

Globethics Repository



Aporías de la estética moderna [Paradoxes of modern aesthetics]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository.
More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Bürger, Peter
Publisher	Fundación Friedrich Ebert (FES)
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-09-23 12:41:37
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/220573

Aporías de la estética moderna

Bürger, Peter

Peter Bürger: Crítico alemán. Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Bremen. Autor, entre múltiples obras sobre sociología de la literatura y el arte, de Teoría de la vanguardia (1974, edic. española 1987). El presente ensayo ha sido extraído de New Left Review 184, 11-12/1990.

*El gnomo de jardín ha dejado de ser el gnomo de jardín. Este es el dilema que enfrenta el arte contemporáneo que se halla circunscripto en el desgraciado concepto de la posmodernidad.**

Hasta cierto momento (tomemos como indicador 1969, año en que falleció Adorno) el gnomo de jardín seguía siendo el gnomo de jardín. Durante los años 50, Fritz Bürger pudo cantar a la reaparición de este respetable ornamento horticultural como un signo de que la vida alemana había vuelto a la normalidad.

Por todo el país, doquiera que vayas, Si saliste por el día o te quedaste en casa, Ese adorable y pequeño gnomo de jardín, Gracias a Dios, ha regresado saludándonos.

En aquellos días un autor no necesitaba ser más explícito acerca de qué significaba en realidad el gnomo de jardín - éste se explicaba por sí mismo -. Pero el gnomo de jardín no es sólo un objeto usado para advertir el gusto propio de la pequeña burguesía. Esta cualidad ha dejado de ser evidente ahora que la apropiación irónica del kitsch se ha revelado como un medio sofisticado y efectivo para distanciarnos de las formas más avanzadas de la conciencia estética. Hoy en día uno no puede dejar de sospechar que el gnomo de jardín sea una cita irónica que resulta particularmente confusa, dado que un gnomo de jardín citado de ningún modo se distingue de lo que uno podría llamar el verdadero. No importa con cuánto afecto alguien se abandone a la contemplación de los enanos de jardín, lisa y llanamente éstos no revelarán qué o quiénes son.

Entonces, ¿qué ha sucedido? Ha desaparecido una frontera que últimamente - hasta Adorno - tenía el incuestionable estatus de un principio metafísico que garantizaba la posibilidad del arte: la frontera entre el arte y la industria de la cultura, y, simultáneamente entre el arte y el no arte. Si el mismísimo gnomo de jardín, como pieza kitsch, significa la total incompetencia estética de su dueño, como cita testifi-

ca una sensibilidad tan sofisticada como perversa; entonces - pareciera - la base de los juicio-valores estéticos de Adorno se ha tornado profundamente problemática.

Los teóricos del posmodernismo como Baudrillard han promovido observaciones similares a la polémica conclusión de que «el arte hoy en día ha penetrado totalmente la realidad... La estetización del mundo es completa»¹. En otras palabras, la frontera entre el arte y la realidad se ha desvanecido al tiempo que ambos caen en el ámbito del simulacro universal. De hecho, pareciera como si el arte estuviera en proceso de desintegrarse en puro valor de cambio, por un lado (las grandes subastas de Christie's y de Sotheby's constantemente anuncian nuevos valores en el precio pagado por una sola pintura) y diseño y publicidad por el otro. No obstante, sería simplificar demasiado la cuestión el señalar meramente que el arte es más que la venta de Los girasoles de Van Gogh o de las Latas de Soda Campbell de Warhol. En cambio permítasenos tratar las dramatizaciones posestructuralistas de la situación como una teoría del estado del arte contemporáneo y poner a prueba sus pretensiones.

Imaginemos que los expertos demuestran que Los girasoles, recientemente vendido por una suma astronómica, en realidad no haya sido hecho por Van Gogh. El cuadro perdería de inmediato la mayor parte de su valor, aunque la calidad de la pintura no se hubiese alterado ni en lo más mínimo. De este modo, aún como sujeto de la más insana especulación, el cuadro no es puro valor de cambio, pero sí se demuestra que depende de los procesos de canonización emprendidos por la institución del arte en la creación de jerarquías y, sobre todo, del supuesto de que sólo el genio artístico es capaz de crear valores que ninguna otra rama de la actividad humana puede igualar.

Es bien sabido que las Latas de Soda Campbell de Warhol son muy similares a las latas de soda Campbell. Y es exactamente eso lo que las hace tan confusas. He aquí una mera copia con todos los derechos de un original. El sujeto ha anulado su capacidad para expresarse a través de una obra de arte. Pero, precisamente a través de este gesto de autoanulación gana un aura mucho más brillante que aquella del ego artístico que aún vive de sus propios poderes. En el centro de la institución del arte hay un sujeto que demuestra ser notablemente resistente al anuncio de su propia muerte.

¹Jean Baudrillard: «Hacia el punto de desaparición del arte» en F. Roetzer y S. Rogenhofer (eds.): *Kunst machen? Gespräche und Essays*, Munich, 1990, p. 206. Ver también a R.A. Berman quien sugiere que la estetización moderna de la vida cotidiana puede en realidad rastrearse en los movimientos históricos de vanguardia. («Konsumgesellschaft Das Erbe der Avant-garde und die falsche Auflebung der ästhetischen Autonomie» en Christa y Peter Bürger (eds.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangarde*, Frankfurt am Main, 1987, pp. 56-71, especialmente la página 68).

La dialéctica del límite

Aquí nos enfrentamos a lo que yo quisiera llamar la dialéctica del límite. Fronteras tales como aquellas que hay entre el arte y el no arte o entre ficción y realidad, no desaparecen tan fácilmente como suponen los teóricos del posmodernismo. Existen, en cambio, constantemente bajo el signo de su propia desaparición. Adoptando las metáforas de Baudrillard, uno podría decir que la frontera resiste todos los intentos por abolirla. De hecho se le podría dar el crédito de todas aquellas despreciables cualidades que Baudrillard atribuye al objeto de seducción en *Les stratégies fatales*. Sin embargo, no es ni el límite ni el objeto lo que está activo, sino nosotros mismos. Cada vez que la frontera entre el arte y la vida cotidiana desaparece, nosotros reaccionamos reimplantándola. Paradójicamente, la institución que determina qué se admite o qué no se admite como una obra de arte gana en importancia en la medida en que éstas y los objetos cotidianos se hacen indistintos.

La dialéctica del límite apunta a su vez hacia una dialéctica del sujeto. El sujeto no es la base firme para la acción que aparenta ser en las discusiones sobre su desaparición. Esta es más bien la forma precaria de una experiencia potencial. Atrapado entre una insistencia excesiva de identidad y disolución en el Otro, el sujeto es la siempre frágil mediación entre lo general y lo particular.

La literatura sobre la modernidad atestigua la posibilidad del fracaso de esta mediación. No obstante, alegar que ahora finalmente el sujeto ha retrocedido en favor de una inmediatez en la cual todas las oposiciones se disuelven suavemente es invertir meramente el discurso de la Ilustración sobre el progreso y reemplazar la autodeterminación como la meta de la historia humana por un estado en el cual todas las oposiciones se funden en lo que Baudrillard denomina obscenidad. Por supuesto que también cualquier gesto como este, todavía atrapado dentro de un pensamiento totalizante que se resiste a reconocer el alcance limitado de las teorizaciones actuales, continúa, en cambio, soñando aquellas viejas fantasías de omnipotencia intelectual. Aun la pretensión de mediatizar la teoría y la praxis continúa viviendo en esos escenarios de catástrofe inminente que, irónicamente, tienen la esperanza de promover las mismas cosas que describen.

Aun así, existe un momento de verdad en todo este discurso sobre la desaparición del arte, que se aplica no sólo a nuestros tiempos sino a la estética moderna como un todo. Sólo puede ser recobrado por el trabajo teórico de rastrear la aporía que sirve de base al arte en la modernidad.

El fin del Arte

La peculiar naturaleza de la producción artística y de las obras de arte ya no llena nuestra más elevada necesidad. Hemos ido más allá de la veneración de las obras de arte como divinas, rindiéndoles culto... El pensamiento y la reflexión han desplegado sus alas por encima de las bellas artes... Para todos estos efectos, el arte considerado en su más elevada vocación, ya es cosa del pasado².

Si la reflexión estética insiste en aludir a la famosa declaración de Hegel sobre el fin del arte, mal podría ser con el objeto de apoyarnos, con Hegel, en la primacía del concepto sobre la intuición estética. Cualquier argumento como ese sería de inmediato impugnado por el hecho de que la más vivaz tradición del pensamiento poshegeliano, el cual a pesar de todas las diferencias incluye a Nietzsche, Heidegger y Adorno, decididamente rechaza la tesis de Hegel y sitúa al arte por encima del concepto filosófico.

Como los intentos de teorizar sobre el arte en la modernidad están no obstante obligados a continuar glosando la proposición de Hegel, se podría suponer que ésta contiene más conocimiento del que se podría obtener de una lectura que permaneciese dentro del sistema hegeliano. Si continuamos con esta suposición, podríamos descubrir lo que hay de genuinamente escandaloso alrededor de la estética hegeliana.

Los estudiosos de Hegel con razón han insistido en que la proposición sobre el fin del arte por ningún motivo implica que luego de lo que Hegel denomina la disolución del arte romántico, no habrá más arte, sino más bien que el arte ya no se situará necesariamente en relación alguna con la verdad. Sin embargo, como la relación con la verdad forma el núcleo de la concepción hegeliana del arte, una lectura que no obstante en realidad vea en aquélla el fin del arte es correcta. Cuando todo lo que queda de la «sensual apariencia de la idea» es la apariencia sensual - que es lo que Hegel ve en la pintura de género holandesa (Estética, I, p. 599) - uno ya no está hablando de arte en el estricto sentido hegeliano, aunque éste siga denominándose arte. Más aún, una vez que uno se haya dado cuenta de que el concepto hegeliano del arte es totalmente moderno en su origen - su precondition es el desarrollo de la estética idealista desde Kant y Schiller a través de Schelling - la aporía que subyace en su estética se hace inteligible. El concepto del arte desarrollado sistemáticamente por Hegel como la doble unidad de lo sensible y lo inteligible - la idea a su vez

²G.W.F. Hegel: *Aesthetics: Lectures on Fine Art* trad. T.M. Knox, 2 volúmenes, Oxford, 1975; pp. 21-22. De aquí en adelante citado en el texto como *Estética* con el número del volumen y de página correspondiente a esta edición inglesa.

definida como «la unidad del concepto con su realidad» (Estética, I, p. 143) - sólo adquiere su sentido contra el telón de fondo de la experiencia moderna de la alienación. No obstante, este concepto pierde su validez para la modernidad precisamente porque el arte mismo es arrastrado al proceso de alienación que separa al sujeto del objeto.

Regresamos a las razones de por qué Hegel, desde el período de Jena en adelante ve al «arte en su más alta vocación» - esto es como el medio a través del cual la verdad de una época logra ser expresión - como una cosa ya del pasado. La Modernidad es la época de la gran división entre el sujeto y el objeto. Su reconciliación sólo resulta posible al ser mediatizados por la imaginación - en la religión - o por el concepto - en la filosofía -. Por otra parte, el arte se caracteriza por un momento de inmediatez:

Porque el artista en su producción es al mismo tiempo una criatura de la naturaleza, su habilidad es un talento natural. Su trabajo no es la pura actividad de comprensión que confronta su material y que se une a él en pensamientos libres, en pensamiento puro. Por el contrario, el artista aún no liberado de su aspecto natural está unido directamente a la materia subjetiva, cree en ella y es idéntico a ella en concordancia con su propia identidad. (Estética, I, p. 604).

Hegel aquí se refirió a lo que Adorno más tarde llamaría el momento mimético de la producción artística. El artista no trata a su materia subjetiva como un objeto que él deba tratar de conceptualizar sino que se hace idéntica a aquél. Su relación es mimética, pero está divorciada de la modernidad ya que en lugar de tratar de superarla por medio de la imaginación y el concepto, debe regresar al tiempo previo a la división.

Los intentos por reproducir una estética hegeliana durante este siglo no han podido - hasta donde yo veo - llegar a un acuerdo con la aporía fundamental del propio texto de Hegel, la que desarrolla un concepto general del arte más allá de la experiencia moderna de la alienación, al tiempo que simultáneamente niega su aplicación al período moderno; han tratado en cambio de aferrarse al uno o al otro de los dos lados de este todo contradictorio.

Joachim Ritter y sus discípulos renuncian a cualquier concepto fuerte de arte que - como el de Hegel - se comprometa con la verdad. Ritter ilustra «la función de la estética en la sociedad moderna» - como lo indica el subtítulo de su ensayo «Paisaje» - con el ejemplo de lo naturalmente hermoso - en este respecto, desviándose del

todo de Hegel -. La capacidad para representar la naturaleza como un paisaje emana al mismo tiempo y en la misma medida en que es cosificada y consignada al uso técnico por parte de la ciencia moderna. Ritter observa que el contenido particular de cada paisaje es sólo de importancia secundaria cuando se trata de «su construcción estética» y que esos paisajes estéticos, que «esencialmente carecen de un punto de referencia», son completamente intercambiables. De este modo, aunque él también escribe sobre la «verdad estéticamente mediatizada» en el mismo contexto, en la realidad él no puede sostener su empleo de este concepto definido como tal por su referencia a lo particular³. Sus seguidores han sacado la conclusión lógica de esto y han desistido de semejante concepto⁴. Por ende la función del arte se limita entonces a compensar el desencanto del mundo originado a través del proceso de modernización, estimulando el desarrollo «del agente de un nuevo encantamiento»

⁵.

Dieter Henrich, al reconocer que las observaciones de Hegel acerca del arte de su tiempo no corresponden a su concepto del arte, encuentra que se trata de un solución a la aporía demasiado precipitada el permitir que «el carácter limitado del arte reciente» garantice la modernidad de la tesis hegeliana. Al hacerlo, priva a la modernidad estética de su tensión, con frecuencia autodestructiva, la cual emana precisamente de su indisposición para llegar a un arreglo con su propia parcialidad ⁶.

Por otra parte, Adorno se aferró a la fuerte definición hegeliana del arte y la aplicó a los productos de la modernidad estética sin tomar en cuenta el hecho de que esto no es posible desde el punto de vista de la teoría de Hegel. Ya que para Hegel las obras de arte significativas del pasado expresan plenamente el espíritu de su tiempo (por ejemplo El Quijote expresa el paso de los tiempos medievales a los tiempos modernos, durante el cual las condiciones sociales han cambiado tanto que la hidalguía de los caballeros se considera una locura (Estética, I, p. 591). De manera que para Adorno el Final de Partida de Beckett articula la verdad de la reciente sociedad capitalista tal como ella desarrolla la destrucción de todas las categorías de pensamiento autónomo o acción normalmente atribuidos al sujeto burgués. En am-

³Joachim Ritter: «Landschaft» en *Subjektivität*, Francfort, 1974, pp. 141-190. Ver especialmente pp. 157-183.

⁴Por ejemplo ver la contribución de W. Oelmüller a la discusión en su obra *Kolloquium Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk*, Paderborn, 1983, p. 204.

⁵Ver O. Marquard: «Kunst als Kompensation ihres Endes» en W. Oelmüller: *Kolloquium Kunst und Philosophie I: Aesthetische Erfahrung*, Paderborn, 1981, p. 161. En realidad el concepto no figura en los dos ensayos de J. Ritter que Marquard cita cuando presenta su tesis sobre la compensación. Sin embargo, Ritter sí lo emplea para describir la función de las humanidades. (Ver *Subjektivität*, p. 131).

⁶D. Henrich: «Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart» en W. Iser, (ed.): *Immanente Ästhetik Ästhetische Reflexion*, Munich, 1966, pp. 11-32. Especialmente las páginas 16-19.

bos casos, el trabajo individual está relacionado con una totalidad social cuya esencia expresa.

La imposibilidad del arte moderno

De modo que, o el arte del período moderno ha dejado de ser la expresión de la verdad y en tal caso cualquier concepto transhistórico del arte debería abandonarse, quedándonos a cambio con el arte como un medio de compensar lo que Max Weber denominó el desencanto del mundo, o el arte continúa siendo un medio para la verdad aún en el período moderno, lo cual no obstante contraviene la tesis de que el arte ha agotado su curso o, para decirlo de otro modo, ignora el cambio histórico contenido en el concepto. Si uno quiere aferrarse a ambos lados del argumento hegeliano - uno, el concepto transhistórico del arte que lo une a la verdad o la declaración de la muerte de éste - el arte se hace imposible con la arremetida de la modernidad. Ya que entonces es, paradójica y simultáneamente, la expresión de la verdad pero incapaz de expresarla. Además, un concepto de verdad estética basado en una práctica mimética contradice el concepto moderno de la verdad que siempre insiste en su mediatización. El arte es la unidad del sujeto con el objeto, del intelecto con los sentidos y aun así, eso es exactamente lo que no puede ser, puesto que la alienación es la condición fundamental de la vida moderna. En una palabra, el arte en la modernidad está perpetuamente enfrentándose a las condiciones de su imposibilidad.

Esta paradoja hegeliana podría de hecho entenderse como una fórmula para el arte en la modernidad, en tanto que el arte se hace a un tiempo necesario e imposible. Se hace necesario cuando el individuo, liberado de los lazos de la religión, se da cuenta de que el mundo que él esperaba modelar a través de sus propias intervenciones ya está hecho y que su proyecto de libre acción ha sido reducido justamente a lo opuesto. Luego, él exige entonces una esfera en la cual su subjetividad sea genuinamente capaz de determinar los resultados de sus acciones. Esta esfera es el arte, con su institucionalización del concepto de la forma simbólica - o de la identidad de la forma y el contenido -. La experiencia subyacente a la exigencia por parte del sujeto de una esfera que le permita interactuar con las creaciones perfectamente correlacionadas con las estructuras de su subjetividad, es la misma que determina la imposibilidad de las creaciones que él desea. En el momento cuando se correspondían completamente a su subjetividad, cuando el intelecto y los sentidos estaban perfectamente fusionados uno con otro, en ese momento necesariamente supondrían estar expuestas, como tantos testimonios, a su propia falsedad, contradiciendo las más fundamentales experiencias del sujeto. Dicho de otra manera, uno

diría que abandonado a sus propios instrumentos, el individuo burgués se percibe a sí mismo como un agente libre aunque en la realidad su posición está controlada económicamente por las exigencias de la acumulación capitalista y políticamente por las rivalidades entre bloques de poder. El sujeto que se cree capaz de actuar libremente, debe en la realidad experimentar su dependencia de procesos que ya no son gobernados por el pensamiento conciente. Una vez que se hubo liberado, durante la ilustración, de un destino controlado por poderes de otro mundo, se halla enfrentado una vez más a una historia hecha por el hombre que se aparece como una materia del destino sobre el cual él no tiene ningún control. El deseo moderno por el arte emerge de esa disyuntiva. Debido a que el individuo no se realiza por medio de las acciones en la sociedad ni para la sociedad, sino sólo a través de la búsqueda de las ventajas privadas, él percibe a la sociedad como un límite externo para sus acciones en vez de algo en esencia universal. Todos los fines se convierten en simples medios, la categoría de lo universal o de la significación pierde toda validez. Sin embargo, aún el sujeto burgués es incapaz de vivir sin un propósito que vaya más allá de la simple reproducción de la existencia física. De este modo, en la medida en que la historia se retira, es posible un escenario para la experiencia sensual y el arte se convierte en el lugar de la autorealización imaginaria. El concepto de forma simbólica reúne los polos en parte dispersos por la existencia real del individuo.

Aún el individuo moderno sabe que esta reunificación de los opuestos es ilusoria. Si él quiere rescatar una verdad para sí, debe asir la separación del sujeto y el objeto, del ser y del mundo.

De este modo, la alienación penetra necesariamente en el ámbito del arte y convierte la ansiada percepción del significado en la historia de nunca acabar de la representación de su ausencia.

Infinitos retrocesos

Para comprometerse con el proceso a través del cual la alienación queda inserta en el arte mismo, debemos rastrear cada uno de los senderos seguidos por los diferentes intentos de autorrealización. Por una parte, está la porfiada insistencia en el poder de la identidad/subjetividad para modelar la realidad - dirección por primera vez tomada por el naciente romanticismo alemán - y por otra, el reconocimiento del poder de los hechos - dirección del realismo -. Ambos proyectos son modernos en la medida que están informados por la experiencia de la alienación. Esto es cierto en un grado aun mayor en los movimientos que reaccionaron en contra del ro-

manticismo y del realismo luego del fracaso de las revoluciones de 1848, reelaborando las aporías inherentes a los proyectos románticos y realistas.

Los románticos toman la promesa de autorrealización de la modernidad como valor nominal. El origen y el fin de su acción es la identidad. Dispuesto en contra de la obsesión burguesa por el consumo y la búsqueda de los fines puramente materiales, el ser romántico tiene la esperanza de experimentarse como un sujeto que actúa libremente. Pero, por supuesto, el objeto de su actividad no es el mundo físico sino el mundo de las palabras. Estas yacen totalmente a su disposición y él se apodera con placer de la infinitud total de combinaciones posibles. En este juego de conceptos, el sujeto romántico descubre su propia productividad, la cual puede existir sin la obra de arte por cuanto es una forma de vida. Pero este proyecto de alimentar la autorrealización solamente a través de recursos de la identidad y del grupo, no obstante, fracasa. El sujeto romántico es antagonizado a su vez por su propia inestabilidad. Al descubrir que su ilimitado poder sobre las combinaciones lingüísticas es simplemente el reverso de su impotencia frente a la realidad, huye, entonces, hacia el regazo de la Iglesia católica. Todo lo que queda es el conocimiento del cual renegó, que la omnipotencia y la impotencia no se distinguen en el juego de un lenguaje que ha perdido su referente.

Por otra parte, para el realista, el lenguaje es la herramienta para la representación sin problemas de la realidad y aun esta empresa amenaza con convertirse en su opuesto de una manera tal que por supuesto ni el realista mismo se da cuenta. Su confianza, inspirada por una ciencia positivista, en que podría comprender la realidad de una época, resulta en verdad sólo la fantasía de posesionarse de un mundo que es totalmente transparente. Esto se hace muy obvio en una representación de personajes que permita apreciar a las figuras desde su interior y desde su exterior, un instrumento cuya artificialidad una generación posterior de autores modernistas expondría minuciosamente: «Estos seres compuestos, simultáneamente internos y externos, transparentes y opacos, proliferaron durante el siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte. Son los hijos del realismo pero ellos mismos son simples testigos de su perfecta irrealidad»⁷.

La modernidad literaria no puede ser descrita como la suma de sus temas y motivos ni como una colección de instrumentos y técnicas, sólo puede ser comprendida en su totalidad como un movimiento. Este movimiento consta de dos partes. Consiste en la búsqueda constante por parte del sujeto - pero de su permanente fracaso - de alcanzar la autorrealización y en una búsqueda de realidad que constantemente

⁷ Jean Paul Sartre: «Je-tu-il» en Situaciones IX, París, 1972, p. 294.

te se alza en contra de su propio proceso. El arte en la modernidad es, de este modo, un sitio de permanente reversión. La omnipotencia del ser romántico emplea el lenguaje para no descubrir otra cosa que su propia impotencia. La obra producida por el realista, hambriento de realidad, revela una realidad textual que es el producto de la técnica literaria. El desarrollo de esta doble aporía es simultáneamente algo que el sujeto comprende acerca de sí mismo y el mundo, y - esto es decisivo - algo que él sólo puede percibir en su propia obra.

Bajo el signo de la modernidad, el mundo sucumbe bajo las dos mitades desgajadas del sujeto y del objeto. Sin embargo, éstas resurgen en el arte no como una fuerte oposición sino como las incesantes y mutuas inversiones de las categorías de forma y de contenido. En este juego sin fin, en el cual las categorías de forma y contenido están constantemente cambiando de posiciones, el significado sólo está presente amenazado por la extinción. El autor cuya ingenua confianza en la transparencia de su instrumento le hace creer que simplemente puede plantear el significado - como el naturalista con su confianza en las teorías positivistas sobre el medio social -, descubre en cambio una conspiración de detalles que se vuelve en contra de toda la intención de la obra, situándose en el primer plano como una alegoría surrealista. De manera inversa, el intento de reducir las palabras a la pura materialidad del patrón de sonidos sólo puede mostrar al lector que en realidad ellas poseen significado.

La institución del arte

Este juego de forma y contenido tiene su fuerza motriz en los discursos que hacen que la obra de arte sea una obra de arte, con lo cual no quiero decir que el arte moderno dependa del comentario explicativo, sino algo más fundamental: el hecho de que el discurso estético no se pliega a las obras de arte una vez consumadas, sino más bien que, en primer lugar, las hace posibles. Tenemos obras de arte porque tenemos la institución. Si no fuera este el caso, sólo tendríamos objetos hermosos o fetiches.

Los intentos por verificar los principios fundamentales de la institución del arte pueden únicamente revelar su peculiar gratuidad. Vimos estos intentos en la aporética construcción de la estética hegeliana de acuerdo con la cual el arte es simultáneamente necesario e imposible en la sociedad burguesa. Necesario porque una vez que la visión religiosa del mundo ha perdido su validez, la gente se queda a la búsqueda de una esfera en la cual puedan ejecutar sus propias acciones como significativas y no simplemente como utilitarias. Imposible porque la forma simbólica

a través de la cual se realiza el anhelo de un significado simultáneamente se sabe que es falsa, en cuanto a que contradice la experiencia básica de la alienación; y también porque el enfoque mimético del artista es incompatible con los modernos conceptos de la verdad. La contradictoria relación del arte con la sociedad no es, sin embargo, dialéctica. De este modo no puede haber solución o síntesis, sólo el interminable juego de nuevas formas de desplazamientos. Aun así, es dentro y a través de estas formas que experimentamos el mundo.

El arte autónomo ha estado acompañado por la conciencia de su propia insuficiencia desde el momento de su inicio. Sólo cuando su autonomía ha sido institucionalizada es que puede plantear su derecho a la verdad junto a la ciencia y a la ética, pero su estatus consiguiente de «como si» - lo que se conoce como la categoría de «apariencia estética» - lo despoja de todo derecho a la validez o adquisición real. De este modo el arte moderno se rebela contra su estatus, por un lado, deviniendo en político, como en la teoría de Heine sobre el fin de la época artística; y por otro, declarando que la vacuidad que reconoce ser es el propósito total, como en el aforismo esteticista de Mallarmé que «el mundo fue hecho para culminar en un hermoso libro»⁸.

La politización o la extensión mesiánica y excesiva son los extremos a los cuales debe entregarse el arte moderno en cuanto toma conciencia de los límites establecidos por la autonomía. Y una vez que estas posiciones han sido despejadas, todo lo que resta es atacar la institución, tarea asumida por los movimientos de la vanguardia histórica luego de la traumatizante experiencia de la Gran Guerra. Su consigna fue: revolucionar la vida liberando la imaginación de la camisa de fuerza de la institución. Con violenta fanfarria los surrealistas se declararon por encima de las contradicciones de la vida moderna y anunciaron la posibilidad de acciones en las cuales el azar se convierte en el objetivo aliado del deseo de autorrealización del sujeto.

Sabemos que el proyecto estaba condenado al fracaso, pero esto no significa que haya desaparecido del horizonte de la experiencia estética. Por el contrario, a partir de la vanguardia histórica, la autosublimación del arte figura como uno de sus polos, siendo el otro la obra autocontenida. La experiencia estética no puede ir más allá de un ataque a la institución, el cual al fracasar, pareciera sólo reforzar el límite de ella. Los catastróficos escenarios de la posmodernidad, con sus declaraciones sobre el fin inminente del arte, evidentemente han soslayado un aspecto de la experiencia estética permanentemente encontrado por los artistas desde la vanguardia

⁸Stephane Mallarmé: *Oeuvres complètes*, H. Mondor y G. Jean-Rubry, París, 1945, p. 872.

histórica: una vez que uno se halla dentro del ámbito del arte, de allí ya no hay salida. Como el rey Midas: todo se convierte en una obra de arte. Aun la negativa total de hacer algo se transforma en un acto estético. Al foráneo el arte se le aparece como un lugar de libertad, sin embargo para el artista es simultáneamente un lugar de maldición del cual no hay escape. Nadie ha descrito este aspecto de la circunstancia del artista moderno de manera más elocuente que Maurice Blanchot.

Lo que hoy en día se conoce con el nombre de posmodernismo podría con más precisión denominarse posvanguardia. En otras palabras, es una época marcada por el fracaso del ataque de la vanguardia histórica contra la institución del arte. Este fracaso proyecta una penetrante luz sobre la posición del arte en la sociedad burguesa. Para decirlo de una manera, el arte ha sobrevivido a la realización de su propia utópica promesa. Ahora sabe lo que es. El paraíso que la vanguardia quiso bajar a la tierra, ahora toca el suelo y está disponible para cualquiera. Este es un lado de la moneda.

El otro es la supervivencia de un proyecto que es en todo sentido imposible pero que el individuo insiste en intentarlo. Se mantiene como un misterio para la teoría el que haya gente que todavía escriba y pinte. Después de todo, ese proyecto ha señalado las aporías contenidas en semejante práctica, que, a pesar de todo, sigue adelante. Muchos inician sus vidas en él. Pareciera que la única oportunidad para la acción significativa dentro de la modernidad es aceptar de todo corazón la carencia de significado. La consecuencia depende de la disposición para contradecirse uno mismo. Uno puede distinguir en lejanía la figura de Joseph Beuys, quien se entregó a la publicidad pero simultáneamente trabajaba en dibujos esotéricos. La disolución del arte en la agitación política es el gesto imposible que por siempre debe ejecutarse, para luego retractarse. La nueva vida no llegará, pero la referencia a ésta es fundamental.

*Este artículo emplea los análisis de mi *Prosa der Moderne* (Frankfurt am Main, 1988) con el propósito de sacar algunas conclusiones del debate contemporáneo sobre estética. Primeramente fue dictado como charla, organizada por Oxford English Limited en la ciudad de Oxford el 1 de junio de 1990 y posteriormente en la conferencia «El Concepto de la Modernidad en la Estética» en el Instituto de Artes Contemporáneas, en Londres el 2 de junio de 1990.

Referencias

*Baudrillard, Jean, *KUNST MACHEN? GESPRUCHE UND ESSAYS*. p206 - Munich. 1990; Roetzer, E.; Rogenhofer, S. -- Hacia el punto de desaparición del arte.

- *Berman, R. A., POSTMODERNE: ALLTAG, ALLEGORIE UND AVARR-GARDE. p56-71 - Frankfurt, Frankfurt am Main. 1987; Bürger, Christa ; Bürger, Peter -- Konsumgesellschaft Das Erbe der Avant-garde und die falsche Auflebung der ästhetischen Autonomie.
- *Hegel, G. W. E., AESTHETICS: LECTURES ON FINE. p21-22 - Oxford. 1975; Knox, T. M. -- Landschaft.
- *Ritter, Joachim, SUBJEKTIVITÄT. p141-190 - Frankfurt. 1974; Oelmüller, W. -- Kunst als Kompensation ihres Endes.
- *Oelmüller, W., KOLLOQUIUM KUNST UND PHILOSOPHIE 3: DAS KUNSTWERK. p204 - Paderborn. 1983; Iser, W. -- Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart.
- *Marquard, O., KOLLOQUIUM KUNST UND PHILOSOPHIE I.: AESTHETISCHE ERFABUNG. p161 - Paderborn. 1981; Mondor, H.; Jean-Rubry, G. -- Je-tu-il.
- *Henrich, D., IMMANENTE ÄSTHETIK ÄSTHETISCHE REFLEXION. p11-32 - Munich. 1966;
- *Sartre, Jean Paul, SITUACIONES IX. p294 - París. 1972;
- *Mallarmé, Stéphane, OEUVRES COMPLETES. p872 - París. 1945.