le conduce a valorar la forma en sí misma, no como dato o referencia medible y calculable, en la búsqueda del desarrollo de nuevas impresiones sensoriales no afectadas por los significados sociales, culturales, históricos o ideológicos. “La forma tiene un sentido, pero le pertenece totalmente; tiene un valor personal y particular que no debemos confundir con los atributos que le imponemos”¹¹⁸ Este postulado desafía el carácter de lo bello y lo sublime en la estética kantiana, en donde lo bello puede estar contenido en la forma, pero lo sublime escapa totalmente a ella. Para Focillon la forma en sí misma es sublime. No obstante, en el arte contemporáneo se hace evidente un desacato

¹¹⁷ Herbert Marcuse, “El arte como forma de la realidad” *Official Herbert Marcuse Web Site* <https://www.marcuse.org/herbert/index.html> (consultado el 14 de enero, 2018)

¹¹⁸ Henri Focillon, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, (México: UNAM, 2010), 15.

radical de las formas reguladas por la estética, en prácticas artísticas cada vez más imposibles de definir en tanto forma.

Las vanguardias artísticas del siglo XX, demostraron su inconformidad e incomodidad frente a los modos tradicionales de representación al pretender a toda costa transgredir la forma, repensarla, reapropiarla y transformarla en múltiples variaciones. Desde los intentos del expresionismo y el cubismo por complejizar y deformar los modelos clásicos de representación, hasta los dadaístas, quienes trasgredieron el poema al deconstruirlo y llevarlo a la combinación arbitraria de palabras dando forma al sinsentido. Los *Ready Made* de Marcel Duchamp son un ejemplo más elaborado de resignificación de la forma al retomar objetos ya existentes en un contexto cotidiano, y usarlos como medio para expresar un planteamiento del artista. Un urinario toma la forma simbólica de una fuente al ser abstraído de su contexto, o una rueda de bicicleta cambia de orientación y se confronta con la estaticidad de un banco.

Lejos de ser aspiraciones por demostrar la rebeldía de una generación de artistas naciente, se presentaron como modos de cuestionar el significado cultural o social de esas formas, otorgando así una perspectiva que trasciende el estado actual de las formas insertas en el imaginario colectivo. De este modo la transgresión de la forma llegó a su punto más álgido en lo que el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg reconoció como la última vanguardia artística: el expresionismo abstracto, donde la forma ya no tiene más que decir en tanto forma y en sustitución se exploran las cualidades del material para significar. No obstante, en este ejemplo es preciso señalar que, en las vanguardias pictóricas, aunque la forma fue transgredida en tanto representación, el formato continúa siendo el mismo. En adelante, los artistas diseñaron modos más sofisticadas para desbordar no solo la cuestión de forma como representación, sino también el propio formato como continente del planteamiento artístico. El artista estadounidense Andy Warhol, precursor del *Pop Art*, desplaza su objeto de representación pictórica hacia la creación de obras de arte que toman la forma de objetos de consumo, como las latas de sopa *Campbel's* o las *Brillo Boxes*, que son reproducciones de productos mercantiles, como parte de un planteamiento opuesto a las ideas estéticas de la tradición que sostienen la originalidad de la obra de arte, o el “aura”

que en la teoría de Walter Benjamín está en riesgo debido a la reproducción mecánica del objeto artístico.

En el sentido de estas reflexiones, la forma deja de estar exenta de cualquier referencia cultural o social como lo asume Focillon, por el contrario, la forma significa cuanto más hace referencia a su contexto de procedencia, en relación con el nuevo planteamiento que el artista hace de ella. El filósofo alemán Rudolph Arnheim contrario a las ideas de Focillon, no concibe la vida de las formas sin su vinculación con la experiencia de estas en otros contextos.

La forma no solo se determina por lo que impresiona al ojo en el momento de la observación. La experiencia del momento presente es la más reciente entre un número infinito de experiencias sensibles que han tenido lugar en el curso de la vida pasada de una persona. La nueva imagen, pues, entra en contacto con las formas percibidas en el pasado, las cuales han dejado huella en la memoria.¹¹⁹

No obstante, esto no condena a las formas artísticas a una interpretación cerrada a su significado anterior, agrega “Las imágenes de forma definida poseen el vigor suficiente como para resistir a cualquier influencia observable de las huellas de la memoria con que se encuentren.”¹²⁰ Arnheim otorga supremacía a la vista por encima de los demás sentidos en la tarea de acercarse a la forma. Sin embargo, el arte contemporáneo excede la forma no sólo en términos de lo visible, sino incluso exaltando cualidades propias de otros sentidos como el tacto, la vista o incluso el gusto. Aunado a esto, el giro intelectualista del arte del que antes se ha hecho referencia, confiere al objeto artístico un valor que supera su cualidad formal, lo vincula a una cuestión completamente conceptual.

Es de este modo como aparece en la escena una determinación del arte contemporáneo que excede la forma estética para posicionarla en detrimento de un planteamiento conceptual. El así denominado Arte Conceptual se centra en el postulado de que la obra artística ya no puede ser definida o estudiada a partir de la estética que otorga supremacía a sus cualidades formales, el objeto artístico es portador de un contenido intelectual, que es presentado por medio de representaciones conceptuales a menudo lingüísticas a manera de tautologías

¹¹⁹ Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza forma, 1997), 45

¹²⁰ *Ibid.*

(sobre todo en la obra de Joseph Kosuth), en las que es puesta en cuestión la propia naturaleza del arte, así como las estructuras tradicionales de apreciación de las obras mismas. El representante más sobresaliente del arte conceptual resulta ser el artista estadounidense Joseph Kosuth, quien radicaliza el planteamiento del arte conceptual hasta el punto de la desmaterialización absoluta de la obra artística. En su texto *El arte después de la filosofía* Kosuth sienta las bases no sólo del arte conceptual, sino de lo que hasta ese momento considera debe ser el arte y el artista. En este texto cita parte de una entrevista realizada por Arthur R. Rose en 1969, en la que el mismo Kosuth expresa su demanda respecto a la labor del artista:

Ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionándose la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (y la escultura), está aceptando la tradición que viene con esta. Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es “un tipo” de arte. Si haces pinturas ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Por lo tanto, estás aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura.¹²¹

Respaldo por la cualidad autorreflexiva del arte contemporáneo el artista se hace consciente de su posición frente a las estructuras que a lo largo de la historia han determinado los productos artísticos definidos en términos de estética y por tanto según Kosuth prendados de una cualidad ornamental, que responde a cuestiones de gusto no inherentes en el arte mismo. Ese cuestionar la naturaleza del arte, responde a la inconformidad con el universo de significación al que se inscribió por siglos, y se acerca cada vez más a su determinación autónoma en tanto exploración ya no de formas de representación, sino de medios de presentación de un arte que ya no sólo es objeto sino también proceso. A continuación, la autorreflexividad aunada a la insuficiencia de las formas de representación existentes para los nuevos planteamientos artísticos, llevaron a los artistas a mirar distintos medios de representación.

En el terreno de la escultura, se encuentra el *Land Art* como una expansión del concepto de forma escultórica que es desbordada hasta convertirse en parte del paisaje. En adelante,

¹²¹ Joseph Kosuth, “El arte después de la filosofía” *Fin(es) del Arte* [en línea]
<http://artecontempo.blogspot.mx/2005/09/joseph-kosuth.html> (Consultado el 10 de marzo, 2018)

inspirados en el proceder de los artistas del paisaje, se exploran también espacios urbanos y arquitectónicos no sólo en el exterior. La instalación artística o *Installation Art* en su referencia en lengua inglesa, se presenta como una manera de transgredir y reapropiarse del espacio, interviniendo con elementos propios o ajenos a los lugares, sean estos espacios dedicados al arte como museos o galerías, e incluso recintos con determinada carga cultural y/o social como antiguas fábricas, escuelas o ruinas arquitectónicas, así como espacios públicos, por mencionar sólo algunos. La instalación artística toma recurso de elementos visuales, sonoros y hasta olfativos generando así ambientes que propician una noción distinta del espacio intervenido. Por su parte con el *Body Painting* la representación pictórica vio en el cuerpo humano el medio propicio para superar la forma clásica de la pintura. Estos nuevos medios a su vez suponen una reconceptualización de la cualidad temporal de la obra de arte. Las formas anteriores de representación artística perpetúan, eternizan; estos medios alternativos se preocupan mucho menos por la perennidad de un objeto consagrado que por la experiencia que pueda obtenerse con ellos pese a su corta duración.

Esto abre paso a modos de representación del arte que priorizan el proceso sobre la forma. El Arte *Povera*, del vocablo italiano que se traduce como pobre, resulta ser la creación de objetos con materia degradable, como vegetales y plantas, papel, cartón, ramas, e incluso grasa, que con el paso del tiempo transforman sus cualidades formales, como parte de un proceso orgánico, que registra la acción del tiempo y de los diversos factores ambientales. Con el movimiento denominado *Fluxus* el planteamiento artístico no sólo trasciende la forma, además desborda las fronteras existentes entre las disciplinas artísticas y se apropia de medios provenientes de distintas áreas, proponiendo una experiencia del arte que se vincula con una percepción renovada de la realidad cotidiana, contra toda pretensión de superioridad, dominio de técnicas o elaboración de conceptos como propuso el arte conceptual. Se presentan obras como acciones escénicas, óperas que se vinculan a estímulos visuales, táctiles y hasta olfativos, en los cuales el medio no es el fin sino el mensaje en sí mismo.

A partir de esto surge una larga exploración de acciones que conducen a experiencias artísticas como los *happenings* en los que se abandona el control de las situaciones al flujo de las relaciones entre los participantes, o las performances como planteamientos artísticos que surgen de la acción e intervención del artista a partir de su propio cuerpo como herramienta, material y medio. Al desbordar las formas establecidas y resaltar la importancia del proceso frente a un objeto como producto final, el artista se ve frente al dilema de presentación de sus obras, es por esto que toma como recurso los medios de difusión masiva y con ello los formatos digitales como el video, que por sí mismo cobra fuerza junto con la fotografía digital, no sólo como herramientas para registrar una acción o proceso, sino como medios con los cuales elaborar un planteamiento en sí mismo.

En la década de los años 60 del siglo XX cobra fuerza el uso de la Internet como un medio de información y comunicación, en el que los artistas ven la posibilidad de llevar el mensaje artístico hacia un nuevo lenguaje, que permita la interacción múltiple, en el que el espectador se vuelve partícipe no sólo como receptor, sino también como emisor, en una práctica mediada por un sistema que ha llevado a su máxima expresión la desmaterialización de la obra artística. El denominado *Net art*, retoma esta cualidad del lenguaje cibernético para proponer prácticas de interacción entre usuarios de la internet rompiendo las barreras geográficas y cuestionando las diferencias culturales y sociales, a la vez que inciden en el planteamiento económico que el sistema del arte implica. En la actualidad las prácticas artísticas cuyo medio es digital se encuentran en crecimiento cuestionando los límites de la obra artística en relación con disciplinas como el diseño o la animación.

Frente a la desmaterialización del objeto artístico y los planteamientos cada vez menos cuantificables de los artistas contemporáneos, el mundo del arte ha tenido que ajustarse para incluir y absorber las propuestas artísticas que pretenden escapar de la normalización de este sistema regulador. Se retoma el ejemplo de las Bienales de Arte como espacios de legitimación de obras, que pretenden institucionalizar la gran diversidad de planteamientos artísticos existentes en el Arte Contemporáneo, para ejemplificar sólo una mínima cantidad

de esa gran diversidad de discursos que pese haber sido integrados a esta lógica, sostienen planteamientos cada vez menos congruentes con ella.

La Bienal de arte más antigua resulta ser la Bienal de Venecia realizada en 1895, cuyo surgimiento pretendió incentivar la producción artística y el mercado del arte, otorgando así un espacio de proyección del arte decorativo propio de la época. El enfoque de la bienal ha sido esencialmente el mismo, sin embargo, con las enormes transformaciones del arte durante el siglo siguiente y hasta la actualidad, se han adherido a estos, nuevos propósitos. Entre ellos, a la llegada del Siglo XX se buscó presentar las formas más innovadoras de lo que conocemos como arte moderno. Sin embargo, en ediciones posteriores se delata el interés por reflejar no sólo la actualidad del arte, sino también la de los procesos sociales que impulsan esas manifestaciones artísticas, como la Bienal de 1974 dedicada a Chile, como toma de postura en contra de la dictadura de Augusto Pinochet. En adelante la Bienal ha sido motivo de diversos temas de actualidad propuestos por el curador asignado para comisariar la muestra.

Una edición de la Bienal de Venecia que es motivo de reflexión del filósofo Mario Perniola, resulta ser la Bienal de 2013, liderada por el curador italiano Massimiliano Gioni, titulada “El palacio enciclopédico”. A su parecer esta edición de la bienal provoca una significativa desestabilización en el mundo del arte “...pues su resultado final es el cambio de paradigma de lo que hasta ahora se ha considerado arte”¹²².

Como el título lo indica, el proyecto curatorial de esta emisión, pretende agrupar de manera enciclopédica una gran variedad de obras de artistas reconocidos y quienes nunca se plantearon la posibilidad de ser artistas, en la idea de dar cuenta del conocimiento contenido en sus experiencias creativas. Sin embargo, constreñirse a esta definición de la exposición crea un reducto ridículo del extenso sentido planeado por el curador. Gioni se basa en la obra del mismo nombre del artista italo-americano Marino Auriti, que consiste en una maqueta de un museo utópico que albergaría todo el conocimiento del que diessen cuenta los descubrimientos del ser humano. En este sentido Gioni busca exponer la

¹²² Perniola, *El arte expandido*, 15

reflexión de la utopía que supone la búsqueda de un conocimiento absoluto que, no obstante, en el proceso produce innumerables reflexiones en torno al ser humano. En palabras del mismo Gioni:

*The Encyclopedic Palace emerges as an elaborate but fragile construction, a mental architecture as fantastical as it is delirious. After all, the biennial model itself is based on the impossible desire to concentrate the infinite worlds of contemporary art in a single place: a task that now seems as dizzyingly absurd as Auriti's dream.*¹²³

Este ejercicio reflexivo de Gioni nos vuelve hacia una de las características más rescatables del arte contemporáneo, ser su propio crítico, su propio mediador. Pese a todo esto Mario Perniola encuentra desestabilizador el hecho de que la selección de Gioni agrupe indiscriminadamente (o tal vez bajo criterios no muy explícitos para el autor) artistas, pensadores y enfermos mentales. Como es el caso del psicoanalista Carl Gustav Jung cuyo “Libro rojo” ocupa un lugar central en la exposición por sus visiones autoinducidas; el pensador esotérico Aleister Crowley quien mediante sus visiones proporciona la idea de sus pinturas a la pintora Frieda Harris; el cartero Ferdinand Cheval quién durante 33 años de trayectos, recolecta piedras para construir un palacio ideal; o el famoso artista estadounidense Richard Serra quién realiza una escultura tributo al escritor Paolo Pasolini.

Gioni parece hacer uso de su cualidad de detentor del poder supremo de legitimación de artistas, exponiendo dentro del circuito artístico la obra de personajes de distintas áreas, que debido a este gesto pasan a ser parte de ese repertorio de artistas contemporáneos. En su justificación del porqué de su elección Gioni agrega:

The exhibition brings together many examples of artworks and figurative expressions that reveal approaches to visualizing knowledge through representations of abstract concepts and manifestations of supernatural phenomena. Yet The Encyclopedic Palace is not a show about artists as mediums. Rather, the works of these artists help illustrate

¹²³ Gioni, M. “The Encyclopedic Palace” 55ª exhibición de la Bienal de Venecia [en línea] <http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/gioni/> “The Encyclopedic Palace surge como una elaborada pero frágil construcción, una arquitectura mental tan fantástica como delirante. Después de todo el modelo de la bienal en sí mismo está basado en el deseo imposible de concentrar los infinitos mundos del arte contemporáneo en un mismo lugar: una tarea que parece tan vertiginosamente absurda como el sueño de Auriti” (trad. propia)

*a condition we all share: we ourselves are media, channeling images, or at times even finding ourselves possessed by images.*¹²⁴

Mario Perniola identifica esta justificación como una recuperación del Surrealismo, una vanguardia artística extinta hace más de cincuenta años, intención que según él guarda relación con una revelación contra el “Retorno de lo real” teoría del crítico e historiador de arte norteamericano Hal Foster sobre el arte posterior a las vanguardias marcado por el trauma, el trauma del pasado por asimilar y del futuro anticipado, que se reflejó constantemente en la representación del cuerpo violentado. Pero más allá de esta negación de la realidad, lo que verdaderamente provoca inquietud en Perniola sobre esta bienal, resulta ser la banalización de la crítica de arte, que se reduce en este caso a una mera herramienta publicitaria: “radicalizando la idea populista de que cualquiera puede hacer arte, implícita en el desarrollo de las neovanguardias, ha desestabilizado por completo el campo artístico, mostrando al mismo tiempo que *la obra de arte no se basta a sí misma.*”¹²⁵ Se hace manifiesta la contradicción de una cultura furiosa por el hermetismo del mundo del arte, que cuando abre sus puertas de manera indiscriminada a cualquier producto humano, cuestionando así su propio hermetismo, resulta en un extrañamiento incapaz de ser manejado.

En este punto las contradicciones del mundo del arte han provocado enorme desestabilización no tanto para el propio mundo del arte como para quienes se encuentran fuera de éste, tratando de comprender una lógica que no se comprende a sí misma. Pareciera que los valores que predica el arte contemporáneo se hubieran extraviado en esa marea de contracorrientes. Y queda únicamente un arte que vuelve sobre sí mismo sólo en la búsqueda de inventivas para mantener viva una estrategia mercantilista muy propia de la lógica económica actual. No obstante, es justo mediante la autorreflexividad, que una buena cantidad de artistas rescatan planteamientos que se alejan de esta lógica económica y hasta

¹²⁴ *Ibid.* “La exposición reúne varios ejemplos de obras de arte y representaciones figurativas que revelan enfoques para visualizar el conocimiento a través de representaciones de conceptos abstractos y manifestaciones de fenómenos sobrenaturales. Sin embargo, *The Eyclopedic Palace* no presenta a los artistas como médiums. Por el contrario, las obras de estos artistas ayudan a ilustrar una condición que todos nosotros compartimos: nosotros mismos somos medios , canalizando imágenes, o incluso a veces nos encontramos poseídos por imágenes” (trad. propia)

¹²⁵ Perniola, *El arte expandido*, 36

cierto punto política, generando estrategias que cuestionan, o utilizando el lenguaje de Mario Perniola, desestabilizan el mundo del arte, liberando nuevos modos de experimentar el ámbito artístico y a su vez incidir en las estructuras sociales, culturales, políticas y de pensamiento.

Aunque en ocasiones “el arte del mundo del arte” se tape de ojos y oídos ante la manipulación mediática a la que está sujeto, no deja de ser reflejo de un arte que da cuenta de ser producto del sistema que él mismo ha construido a complicidad. Sin embargo como se ha mencionado anteriormente, gracias a los medios de difusión masiva, cada vez más accesibles a mayor número de personas, ese reducido círculo denominado mundo del arte, pierde terreno frente a la gran cantidad de artistas e interesados rechazados o autoexcluidos, quienes están generando sus propias estrategias de proyección, que a diferencia del proyecto de la *Saatchi Galery* no colapsan debido a que sus intereses están por encima de los intereses económicos que mueven el mercado del arte. Llevando la noción de autonomía en el arte a una libre exploración de formas, medios y procesos para presentar sus planteamientos artísticos, logrando así escapar a toda estrategia de normalización.

ÉTICA, LIBERTAD Y ARTE CONTEMPORÁNEO

La relación existente entre ética y arte es estudiada en la presente investigación, desde la premisa que demanda la creación de la propia vida como una obra de arte. Se ha mostrado en el primer capítulo que se pueden rastrear los orígenes de esta idea en el pensamiento griego que aspira a una vida bella, digna de ser admirable. A finales del siglo XVIII (Schelling, Schiller, Fichte) y a lo largo del XIX (Kierkegaard, Nietzsche) es retomada desde un enfoque particularmente estético (a partir del desarrollo de la teoría estética) que se vincula a una cuestión de carácter ético respecto al cómo vivir. Finalmente el enfoque de esta investigación se centra en la apropiación de esta idea que en el siglo XX realiza el filósofo francés Michel Foucault, en el desarrollo de una propuesta ética basada en la filosofía griega del cuidado de sí mismo como práctica de la libertad.

En el primer capítulo fue posible ahondar en el pensamiento de Foucault para identificar las huellas de esta formulación ética en su extensa obra previa, y así llegar a una comprensión más lograda de la propuesta enunciada. En el presente subcapítulo se retoma la máxima de hacer de la vida una obra de arte desde el pensamiento de Foucault, al mismo tiempo que se rescata la propuesta que en el mismo sentido elabora el filósofo alemán Herbert Marcuse pocos años antes que el filósofo francés, proponiendo el arte como forma de la realidad. A partir de estos dos horizontes, se elabora una propuesta en la que se actualiza el sentido en que se enuncia el hacer de la vida una obra de arte, partiendo del mismo modo de la actualización que se realizó en los dos primeros apartados de este capítulo, respecto al estado actual del arte, en el análisis del Arte Contemporáneo como un fenómeno artístico, cultural, social, económico e incluso político, capaz de producir modos de cuestionar o alterar la realidad potencialmente.

La propuesta de Foucault se configura desde una dimensión ética que corresponde a una noción moderna del sujeto como individuo en estado de dominación, sujeto a las imposiciones de una lógica imperante que regula, clasifica e individualiza su modo de ser, pensar y actuar, partiendo de las estructuras más pequeñas de las relaciones de poder. Desde este punto de vista, la ética funge como un ejercicio sobre sí mismo, por medio del

cual es posible cuestionar la correspondencia de ese modo de ser y actuar impuesto. Lo que conduciría a un estado de libertad del sujeto, o a una consciencia emancipada del mismo, sobre la que se fundaría la autoconstrucción del sujeto en un sentido ético. En este entendido, la propuesta de Foucault gira en torno a dos nociones fundamentales. Por un lado la libertad como fin último de la ética. Es decir, la emancipación del sujeto respecto de una lógica imperante que lo define. Es en este sentido que Foucault vincula el cuidado de sí mismo a la práctica de la libertad, como ejercicio reflexivo que le faculta cuestionar las estructuras que sostienen su existencia, asumiendo una actitud crítica, en favor de una autodeterminación.

...yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva.¹²⁶

Por otro lado -el punto sobre el cual se centrará la reflexión de este apartado final-, Foucault adosa a la construcción del propio modo de ser un sentido estético. La referencia de Foucault a la estética se dirige principalmente a los objetos artísticos. Contrario a lo que de primera lectura podría deducirse respecto al carácter estilístico y formal del arte en el sentido estético, como guía en la creación de una existencia bella, que el mismo Foucault expresa al referirse a las artes de la existencia como esas prácticas que se encaminan a la transformación del ser mismo y de su propia vida, en una obra con ciertos valores estéticos y criterios de estilo¹²⁷, la razón de fondo de la consideración foucaultina, reside en un carácter propio de las obras de arte en la modernidad, que se potencia en el arte contemporáneo. Para Foucault el objeto artístico funge como un elemento que problematiza la relación del sujeto con el mundo, en el mismo sentido en que el sujeto que ejerce su libertad de manera reflexiva lo haría; cuestionando y problematizando su relación con el entorno vivo, con los otros miembros de la sociedad y, sobre todo, con las estructuras que ostentan el poder y en consecuencia la verdad. En su obra *Foucault on freedom* Johanna Oksala alude al pensamiento de David Boothroyd, quien establece que para comprender el

¹²⁶ Foucault, "Qué es la crítica", 8

¹²⁷ Véase, pág. 31, Nota 43.

rol del arte en el pensamiento foucaultiano, es necesario comprender la función transgresora que Foucault le asigna al arte, visible en sus análisis de diversos artistas u obras en particular, desde las Meninas de Velázquez hasta *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte:

*“The work of art is always presented as exhibiting a certain resistance to the system, of being able to work at the borders of a system of thought without being totally incorporated into it. Art is thus able to mark the border between the sayable and the unsayable, and constitutes a relation between the inside and the outside of thought.”*¹²⁸

En este sentido la premisa que dicta hacer de la propia vida una obra de arte, responde a un rechazo de lo que se espera que sea la propia vida, en virtud de la creación de lo que para sí mismo debería ser. *“According to Boothroyd, it is in this context that individual life as a work of art provides the basis for thinking practical forms of transgression”*¹²⁹

La vida como obra de arte postulada en términos de resistencia a los modos de subjetivación e individualización impuestos, trae consigo una profunda reflexión respecto a la cuestión del poder. En la propuesta de Foucault el poder funge como el catalizador que potencia la reflexión ética, que se hace evidente en su análisis respecto a las relaciones de poder. Contrario a los filósofos de la escuela de Frankfurt que conciben las relaciones de poder como dominantes y opresoras, cuya fuerza es destructiva, Foucault las analiza como fuerzas productivas que propician discursos de verdad, estructuras pensamiento y modos de comportamiento. *“...las relaciones de poder no se hallan en posición de superestructura, con un simple papel de prohibición o reconducción; desempeñan, allí en donde actúan, un papel directamente productor...”*¹³⁰ En suma, las relaciones de poder no sólo se dirigen a la regulación o normalización de los sujetos, sino que en primera instancia producen modos de pensar, actuar y ser, que fungen como modelos de los que es posible apropiarse.

¹²⁸ Johana Oksala, *Foucault on freedom* (New York: Cambridge University Press, 2005), 167 “La obra de arte siempre es presentada como exhibiendo cierta resistencia al sistema, de ser capaz de trabajar en las fronteras de un sistema de pensamiento sin ser totalmente incorporada a él. Así el arte puede marcar el límite entre lo decible y lo indecible y, constituye una relación entre el adentro y el afuera del pensamiento.” (trad. propia)

¹²⁹ *Ibid.*, 168 “De acuerdo con Boothroyd es en este contexto que la vida individual como una obra de arte provee las bases para pensar formas prácticas de transgresión.” (trad. propia)

¹³⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, (México: Siglo XXI, 2017), 67

La manera de propiciar esos modos de existencia determinada, no se restringe a un carácter coercitivo del poder, sino que, en el contexto de la modernidad, se vincula estrechamente a la cuestión del placer. Esta determinación del poder es ampliamente analizada por Foucault en *Historia de la Sexualidad I La voluntad de saber*. En ella Foucault reconoce el ejercicio del poder sobre la vida, de ahí que los mecanismos del poder se enfoquen a lo que la hace proliferar: el sexo y por ende el cuerpo. Foucault identifica el ejercicio del poder sobre el cuerpo a partir de la producción de la sexualidad, que lejos de ser algo dado por naturaleza, es resultado de una estrategia del poder, que funciona a partir de la producción de discursos en torno al sexo y la intensificación de los placeres.

Mucho más que un mecanismo negativo de exclusión o rechazo, se trata del encendido de una red sutil de discursos, de saberes, de placeres, de poderes [...] toda una titilación visible de lo sexual que emana de la multiplicidad de los discursos, de la obstinación de los poderes y de los juegos del saber con el placer.¹³¹

Las técnicas modernas de dominación, retoman de la producción de dispositivos como la sexualidad, estrategias que se dirigen a la creación de discursos verdaderos que a su vez propician la intensificación del placer. De este modo, el individuo se ajusta a ciertos patrones de normalidad, establecida y deseada, por resultar atractiva y agradable, en un ejercicio que él considera como libre creación de su individualidad. Es por ello que resulta cada vez más difícil a los individuos reconocer el estado de dominación en que se encuentran, pues su estructura de pensamiento es congruente con la lógica y la verdad impuestas. Por lo que el ejercicio sobre sí, en el cuidado de sí mismo y la práctica reflexiva de la propia libertad, resultan tareas fundamentales para cuestionar los modos propios de pensar y actuar, para de este modo problematizar la relación de estos con un aparato de verdad, que responde a los fines propios de una estructura de poder que los impone. Todo esto en la búsqueda de una autodeterminación en el sentido ético, que resista a la imposición de una normalidad y al engaño de una individualidad autónoma. Esta autodeterminación basada en la autorreflexión del individuo, no se puede lograr desde el horizonte de pensamiento que le ha sido impuesto. Para poder llevar a cabo una reflexión de sí mismo y su condición al interior de la lógica que lo define, es necesario recurrir a un

¹³¹ *Ibíd.*, 52

horizonte de pensamiento que no haya sido normalizado ya, por cualesquiera estructuras sociales, económicas, políticas, científicas, etc., o que, por otro lado, se encuentre en estado de resistencia a las estructuras que generan los discursos de verdad a los que se atiene.

La resistencia no es un simple modo de negación del poder, sino la posibilidad de transformación, de creación de diversas estrategias, al ritmo que el poder genera las suyas propias. “desde el momento mismo en que se da una relación del poder, existe una posibilidad de resistencia. Nunca nos vemos pillados por el poder; siempre nos es posible modificar su dominio en condiciones determinadas y según una estrategia precisa.”¹³² La resistencia creativa es una forma de rechazar la verdad, verdad concebida por Foucault como forma de poder, en función de la creación de una nueva verdad, que en estricto sentido sería equiparable a la ficción, es decir una posibilidad potencial de verdad . Este rechazo no es una simple negación de la verdad, es en este punto donde se implica la creación de una verdad posible. Por lo que la creación del sí mismo no constituye un descubrimiento de lo que es uno en sí mismo como verdad de manera ontológica, constituye más una invención del ser mismo. De este modo el sujeto que se crea a sí mismo, que se inventa su ser, se encuentra así resistiendo a las estrategias normalizadoras del poder que producen discursos verdaderos. Crear es una forma de resistir, en este sentido el acto creativo lleva implícita una función liberadora del sujeto.

Comprender el arte como producto de un acto creativo, que implica una resistencia a la verdad establecida, conduce a comprender el objeto artístico no como una verdad existente, sino como posibilidad, como ficción. Lo que por otro lado implica el descubrimiento de una comprensión del arte en el contexto de la modernidad, como fenómeno que no responde únicamente a una cuestión formal del objeto estético, sino como un proceso de pensamiento que problematiza la lógica y la razón prevalentes, por medio de un lenguaje ajeno al normalizado, que propicia una liberación de las formas de subjetividad, e individualidad que definen al sujeto. Es a partir de este último razonamiento, que se llega a la comprensión de una función liberadora del arte. Esta idea puede ser estudiada en la

¹³² Michel Foucault, “No al sexo rey. Entrevista por Bernard- Henry Levy”. *Triunfo*, No. 752 (junio 1977), 51

formulación que realiza el filósofo alemán Herbert Marcuse proveniente de la denominada escuela de Frankfurt.

Marcuse centra su interés filosófico en la racionalidad de su tiempo basada en un tecnologismo dominante y, del mismo modo que los filósofos de la escuela de Frankfurt, cuestiona el paradigma cientificista en torno a la filosofía. No obstante, su reflexión más profunda gira en torno a la comprensión del estado de dominación en que se encuentra el hombre. En *El hombre unidimensional* Marcuse identifica que el estado de dominación del hombre en la sociedad industrial avanzada responde a una lógica capitalista en aumento que se funda en la relación producción-consumo-bienestar. Marcuse reconoce la fuerza destructiva de esta sociedad unidimensional, que asimila e institucionaliza todo factor que suponga una salida al estado de dominación. De este modo la libertad se convierte en un instrumento de dominación, en que el individuo tiene la libertad de elegir sólo frente a lo que le es dado “Escoger libremente entre una amplia variedad de bienes y servicios no significa libertad si estos bienes y servicios sostienen controles sociales sobre una vida de esfuerzo y de temor, esto es, si sostienen la alienación. Y la reproducción espontánea, por los individuos, de necesidades súperimpuestas no establece la autonomía; sólo prueba la eficacia de los controles.”¹³³.

Del mismo modo que la libertad, la racionalidad y el arte son asimilados por esta sociedad industrial y ajustados a una lógica que responde a un modelo económico productivo. Esta asimilación anula la oposición que pueden ejercer la racionalidad o el arte a los valores imperantes en esta sociedad alienada. Marcuse ve en el arte una función liberadora, que se sustenta en la comprensión de este como portador de un valor cognoscitivo, a la vez que lo considera un agente capaz de transformar la consciencia humana. “La transformación artística viola al objeto natural, pero el objeto violado es en sí mismo opresivo; la transformación estética es entonces liberación”¹³⁴ Esta función liberadora se basa en el entendido de que el arte posee la facultad de expresar lo no existente, el futuro por venir, no como un visionario, sino como un creador ilusiones.

¹³³ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*. (Buenos Aires: Planeta de Agostini, 1993), 38

¹³⁴ *Ibid.*, 268

Como la tecnología, el arte crea otro universo de pensamiento y práctica contra y dentro del existente. Pero en contraste con el universo técnico, el universo artístico es un universo de ilusión, apariencia, Schein. Sin embargo, esta apariencia es semejanza de una realidad que existe como amenaza y promesa de la establecida [...] La racionalidad del arte, su habilidad para «proyectar» la existencia, y definir posibilidades no realizadas todavía puede ser vista entonces como ratificada por y funcionando en la transformación científico-tecnológica del mundo.¹³⁵

El sentido en que comprende Marcuse el universo artístico como apariencia, se asemeja al sentido en que Foucault comprende el acto creativo como producción de verdades posibles, aún no existentes. No obstante, según Marcuse, la función liberadora del arte pretende ser asimilada por medio de la exaltación de su valor mercantil y la reproducción masiva del producto artístico.

Sin embargo, la fuerza de la liberación en el arte se encuentra aún latente debajo de esa lógica mercantilista que pretende sepultarle. Es posible constatar en el pensamiento de Marcuse que, tanto la razón como el arte tienen una función liberadora. En *Eros y Civilización* propone un desplazamiento de la racionalidad funcional ya establecida, que a su parecer reprime el goce sensual, por una racionalidad gratificante, no represiva, que integre el goce sensualista que es parte de la naturaleza. En este sentido Marcuse no pretende suprimir la racionalidad o trabajar en contra de ella, sino superarla mediante una negación en favor de lo que debería ser y la constitución de esta como verdad. “Esta negación cancela la racionalización de la dominación y conscientemente «le quita realidad» al mundo configurado por esta racionalización –volviendo a definirlo mediante la racionalidad de la gratificación-.”¹³⁶ La vía para la realización de una razón que no reprima la sensibilidad, consiste según Marcuse en la autocrítica de la razón. En este sentido otorga Marcuse, del mismo modo que se observó en Foucault, un lugar fundamental a la crítica, como una forma de pensar el pensamiento mismo, incluso contra sí mismo, no obstante, le adosa Marcuse el concepto de utopía. Para él el pensamiento crítico, o mejor dicho la razón crítica consiste en una forma de utopía. En un sentido positivo, Marcuse comprende la utopía como algo necesario para el hombre mediante la cual es posible explorar las

¹³⁵ *Ibid.*, 267

¹³⁶ Herbert Marcuse, *Eros y Civilización*, (Madrid: SARPE, 1983), 148

múltiples posibilidades de una realidad, en la búsqueda de comprensión de esta como una imposición.

Marcuse retoma la fantasía y el psicoanálisis para explorar el ámbito de la libertad de creación en el arte. Considera que la fantasía es un proceso de pensamiento que posee sus propias leyes, que puede ser rastreado en el psicoanálisis freudiano, donde se ve vinculada al principio del placer “Como proceso mental independiente, fundamental, la fantasía tiene un auténtico valor propio, que corresponde a una experiencia propia –la superación de una realidad humana antagónica-.”¹³⁷ Esta superación para Marcuse conduce a una reconciliación de la felicidad con la razón, a pesar de ser establecida como utopía por el principio de realidad imperante. En la potencial realización de la fantasía encuentra la promesa del conocimiento “la fantasía insiste en que puede y debe llegar a ser real, en que detrás de la ilusión está el conocimiento.”¹³⁸ Marcuse afirma que las verdades de la imaginación salen a flote cuando la fantasía crea un universo propio de comprensión en el que ésta toma forma, como en el arte.

Identifica la estética como la ciencia que puede estudiar la función cognoscitiva de la fantasía, como razón de lo sensible y, observa en la forma estética la conciliación negada entre sensualidad y razón, en la que es visible el rechazo a la lógica de la dominación y a lo que denomina el principio de actuación. Este principio de actuación funge como represión institucionalizada de la libertad. Ante éste, el arte se opone presentando al hombre libre, pero lo presenta en estado de falta de libertad. Esta idea la retoma Marcuse de Adorno quien establece que el arte es capaz de mostrar la libertad únicamente negando la falta de libertad.¹³⁹ “Desde el despertar de la conciencia de la libertad, no hay ninguna obra de arte genuina que no revele su contenido arquetípico: la negación de la falta de libertad [...] Para poder ser negada, la falta de libertad debe ser representada en la obra de arte con la apariencia de la realidad.”¹⁴⁰ No obstante, considera Marcuse que este carácter de semejante a la realidad, dota al arte de una cualidad estilística que le otorga un carácter

¹³⁷ *Ibid.*, 138

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Véase Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música*, (Madrid: Akal, 2003), 65

¹⁴⁰ Marcuse, *Eros y civilización*, 138-139

entretenedor y superfluo que puede ser fácilmente absorbido por la cultura hedonista como una forma de gozo momentáneo de fácil olvido. Por lo que la función liberadora del arte se encuentra en su cualidad de oposición, no de semejanza a esa realidad. “El arte existe sólo cuando se anula a sí mismo, cuando salva su sustancia negando su forma tradicional y negando, por lo tanto, la posibilidad de reconciliación: cuando llega a ser surrealista y atonal. De otro modo, el arte comparte el destino de toda forma de comunicación genuina: fallece.”¹⁴¹

Este pensamiento de Marcuse resulta contradictorio con el hecho de presentar la estética - como razón sensible- como mediador entre sensibilidad e intelecto, razón y placer, naturaleza y libertad, verdad racional y verdad imaginaria. No obstante, queda clara la necesidad de una ruptura con la razón que impera en el principio de realidad establecido, para de este modo llegar a la coexistencia de los opuestos. La función liberadora del arte va más allá de esta mediación entre las facultades del intelecto y las de la sensibilidad, se asienta sobre todo en la posibilidad del arte de representar una verdad posible, por venir, una verdad ideal, que en el pensamiento de Marcuse se sigue presentando en términos de belleza. La belleza ideal cuyo fin último como máxima expresión de la libertad es la belleza “Sólo en el medium de la belleza ideal, en el arte, puede reproducirse la felicidad, en tanto valor cultural, en el todo de la vida social. Esto no sucede en los otros dos ámbitos de la cultura que participan con el arte en la presentación de la verdad ideal.”¹⁴² Esos otros ámbitos en que se presenta la verdad ideal, son para Marcuse la filosofía y la religión. La primera, a su parecer, ha perdido la confianza en la felicidad y la segunda la relegó a un plano fuera de la existencia.

En un breve ensayo publicado en 1972 titulado *El arte como forma de la realidad*, Marcuse identifica un carácter afirmativo y uno negativo en la obra de arte. El arte es afirmativo cuando toma la forma de la realidad, cuando en tanto forma es consecuencia de una serie de reglas dictadas por el estilo y la técnica, perpetuando la tradición “...pues la forma artística (y no importa cuán *anti*-artística intente ser) detiene lo que se halla en movimiento,

¹⁴¹ *Ibid.*, 139

¹⁴² Herbert Marcuse, *Cultura y sociedad*, (Buenos Aires: Ed. Sur, 1967), 65

establece su límite y su marco y lo ubica en el universo dominante de experiencias y aspiraciones; otorgándole un valor en dicho universo, lo vuelve un objeto entre otros.”¹⁴³ Esto potencia su valor de cambio como mercancía. Y es justamente contra la Forma Mercancía que, según Marcuse, actúan las rebeliones en la actualidad. Este carácter afirmativo del arte, tiene para Marcuse una función entretenedora, que provee un descanso y un tipo de entretenimiento distinto al que otorgan las demás empresas del entretenimiento y el placer, pero del mismo modo pasajero, sin trascendencia en la vida de la sociedad. En este sentido el arte es afirmación de una cultura establecida y, sus productos relacionados con la belleza, lo sublime y el placer, son propios de esa realidad establecida.

Por otro lado, el carácter negativo de la obra de arte responde a la realización de una realidad propia, en la que se revelan valores distintos a los de la realidad establecida y la vida cotidiana. En este sentido afirma Marcuse “El arte es alienante”. En tanto alienación el arte niega la realidad y presenta una realidad alterna como posibilidad. La belleza, lo sublime y el placer, que este arte negativo produce se alejan de los que se pueden alcanzar por la sociedad, y del mismo modo distintos de la belleza que dicta la estética clásica como armonización y organización de los elementos, que a su vez conduce a la verdad, como negación de lo sublime y del placer. Marcuse reconoce una rebelión contra el arte afirmativo “...una rebelión desencadenada por el brutal conflicto, hoy ya intolerable entre lo potencial y lo actual.”¹⁴⁴ Esta rebelión responde a la necesidad de una experiencia liberada, que se orienta al mismo tiempo a la liberación del sujeto, al que se busca presentarle una nueva sensibilidad por medio de formas de arte como el arte minimalista, el anti- arte o el arte no objetivo, estos nuevos modos de sensibilidad rechazan la sublimación y el embellecimiento de la realidad establecida, en favor de la creación de una nueva. “Parece que la sublimación estética se está aproximando a sus límites históricos; que el compromiso del Arte con lo Ideal, con lo bello y lo sublime, y la consiguiente función “ociosa” del Arte, ofenden hoy a la naturaleza humana.”¹⁴⁵.

¹⁴³ Marcuse, “El arte como forma de la realidad”

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

Es en este sentido que para Marcuse el arte se convierte en una fuerza política, en el rechazo de la belleza perpetua e inmóvil dedicada a la aristocracia extinta y a la elevación de las masas, en la búsqueda de una realidad propia “hoy en día el Arte se alista en las fuerzas de la rebelión sólo en la medida en que es *desublimado*: una Forma viva que da la palabra, la imagen y el sonido a lo Innombrable...”¹⁴⁶ Esta búsqueda del arte por tornarse algo vivo, sólo puede ser logrado según Marcuse por medio de una autodestrucción en tanto Arte, como negación de su misma distancia con la realidad y con la vida. No obstante, para Marcuse esta politización del arte no convierte al artista en activista político, pues no se abandona el arte por más anti-arte que se produzca, y el artista no deja de serlo, ya que en tanto artista ha logrado presentar mayor número de soluciones posibles, de lo que lo haría como activista. En este sentido considera Marcuse que el Arte como Forma de la Realidad es este arte con carácter negativo que, al negar la realidad dada, crea al mismo tiempo una realidad posible, mejor. En el sentido en que Foucault entiende la resistencia creativa, el arte negativo, al igual que la resistencia crea una realidad potencial.

El Arte como Forma de la realidad significa, no el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad opuesta, enteramente diferente. La visión estética es parte de la revolución. [...] Se trataría más bien de creatividad, una creación en el material al mismo tiempo que un significado intelectual, del cruce entre la técnica y las artes en la reconstrucción total del entorno [...] Evidentemente, la mera posibilidad de crear semejante entorno depende de la transformación total de la sociedad existente: un nuevo modo de producción con nuevos objetivos, un nuevo tipo de ser humano como productor...¹⁴⁷

Es evidente tanto en Marcuse como en Foucault la necesidad de un arte que no se sujete a los parámetros establecidos por la estética tradicional, la necesidad de un arte que, en tanto acto creativo, active en el ser humano un instinto creador, fundado en una necesidad destructiva de lo existente, en favor de lo por existir. Un sujeto que se recree así mismo y a su realidad, por medio de un acto de resistencia creativa que cuestione, que incida, que niegue y que rompa la razón, la sensibilidad, la moralidad establecidas. La separación entre el pensamiento de Foucault y el de Marcuse ocurre en la comprensión del modo en que operaría este sistema transgresor y reconstructor. En Marcuse es la sociedad entera la que

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

tiene que transformarse para de este modo permitir la transformación de las derivadas estructuras como el arte o la filosofía. Para Foucault la transformación, al igual que el poder, opera desde las estructuras más pequeñas del gran sistema, en la construcción del sí mismo mediante actos de resistencia y prácticas de libertad. No obstante, ambos pensadores comparten una empresa común; la de transformar la realidad establecida como verdad, en favor de la construcción de una verdad más armónica con el sujeto y con el mundo, una verdad ética.

Actualizar el sentido de la vida como una obra de arte cobra vigencia sólo a partir de la comprensión del estado actual del arte, como realización de la utopía marcusiana en la que el arte se ha tornado un mecanismo vivo, que resiste a los modos de normalización provenientes de distintas esferas de la realidad establecida. No es posible pensar más en una vida estética, es necesario pensar en una vida artística, basando el cuidado de sí y la construcción de un *ethos* propio, en proceder del arte, no del arte clásico, ni siquiera del arte moderno, pues aún estas expresiones se encuentran vinculadas a una cuestión estética de gran peso. Se actualiza el sentido de la vida como una obra de arte al sentido y modo de ser del arte contemporáneo. No se cancela o forcluye el arte previo, se reconoce negando su proceder, su forma, su estilo, su estética. El arte contemporáneo se encuentra en constante contraposición con los sistemas que pretenden regularle y su planteamiento posee un contenido que se vincula siempre con la experiencia común de los fenómenos y de la vida, replanteándolos, cuestionándolos y poniéndolos en tensión con un futuro por venir o una utopía por realizar, en el sentido de la fantasía de Herbert Marcuse.

Aún el arte que ha sido absorbido por la lógica productiva y mercantilista del mundo del arte, se postuló en un inicio como contraposición, como negación o resistencia, no obstante, las estrategias del poder han logrado dominarlo. En la imperiosa necesidad de no quedarse atrás, los circuitos mercantilistas del mundo del arte se vuelven cada vez más permisivos, incongruentes con su propia lógica, y en ocasiones no son conscientes de que las obras de arte que absorben son planteamientos que ridiculizan este carácter permisivo e incongruente del mundo del arte. Es justo esta reabsorción de los sistemas normalizadores lo que activa a los artistas a pensar y proponer estrategias de escape, de resistencia. Es

precisamente esta cualidad lo que mantiene al Arte Contemporáneo vivo, como una forma orgánica, que se piensa así misma, se cuestiona, se niega y finalmente se transforma, es por ello que cada vez las obras artísticas contemporáneas resultan más incomprensibles, más atrevidas, menos formales, menos coherentes con la realidad establecida. No se le puede pedir al arte que se acerque a la realidad social, es necesario que la sociedad, que el propio individuo, se acerque al arte, cuestionando y rechazando lo que él mismo es, lo que piensa, lo que sabe, para de este modo ejercer su libertad, el dominio de sí mismo fuera de las estructuras que lo definen.

En este sentido es necesario reconocer que, pese a la renuencia de los artistas y defensores de la autonomía del arte, éste ocupa una doble función en la sociedad, no por imposición, sino como derivación de su propio proceder. Por un lado, funge como transgresor de la realidad impuesta al presentar una realidad alterna, sea esta posible o utópica, transgrede los códigos de la normalidad establecida y cuestiona la racionalidad y la verdad sobre las que se funda la existencia de las sociedades contemporáneas, lo que hasta cierto punto enriquece la forma de los sujetos de experimentar la vida, proporcionándoles una visión alternativa, una experiencia hasta entonces no conocida. Por otro lado, se presenta como el modelo ideal de la resistencia creativa, en la que el sujeto en busca de su autodeterminación ética podría basar su proceder; cuestionando, negando y destruyendo su realidad, su racionalidad y su verdad, al reconocer que nada de eso es suyo, que todo le ha sido impuesto, en la búsqueda de una realidad que se adecúe a su propia reflexión. Es aquí donde entran en juego los elementos de la ética foucaultiana: la actitud crítica, la autorreflexión, la autorregulación y la resistencia creativa, como ejercicios que guían las prácticas de libertad del sujeto.

Las falacias de esta tesis pueden recaer en el hecho de pareciera afirmarse la existencia de una voluntad libre en la que el individuo se encontraría desvinculado de toda regulación sea esta social, cultural, política o económica. No obstante, es preciso aclarar, que se entiende de antemano la imposibilidad de una emancipación total del sujeto, ese anhelo de libertad funge como utopía en el sentido marcusiano. El estado de libertad que puede alcanzar el sujeto mediante la vía ética, corresponde a una consciencia de las estructuras que sostienen

su existencia y es en esta consciencia que el sujeto es capaz de asumir y modificar su modo de ser, pensar y actuar, es decir cuidar de sí, en función de una transformación de su propia vida, que tiene como consecuencia una transformación de su relación con los otros, entendida esta también como relación de poder, que a su vez puede transformar a escala las relaciones de poder en la sociedad. Del mismo modo que el arte nunca será libre de las estrategias de poder que fabrica el mundo del arte, el sujeto tampoco lo será; pero la consciencia de su situación actual (esto es, el cuidado de sí) es la que le mantendrá en resistencia, le activará y le hará un hombre potencialmente libre.

Conclusiones

De modo general, a partir de este ejercicio reflexivo sobre el *ethos* como un modo de ser propio del sujeto que depende del trabajo sobre sí y la construcción de la propia vida se puede concluir que, si el fundamento de la ética reside en el modo de ser y vivir del sujeto y, si este modo de ser y vivir pudiera ser creado del mismo modo que una obra de arte, no sería como una obra de arte griego o renacentista, ni siquiera romancista o moderno, una vida ética en la actualidad, tendría que ser creada como una obra de arte contemporáneo. En este sentido es que sería una vida en estado de resistencia, consciente, reflexiva, crítica consigo misma y frente a las estructuras que le sostienen, propositiva, transformadora, cuyo fin coincide con el fin de la ética postulada por Foucault: la emancipación del sujeto.

De modo específico y por partes, derivado del análisis de la libertad en relación con el poder que se realizó en la primera parte del primer capítulo, es posible reconocer que las formas del poder se hallan insertas en todas las estructuras de la sociedad, llegando así a la comprensión de que el poder no se ejerce de manera jerárquica empezando por los grandes sistemas como el estado, sino que se produce desde las relaciones intersubjetivas entre los individuos, y más aún en el dominio de sí mismo. Por lo que la libertad entendida no sólo como un proceso de liberación de las estructuras dominantes, sino como un ejercicio continuo que se debe dar desde el sujeto, responde a una necesidad propia por liberarse desde uno mismo, en el dominio de las propias pasiones, que no son sino el resultado de ese plegamiento del afuera que se interioriza en el sujeto. Esa liberación de sí mismo que Foucault establece en términos de “no ser esclavo de uno mismo”, se convierte en la máxima que guiará el cuidado de sí como práctica reflexiva de la libertad. Es a partir de esta comprensión que fue posible observar en la formulación ética del cuidado de sí mismo una serie de prácticas, enunciadas como técnicas del yo, que en el ejercicio continuo se convierten en una forma de ser, vivir y actuar, en un sentido ético. El basamento de estas técnicas en la filosofía griega deja ver que, a pesar de las transformaciones sociales, económicas, políticas, culturales y hasta científicas acaecidas a lo largo de los siglos, la condición del ser humano es esencialmente la misma. La actualización al contexto de la modernidad que realiza Foucault acierta en la necesidad de retomar la elaboración del sí

mismo y del *ethos* propio, a partir de una reflexión de las estructuras que regulan nuestro actuar.

El llamado a la creación de ese *ethos* -que se expresa en el propio modo de vivir- en términos de una existencia estética, es también un llamado a la resistencia a las estrategias de normalización que subjetivan e individualizan al sujeto, definiéndolo con base en cierto número de parámetros determinados. Esta resistencia se apoya en la necesidad de una actitud crítica que ya en la modernidad se encontraba en vías de extinción y que ha acrecentado su desaparición en la época contemporánea debido a las nuevas estrategias de dominación, mismas que se han potenciado desde la modernidad, haciendo uso de técnicas de dominio placenteras en las que el sujeto es incapaz de reconocerse como dominado, y que inhiben todo impulso de problematización de su circunstancia actual. Esta actitud crítica es ambos, un acto de coraje y una virtud, en tanto que conduce a un desconocimiento y consecuente negación de las estructuras que sostienen la propia existencia, dejando al sujeto desprovisto de suelo firme, enfrentándolo a una realidad que no es la suya, no asimilada. No obstante, esto constituye el primer paso hacia la emancipación del propio ser y la posibilidad de creación de una nueva existencia, más propia, más congruente consigo mismo, en la consciencia de sí y de su entorno.

En el segundo capítulo, aunque de primera impresión se pueda observar un salto radical de la cuestión ética a la cuestión artística, fue posible reconocer en las dos posturas respecto al arte (autonomía y función social) una búsqueda por transformar el sentido del arte desde su raíz más profunda, arraigada en las estructuras de una sociedad que siempre puso al arte a su servicio. Respecto a la autonomía fue posible constatar que, desde la superación de los valores artísticos y estéticos entre los periodos, se encuentra una cualidad negativa que se rescata en el último capítulo del pensamiento de Herbert Marcuse, y que se halla presente como un elemento fundamental del arte contemporáneo. Hecho del que se puede concluir que, a pesar de la negación y superposición de los valores propios de una corriente determinada a otra, es necesario el reconocimiento de las expresiones artísticas anteriores y las condiciones sociales, económicas o políticas que lo llevaron a constituirse de esa manera, para de este modo poder superarlo y fundar la nueva razón. Por otro lado, fue

posible rescatar en la obra de Théophile Gautier y Richard Wagner una concepción de la obra artística que en tanto forma postula una comprensión de la realidad por medio de la negación de la misma, como toma de postura intencional, que se verá más adelante en el pensamiento de George Lukács.

Es justo en la segunda parte de este capítulo que se hace evidente el surgimiento de un arte comprometido con la realidad que, pese a sus buenas intenciones, es presa del mal intencionado aparato político que lo absorbe y utiliza para sus propios fines, sean estos moralizadores o propagandísticos como se observó en el pensamiento de León Tolstoi. No obstante, el arte mismo se autoimpone una relación de dependencia con la realidad al pretender establecerse como producto de una racionalidad intelectual, como en el análisis que realiza Gramsci, donde es evidente que esta determinación del arte como reformador del gusto estético responde a un instrumento de afirmación de la alta cultura. En esta sintonía las ideas de Dewey y Lukács vienen a servir de mediadores entre una determinación del arte que se encuentra al servicio de las grandes maquinarias del poder, y un arte rebelde que pretende no sólo negar, sino de manera más escandalosa ignorar la existencia de la realidad establecida. En el pensamiento de este último se encuentra una increíblemente bien lograda propuesta del arte como enriquecedor de la vida de los sujetos, en el sentido de que les otorga el acceso a una experiencia de la realidad que no conocían hasta ese momento. Esta comprensión del arte se conjuga perfectamente con la propuesta del presente trabajo, resaltando una de las dos funciones del arte en la sociedad, la de enriquecer la experiencia de la vida.

El último apartado de este extenso capítulo hizo presente la apropiación que realiza la filosofía de la cuestión del arte, como motivo de una reflexión en la que la filosofía es capaz de reconocer algo que a ella misma se le escapa, una manera de comprender y expresar los fenómenos y el mundo desde la libertad de un lenguaje no institucionalizado, no normado y no asimilado, que busca agenciarse en la pretensión de darle sentido, de traducirlo por medio de su lenguaje y su razón. De este modo la estética hegeliana se convirtió en la teoría filosófica con la mayor diversidad de interpretaciones que han hecho eco en la producción de objetos artísticos, al ser este el pensamiento del que derivan las

teorías estéticas de la modernidad y aún una buena cantidad de las existentes hoy en día. Ya sea afirmándola, negándola o tratando de superarla, la estética hegeliana es el referente para todo aquel que pretende escribir sobre estética en la contemporaneidad. Por su parte los postulados de la hermenéutica Gadameriana cumplen la función en la presente investigación de ejemplificar uno sólo, de los múltiples intentos por despojar a la estética de su objeto de estudio, a los que se han sumado la antropología, la psicología, el psicoanálisis, la sociología y un sinfín de disciplinas y áreas del conocimiento, que al igual que la estética pretenden dar forma lógica a una forma que en sí misma niega toda lógica establecida.

En la última parte de esta investigación, no se hizo más que exponer el estado actual de aquello que es considerado Arte Contemporáneo, a partir del análisis de las estructuras que lo legitiman (en el primer apartado de este capítulo), y las determinaciones contra las que actúa, que fueron expuestas en la segunda parte de este último capítulo. De lo que derivan algunas proposiciones que me propongo numerar:

1. Que el arte contemporáneo en tanto “periodo artístico” resulta indefinible en esos términos. Sólo se puede comprender una delimitación del arte contemporáneo mediante la experiencia que este otorga: si es transgresora, provocadora, incongruente con la lógica establecida, crítica y en muchas ocasiones moralmente rechazable, pero a la vez propositiva, creativa (en el sentido de incitar a la creación y no de lo que comúnmente se entiende como “creatividad”), esperanzadora, pero a la vez desesperanzadora en la búsqueda de la activación y movilización de consciencias. Si asume su autonomía como la libre exploración de formas, medios y procesos, así como de discursos, para cuestionar y negar la realidad dada, en lugar de asumir su autonomía como ignorancia y total indiferencia respecto a esa realidad.
2. Que existe un sistema establecido denominado Mundo del Arte, que funge como un circuito de producción y consumo de obras de arte con las características antes enunciadas, pero que ha tenido que realizar grandes ajustes en su estructura interna para poder contener tan variadas expresiones artísticas.

3. Que también existe un gran número de obras artísticas que, a pesar de contener las características enunciadas en el primer punto, no han sido apropiadas o han resistido a la apropiación de estas por el Mundo del Arte, y que no obstante siguen siendo obras de arte contemporáneo.
4. Que la estética resulta insuficiente para el estudio del arte contemporáneo, por lo que es necesario abrir el campo a la gran variedad de disciplinas interesadas en estudiar el objeto artístico de la contemporaneidad.
5. Que las formas estéticas convencionales resultan insuficientes para contener un planteamiento artístico contemporáneo, por lo que, se reitera la necesidad del arte de asumirse autónomo respecto a la libre exploración de sus posibilidades.

Por último, en el apartado final de este tercer capítulo, se halla la conclusión de la que remotamente se tenía idea al inicio de este trabajo. Resulta en el hecho de que, si el modelo de creación del arte contemporáneo ha de fungir como ideal en la creación de un *ethos* igualmente inscrito en el contexto contemporáneo, no lo será tomando en cuenta su pertenencia a un denominado mundo del arte, ni comprendiéndolo como un periodo artístico o peor aún estético. Y mucho menos condenando su incongruencia con la realidad como indiferencia hacia esta. El modo de creación de las obras de arte en la contemporaneidad sólo podrá fungir como modelo ideal de la creación de un *ethos* contemporáneo, en la medida en que estas obras puedan ser comprendidas como problematización de la realidad establecida, rechazo y negación de esta a partir de un planteamiento que proponga una nueva manera de experimentar la realidad, que enriquezca, como en el pensamiento de Lukács, la experiencia de la propia vida. Sólo en este sentido se puede actualizar la máxima foucaultiana de hacer de la vida una obra de arte, en la comprensión de que esa obra de arte que sería la propia vida, respondería a las características observables en las obras de arte contemporáneo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2003. *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal.
- 2005. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal
- 2004. *Teoría Estética*, Madrid: Akal
- Aristóteles. 2014. *Ética Nicomaquea*. México: EMU
- Arnheim, Rudolph. 1997. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza forma
- Bourdieu, Pierre. 2011. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Cohen, S. “¿Cuál es la función de la bienal en el arte contemporáneo?” *Fahrenheit Magazine* [en línea], disponible <http://fahrenheitmagazine.com/arte/cual-es-la-funcion-de-la-bienal-en-el-arte-contemporaneo/> (consultada el 10 de Julio, 2016)
- Danto, Arthur C. 1964. “The artworld” *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 571-584
- Deleuze, Gilles. 2016. *Foucault*. México: Paidós.
- Dewey, John. 2008 *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dreifus, Hubert y Paul Rabinow. 2001. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eco, Umberto. 1970. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca

- Esquivel, Noé. 2015. “Discusiones entre filosofía de la ciencia, epistemología y metodología en el marco de las ciencias humanas” en: *Formación Universitaria Humanismo y Conocimiento*. México: UAEM.
- Focillon, Henri. 2010. *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. México: UNAM
- Foucault Michel. 1977. “No al sexo rey. Entrevista por Bernard- Henry Levy”. *Triunfo*, No. 752 (25 de junio), 46-51
- 1988. “El sujeto y el poder” *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3. (Julio – Septiembre), 3-20
- 1994. *Hermenéutica del Sujeto*. Madrid: La Piqueta.
- 1995. “¿Qué es la crítica?” *Daimon Revista de Filosofía*. No. 11, 5-25
- 1999. *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- 2006. *Sobre la ilustración*. Madrid: Tecnos.
- 2007. *Historia de la sexualidad II: El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- 2016. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de Saber*. México: Siglo XXI.
- Gadamer, Hans-Georg. 1991. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- 1996. “Estética y Hermenéutica”, *Daimon Revista de filosofía*. No. 12, 5-10
- Gautier, Théophile. 1845. “Le Jury. Tableaux refusés” *Feuilleton La Presse*, 11 de Marzo.
- 1920. *Viaje por España*. Madrid: Calpe.

Gioni, Massimiliano. 2013. "The Encyclopedic Palace" 55^o *exhibición de la Bienal de Venecia* <http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/gioni/> (consultada el 25 de febrero, 2017)

Gombrich, E. H. 2011. *La historia del arte*. New York: Phaidon

Hauser, Arnold. 1993. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomos I, II y III, Madrid: Labor.

Hegel, G.W.F. 2015. *Lecciones de Estética*. México: Ediciones Coyoacán.

Kant, Immanuel. 1990. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe

Kosuth, Joseph. 1969. "El arte después de la filosofía" *Fin(es) del Arte* [en línea] <http://artecontempo.blogspot.mx/2005/09/joseph-kosuth.html> (Consultado el 10 de marzo, 2018)

Lukács, Georg. 1966. *Estética*. Barcelona: Grijalbo.

Marcuse, Herbert. 1967. *Cultura y sociedad*, Buenos Aires: Ed. Sur.

----- 1983. *Eros y Civilización*. Madrid: SARPE.

----- 1993. *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Planeta de Agostini.

----- 2005. "El arte como forma de la realidad" *Official Herbert Marcuse Web Site* <https://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm> (consultada el 14 de Enero, 2018)

Oksala, Johana. 2005. *Foucault on freedom*. New York: Cambridge University Press.

Perniola, Mario. 2001. *La estética del siglo XX*. Madrid: A. Machado.

----- 2016. *El arte expandido*. Madrid: Casimiro libros.

Pöltner, Günther. 2003. “La idea de Richard Wagner de la obra de arte total” *Thémata Revista de Filosofía*. No.30, 171-185

Robles, Francisco. 2004. “El prefacio a Madmoiselle Maupin (1834). Théophile Gautier y la autonomía del arte. Crítica contra el periodismo moderno” *Cyber Humanitatis*, No. 30 (Otoño) [en línea], disponible

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12515%2526ISID%253D494,00.html (consultada el 04 de Agosto, 2017)

Spencer, Michael C. 1969. *The art criticism of Théophile Gautier*. Ginebra: DROZ.

Sartre, Jean-Paul. 1984. *La imaginación*. Barcelona: Edhasa.

Tolstoi, León. 2012. *¿Qué es el arte?* Barcelona: MAXTOR

Wagner, Richard. 2000. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad de Valencia

Wolff, Janet. 1998. *La producción social del arte*. Madrid: Akal

Expreso mi más sincero agradecimiento y admiración hacia mi tutor, sinodales y maestros

Dr. Sergio, Dr. Rubén, Dr. Noé, Dr. Loreto y Dr. Álvaro

a quienes debo la guía intelectual de mi trabajo y, sobre todo,

el acompañamiento en este proceso de aprendizaje sin fin.

Gracias a mis padres por ser mi apoyo incondicional y aliento vital.

Gracias a Robert por su paciencia infinita.