





LA REPÚBLICA DE LOS FINES
Contribución a una crítica de la autonomía del arte
y la sensibilidad





MurciaCultural.Capital Creativo.*



Colección Ad Hoc, 29

Coordinación editorial:

Alicia Flores Álvarez

Gestión editorial:

María José Gómez Imbernón

Diseño:

Afterimago

LA REPÚBLICA DE LOS FINES

© de esta edición:

Cendeac

Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5

C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n

30002 Murcia

Tfno.: +34 868 914 385

www.cendeac.net

© del texto:

Jordi Claramonte

© ilustración de cubierta:

ISBN: 978-84-96898-84-4

Depósito legal: MU-XXXX-2010

Imprime: Imprenta Regional de Murcia

Jordi Claramonte

LA REPÚBLICA DE LOS FINES

**Contribución a una crítica de la autonomía del arte
y la sensibilidad**





Índice

11	Prólogo. De nuevo, en defensa de la denostada autonomía del arte
21	Introducción y plan de trabajo
35	1. Autonomía ilustrada
35	Una gran idea
35	El juego de las facultades o cómo ser bello sin tener que ser bueno, noble o útil...
46	Haciendo que vuestro arte sea autónomo y relacional
49	Y el genio sea expresión de la naturaleza
58	Tres formas de echarla a perder
58	Francia o la música
65	Inglaterra o el jardín
78	Alemania o la guerra
85	Tres itinerarios para repensarla
85	Del Salón a la esfera pública
91	De la antropología a la teoría del estado
101	Del arte autónomo a la exploración de la libertad posible
107	2. Autonomía moderna
107	Acumulación
107	Atardecer: Schiller
115	Primeras horas de la noche: Novalis
119	Noche cerrada: esteticismo y fin de siglo
129	Amanece, que no es poco: <i>Arts & Crafts</i>
132	Despliegue
132	Kierkegaard dice que la vida es una obra de arte, pero no se lo cree
134	Nietzsche se lo cree, pero no hace gran cosa al respecto

	140	Las vanguardias se van a poner manos a la obra, pero hay una guerra y el fascismo que molesta lo suyo
	145	Las neovanguardias también se van a poner, pero hay una inauguración, les viene fatal y lo acaban dejando
150		Repliegue
	151	¿Disolvemos la «autonomía moderna» en lo social con Proudhon
	153	¿La convertimos en sopa institucional con Greenberg?
	163	¿O nos seguimos peleando con los paradigmas de autonomía y soberanía con Adorno y Derrida?
173		3. Autonomía modal
	173	Construcción histórica
	173	Estrategia, táctica y operatividad de la autonomía
	179	Introducción y necesidad de la autonomía modal
	187	Dificultades de la autonomía modal en el capitalismo tardío
	194	Construcción teórica
	196	Carácter situado: John Dewey
	200	Generatividad: Pareyson y la estética de la formatividad
	205	Policontextualidad y función estética en Jan Mukarovsky
	208	Carácter relacional: Georg Lukàcs
	215	Construcción política
	216	Lo repertorial
	224	Lo disposicional
	231	El libre juego de la autonomía estética y la autonomía política
239		Conclusiones: hacia una estética modal
247		Bibliografía

*A todos mis compañeros y compañeras del CSA La Tabacalera.
Larga y hermosa vida a la autonomía*

*A Mercedes, Roger y Oriol,
que conforman la pequeña república de fines
en la que tengo la inmensa suerte de vivir*





Prólogo.

De nuevo, en defensa de la denostada autonomía del arte

El arte postmoderno, ya fuera interpretado a la manera norteamericana como una negación radical del moderno, o a la europea, en cuanto revisión crítica de la modernidad, fue el primer eslabón de una cadena que, invocando el prefijo «post» como señuelo, engarzaba en la teoría estética y las prácticas artísticas tópicos que se han traslucido en adjetivos casi sinónimos: postformalista, postaurático, postestético o postartístico. Su denominador común es la supuesta superación, si es que no abierta negación, de la categoría estética que designa el respectivo calificativo, pero, como anudándolos, en la penumbra se divisa el referente realmente rechazado: *el arte autónomo moderno*, cuya presencia sólo se vislumbra en sus opuestos.

En esta inversión, que en ocasiones sirve de coartada a la proliferación de sociologismos de nuevo cuño, no deja de ser intempestivo a la manera nietzscheana el plantear con tanta osadía como convicción un asunto que se enfrenta a las corrientes hegemónicas. Me refiero al que aborda Jordi Claramonte Arrufat en *La república de los*

*fin*es: contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad. Con el matiz decisivo y distintivo de que para dilucidarla, recurre a una reflexión estética densa que no renuncia a una genealogía en el pasado ni a su operatividad en el presente a partir de la disolución crítica de las categorías al uso.

El título no puede por menos de recordarme debates similares que se suscitaron en la tardomodernidad en la órbita de la estética marxista clásica y la heterodoxa de la Escuela de Francfort. Solamente que, ahora, su autor no los enfoca al modo de las escuelas italiana y francesa en términos de la *autonomía relativa* del arte como superestructura respecto a la infraestructura ni, tampoco, en los de la negatividad adorniana sin más, sino explorando las raíces y el brotar de esta categoría en la construcción de lo moderno, así como las mutaciones y modulaciones que ha sufrido desde entonces en el accidentado recorrido en pos de su realización.

Sabedor por lo demás del rechazo que suele provocar en el pensamiento estético actual y en los medios artísticos, Claramonte no parece coincidir con Hal Foster, uno de los pocos autores postmodernos que se atreven tímidamente a reivindicarla, en la apreciación de que la autonomía sea una mala palabra, pero sí comparte la presunción de que no siempre resulta una «mala estrategia». Todavía más, de que es una buena estrategia, aunque sólo sea como punto de partida o condición previa para superarla y postular un desenlace operacional en las condiciones del presente.

En este ensayo el autor se posiciona tanto en contra de la interpretación «modernista» abstracta de la autonomía como blanco preferido de los ataques postmodernos cuanto contra la negación de la autonomía sin más que destilan el sociologismo ambiental y ciertos activismos recientes. Con el fin de contrarrestarlos, Claramonte se reclama heredero de la tradición o, mejor, del «proyecto ilustrado» desde la premisa de que su reconocimiento es un peldaño insoslayable si se quiere progresar, el un paso previo para rebasarlo en las coordenadas históricas del presente. En consonancia con ello, deshilvana ciertos hilos conductores de la autonomía en la sensibilidad estética

y las artes desde los albores de la modernidad, comprometiendo a ambas: la autonomía y la modernidad, en un proceso inconcluso que todavía no se ha consumado.

Asimismo, subrayando en la línea de Kant, Schiller, Feuerbach, Marx, el joven Lukàcs y Marcuse la especificidad antropológica de lo estético y del arte en el comportamiento humano y la disciplinar en el campo de la reflexión estética, menospreciadas en las rutinas interdisciplinarias de una indiferenciación tan empobrecedora como frívolamente cultivada por algunos en el pensamiento actual y las prácticas artísticas, la autonomía postulada no se recluye en el autismo o el solipsismo ni se desentiende de todo lo demás, sino que tiende a expandirse de un modo contagioso. En otras palabras, no limita la plausible operatividad de la autonomía recuperada al mundo del arte, ni siquiera al de la Estética como disciplina, pues, en su opinión, debe incidir igualmente en una filosofía de la praxis, esto es, en los campos de la Ética o incluso de la Política. Un carácter operacional que se exacerbará en la autonomía modal.

Este es el telón de fondo sobre el que Claramonte perfila la categoría en tres fases distintas histórica y críticamente, así como el motivo para articular su revisión en unas partes bien diferenciadas: la autonomía ilustrada, la autonomía moderna y la autonomía modal. Aunque no las conciba como si de una sucesión mecánica o diacrónica se tratara, sino cual paradigmas que se interrelacionan, los tres momentos basculan entre la disolución y la superación, las adherencias y las supervivencias, las contaminaciones y los desbordamientos.

Respecto a la *autonomía ilustrada*, Claramonte toma como punto de apoyo el conocido juego kantiano de las facultades. Pero a esta gran idea le subyace el proceso de diferenciación de las facultades humanas cuyo programa anunciara Leibniz y culminaría en las concepciones de Karl Philip Moritz sobre el artista como fuerza activa, *natura naturans*, gracias a la imitación formante, y la teoría de Kant sobre el genio como expresión de la naturaleza.

La *diferenciación subjetiva* se apoya preferentemente en una estética del creador, dejando un tanto desdibujado y en un segundo plano

como si se diera por sabido, el papel jugado por el espectador y la experiencia estética que clarifican desde otros ángulos el mismo proceso a través de la “relación estética” asumida como una de las maneras a través de las cuales tendemos nuestros vínculos específicos con el mundo exterior. Si bien este modo estético de relación late como una premisa tácita a lo largo de todo el ensayo, tal vez hubiera sido esclarecedor aquilatar desde ahora su sentido y las oscilaciones entre la experiencia estética y la experiencia artística. Probablemente, el autor ha preferido reservar el análisis de estos «modos de relación» para la tercera modalidad: la «autonomía modal».

Asimismo, a diferencia de lo que sucedía durante los pasados años setenta en las investigaciones historiográficas sobre la autonomía artística, Claramonte apenas se detiene en el lento proceso de la *diferenciación objetiva* de las manifestaciones humanas, entre ellas las que instaura la obra artística en su condición de una entidad autodeterminada, ni, tampoco, en las secuelas que se derivan desde entonces para la economía política del signo artístico, ya sean los cambios nada baladíes acaecidos en los contenidos y las representaciones simbólicas o el desplazamiento del valor cultural por el valor expositivo que tanto afecta a su reclusión en las instituciones del mundo del arte y a la pérdida del carácter contextual premoderno.

Más a ras de tierra, las formas de echar a perder la autonomía en la música, el jardín y la guerra, son contrarrestadas con la propuesta de trazar tres itinerarios para repensarla: la transición del Salón a la esfera pública, el salto de la Antropología a la teoría del estado y el desbordamiento del arte autónomo en la exploración de la libertad posible. Con estas estimulantes incursiones el autor está sugiriendo que la idea de una república de los fines, es decir, el objetivo de conformar esferas públicas a partir de la autonomía recién proclamada, se ve sometido en su confrontación con la realidad a las estrecheces de unos usos casi privados de la razón.

En otras palabras, Claramonte suscita de un modo tácito una de las cuestiones más candentes y problemáticas de la autonomía artística desde la dialéctica de la Ilustración que se prolongan hasta nuestros

días. A saber, los desajustes y los conflictos que, en términos kantianos, se producen entre el sujeto universal, transcendental, y el sujeto empírico; entre los ideales proclamados en abstracto y las plasmaciones limitadas por los condicionamientos de la respectiva realidad histórico-social, por los conflictos y contradicciones provocados en la realidad cotidiana. El reto que lanza la autonomía ilustrada se inserta así en el proyecto de su propia realización. Una inserción a la que aspirarán igualmente la autonomía moderna y, todavía con más apremio, la autónoma modal. Desde semejante óptica, la estética modal no sólo será un poder de simbolización, sino un *poder de realización*.

Claramonte sitúa la irrupción de la *autonomía moderna* en Schiller, un autor que, en su opinión, define la autonomía del arte en función de la relación negativa que establece respecto a las restantes esferas de la producción y del pensamiento. A partir de esta inflexión, los sucesivos episodios que jalonan la modernidad quedan comprometidos con una categoría que desde entonces entra en escena. Se trata de la *negatividad* como un dispositivo que potencia críticamente el lugar que ocupa el arte en las sociedades que han abandonado los predios renacentistas e ilustrados de la naturaleza para traspasar los umbrales modernos de la antinaturaleza y la artificialidad.

El arco temporal de la negatividad se extiende desde la auspiciada por Schiller, considerada como fundacional, hasta la centralidad que disfrutó en la estética de Adorno. Particularmente original y sugerente me parece la secuencia cadenciosa, plagada de esclarecedoras metáforas, de la negatividad en los momentos y figuras aquí analizados: la acumulación, el despliegue, el repliegue en la disolución en lo social o la disolución institucional y, finalmente, su renacer en la autonomía adorniana o la soberanía de Derrida y Menke.

La secuencia implica que en la autonomía moderna la negatividad, lejos de actuar como una categoría estancada, experimenta permanentes disonancias y desplazamientos, mutaciones y variaciones, en sus reacciones a los patrones de la normalidad social imperante en cada situación. Precisamente, como es fácil de apreciar a nada que se esté familiarizado con la revolución de los lenguajes específicos en la

lítica y el arte moderna desde el Romanticismo a las vanguardias clásicas, los cambios y las rupturas han sido un permanente acicate para la fertilidad portentosa en los dispositivos formales y las oscilaciones imprevisibles de los extrañamientos poéticos y artísticos.

En la defensa de la denostada autonomía moderna, incluso en su exaltación como un dominio específico a instaurar como una onda expansiva, probablemente a más de un lector le sorprenderán los jugosos comentarios sobre el carácter radicalmente político que Claramonte le atribuye y desgrana al abrigo de las interpretaciones sobre la acumulación y el despliegue de las negatividades específicas. Igualmente me parece oportuna la crítica que realiza a la conocida teoría de las vanguardias de P. Bürger, pues hoy en día es más plausible pensar en el triunfo que en el fracaso de las mismas. No en vano, sorteadas las resistencias de los primeros momentos, hemos asistido a la realización de muchos de sus objetivos en sintonía con la expansión de la autonomía moderna.

Desde otro ángulo, mientras que tras la segunda postguerra las neovanguardias se alzaban en contra de las prohibiciones de los regímenes totalitarios de derechas y de izquierdas, recuperando ciertos rasgos de la autonomía ilustrada en la obra de arte, disolvían en cambio institucionalmente la autonomía moderna, colocándose desde entonces a la defensiva. El caso más conocido es la autonomía postulada por Clement Greenberg en el llamado *Modernism*, que tampoco se libra de su oportuna crítica.

Esta versión, ciertamente problemática en sus excesos, no sólo ha sido el blanco preferido de los ataques a cualquier modalidad de autonomía en las posiciones postautónomas, sino que, como Claramonte sostiene de un modo un tanto expeditivo, ha perdido toda capacidad de contagio y expansión. Por otro lado, en la reflexión estética este modelo autorreferencial ha servido de coartada en ocasiones para postular una reacción antikantiana que caricaturiza desde unas malas interpretaciones o la supina ignorancia cualquier debate sobre la autonomía.

La revisión crítica de la autonomía moderna se clausura con un ajuste de cuentas, no exento de reconocimiento y admiración por

parte del autor, al pensador que reflexionó con más agudeza sobre sus virtualidades y limitaciones. Por supuesto, se refiere a Adorno y sus análisis hasta ahora no mejorados sobre las antinomias de la autonomía moderna. Unas antinomias, tal vez insoslayables, que siguen y seguirán mortificando a las obras autónomas y, todavía más, al mundo del arte y de sus instituciones, con las que tendrán que convivir.

Precisamente, esta encrucijada o callejón sin salida del que, en opinión de Claramonte, no acierta a salir la Estética adorniana es el punto de partida que él mismo adopta para proponer un nuevo paradigma: la *autonomía modal*. Pero, tal vez lo más llamativo sea, que este modelo no brota de los excesos originados por las autonomías ilustrada y moderna, sino a causa de sus carencias e insuficiencias manifiestas. No por consiguiente de su negación, sino, paradójicamente, de su afirmación radical, es decir, de la lógica víricamente expansiva del concepto de autonomía, de la necesidad que anida en el arte autónomo por expandirse. Un arte autónomo que, en opinión provocadora de Claramonte, será políticamente tanto más revulsivo cuanto más autónomo sea respecto al invasivo principio de realidad del capitalismo cultural. Por ello, siguiendo los conocidos pasos de F. Jameson, el horizonte histórico en el que actuará la autonomía modal no será otro sino el que proyecta el capitalismo tardío, reaccionando a las dificultades que éste interpone.

A partir de este cambio de rumbo el ensayo adquiere unos tonos combativos y unas opiniones más comprometidas que se traslucen incluso en un estilo literario no exento de ciertas licencias. En ellas atacará por igual a las viejas retóricas y la repetición descontextualizada de los rituales de las vanguardias construidas en torno a la disolución del arte y la negatividad, como a los comodines postmodernos del nomadismo y de la diferencia, sin pasar por alto a los que cogen el nabo de la efectividad política por las hojas del voluntarismo y el intencionalismo activista más ingenuo. ¡Unos comentarios que, al nadar a contracorriente, alimentarán probablemente la polémica!

En la autonomía modal, estimulada inicialmente por una lectura lúcida de la idea estética de Kant después de Duchamp y Wittgenstein, Claramonte elabora una construcción teórica compleja que desarrolla a partir de las características que extrae de unas lecturas muy personales de sus autores predilectos. En concreto, teniendo como telón de fondo la línea de la estética antropológica señalada, del arte como experiencia de John Dewey, la teoría de la formatividad de L. Pareyson, la función estética y la policontextualidad de Jan Mukarovsky y el carácter relacional del olvidado Lukàcs.

Un nuevo paradigma de autonomía que, concebida en términos de *modos de relación*, mantiene la reserva de negatividad propia de la autonomía moderna, aunque esta negatividad ya no sea contenidista, como la de los realismos decimonónicos o los activismos actuales, ni tampoco formalista, como la que destilaban las posibilidades sintácticas de las vanguardias y neovanguardias, sino de un orden estructural.

De hecho, el reto que lanza en este tercer modelo es una comprensión operacional de la autonomía que sea capaz de acoplar la estrategia gradualista de la autonomía ilustrada con la permanente movilidad táctica propia de la autonomía moderna. Precisamente, en el acoplamiento entre las estrategias y las tácticas, entre el repertorio de formas y las competencias modales, entre los elementos repertoriales presentes en el trabajo de Marx y los elementos disposicionales característicos de la epistemología de Kant, cifrará la construcción política y, en última instancia, fundamentará la mencionada articulación operacional de la autonomía modal.

El reto que el autor se impone a sí mismo es la urgencia por replantear y poner en práctica una noción de autonomía artística que sea a la vez formal, social y política. No se conforma, por tanto, con el programa de mínimos que caracterizaba a las modalidades anteriores, sino que ambiciona consumarlo en un programa máximo. Aunque se trate un programa provisional, de una verdadera *work in progress*, no sólo aspira a desarrollarse, sino a realizarse con el tiempo. Por eso, constatadas las vías muertas de la producción artística actual, quedamos a la espera, siguiendo su misma argumentación, de

cómo se produce la transición desde la recepción modal de las obras del pasado o del presente a la producción modal de nuevas obras de cara al futuro; en otras palabras, de la verificación de la autonomía modal como un poder de realización y de cómo se plasman los nuevos papeles que se asignan a la función y la forma estéticas.

Bajo la cobertura de una estructura argumentativa inevitablemente abstracta, la exposición se ve salpicada por apreciaciones sabrosas y juicios de valor sutiles en direcciones varias que la vuelven más accesible y atractiva. En unos momentos en los que la especificidad de la estética y del arte parece diluirse, Claramonte se mueve en la órbita de un pensamiento fuerte. Por eso mismo, auguro que suscitará en sus lectores el deseo de discutir con pasión sobre muchas de las ideas aquí esbozadas en sus numerosos recorridos y entrecruzamientos. En suma, esta obra cursa una invitación al viaje de una reflexión sobre una categoría central en la estética y la modernidad artística como es la de la autonomía del arte.

Por último, aun a sabiendas de que las implicaciones de su puesta en práctica pueden teñir a este ensayo con la coloración de una poética, estamos ante una apuesta intelectual que no abdica de una ambición: convertirse en una Estética Modal y una *estética operativa* que aspira a influir en el curso de los acontecimientos, pisando las huellas de una razón práctica que se vuelca en su realización, en la república de los fines.

Simón Marchán Fiz

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes, UNED, Madrid



Introducción y plan de trabajo

La república de los fines es un ensayo sobre una frágil y extraña idea. Una idea, sin embargo, que ha acabado por resultar mucho más resistente de lo que en sus inicios se hubiera podido suponer. *La república de los fines* es un ensayo sobre la idea de autonomía.

La autonomía postula la posibilidad de determinar *uno mismo* los fines que se persiguen y las normas a las que nos queramos atener para alcanzar dichos fines. Es obvio que ese «uno mismo» puede consistir en un individuo, un pueblo, una facultad intelectual o un área de la actividad humana.

Como es sabido ya en su *Poética*, Aristóteles planteó los lineamientos de lo que podría ser una teoría de la autonomía del arte. Para el Estagirita a toda obra de arte se le podían reprochar faltas de concordancia con las leyes de la razón, las de la moral y las propias del arte mismo, pero sólo estas últimas tenían para la evaluación del arte un valor absoluto. Aristóteles insistirá en diferenciar las normas de corrección de la política y de la ciencia respecto a las del arte y con

ello, sin duda, sentará algunas de las bases de lo que luego, con la Ilustración, se convertirá en nuestro concepto de libertad más irrenunciable: el que se basa en la división de poderes y en la autonomía de los diferentes discursos, de modo que ninguno de ellos, el teológico o el de la moral establecida por ejemplo, tenga nunca plenos poderes sobre todos los demás. A golpes de esa autonomía se han intentado construir en Occidente desde la Ilustración espacios de resistencia, creatividad y cambio social.

Porque de hecho, y pese a aportaciones como la de Aristóteles, no será hasta la Ilustración que se empezará a sacar conclusiones en términos sociales de este principio de diferenciación de facultades como principio fundacional de la república de los fines.

Una república de los fines supone un ordenamiento intelectual y también político en el cual no sólo se garanticen determinadas autonomías –como las de ciertos individuos o ciertas actividades privilegiadas en sociedades como la griega clásica– sino que trata de garantizar *todos y cada uno* de los proyectos de autonomía posibles. La república de los fines es así un proyecto para concretar y universalizar la libertad y para hacerlo en función no de una proclama utópica o milenarista sino de una sólida estructuración del orden social e intelectual. O como lo canta Chavela Vargas «que nadie escupa sangre para que otro viva mejor».

Decíamos que se trataba de una idea frágil y extraña puesto que durante siglos, y aún hoy en determinados ámbitos, se ha considerado que las expresiones artísticas e incluso la investigación filosófica o científica debían comparecer subordinadas a principios superiores como los de la ortodoxia teológica o los de la corrección política.

La Ilustración toda, y con ella la república de los fines, se basa por el contrario en la posibilidad de que las diversas modalidades del pensamiento y la acción, las facultades del intelecto y las áreas de actividad –ya se trate de la ciencia, el arte, la política o la erótica– puedan desarrollarse sin tener que someterse a criterios ajenos a los de su propio campo.

Con todo, y esto es de capital importancia, el objetivo perseguido por los ilustrados no fue nunca la fragmentación inconexa de las facultades y campos de acción sino el establecimiento de modelos de libertad

que se replicaran a su vez en otros modelos de libertad. El proyecto de autonomía ilustrado siempre quiso ser, por tanto, el de una *autonomía instituyente y «contagiosa»*.

De otro modo no hablaríamos de una *república de los fines* sino de una especie de *imperio de lo instituido* que consagraría los derechos de los acomodados en detrimento de toda energía social o política emergente. Por lo demás la complicación entre los desarrollos concretos de la autonomía explica porqué siendo éste un libro de estética es también, y sin renunciar lo más mínimo a su especificidad disciplinar, un libro de ética y de política. Esa y no otra ha sido, precisamente, la vocación de la estética: esbozar mundos posibles, plantear modos de relación, basados en configuraciones formales obviamente pero susceptibles de ser llevadas a otros ámbitos y en ellos replicados.

Por esa misma condición expansiva de la autonomía, el proyecto ilustrado que la enuncia con la mayor claridad desde los albores de la modernidad, siempre se ha definido por ser precisamente «proyecto», en tensión permanente entre lo que tenemos y aquello a que aspiramos¹. De ese modo, si el proyecto ilustrado de una república de los fines atraviesa alguna crisis es, sin duda, una crisis de crecimiento. Cuanto más enseñan los dientes los diversos fundamentalismos religiosos o políticos, más clara es la necesidad de ahondar en la apuesta ilustrada por la generalización de la autonomía.. Mucho nos jugamos en la partida.

* * *

Difícilmente podremos exagerar la importancia de este carácter expansivo y contagioso de la autonomía, especialmente cuando nos referimos a los proyectos de autonomía del arte. Durante décadas,

¹ Y así debería entenderse aún hoy, puesto que sólo desde el mayor cinismo podemos negarle al 80% de la humanidad que vive fuera de nuestras fronteras el derecho a configurar sus propias vidas del mismo modo que asumimos nuestro derecho a hacer lo propio como si de un derecho natural e inalienable se tratara.

sino siglos, dicha autonomía se ha entendido tan mal que para muchos teóricos el compromiso con la autonomía del arte equivalía a creer a pies juntillas que, efectivamente, el arte que se proclamaba autónomo no sólo asumía un completo desentendimiento de lo que pudiera acontecer en el resto de la sociedad, sino que su producción y distribución se daba, de hecho, en una suerte de extraño y completo vacío social. Obviamente este libro va encaminado de modo implícito en toda su extensión, a desmontar semejante sofisma: ninguna de las formulaciones históricas de la autonomía del arte ha supuesto un completo y efectivo desentendimiento respecto del conjunto de la sociedad, sino en todo caso una redefinición de las relaciones entre producción artística y articulación social. Sería demasiado ingenuo suponer que el mero enunciado de la autonomía de una esfera cualquiera de actividad humana, en especial de una tan enraizada socialmente como la producción artística, bastara para producir el efecto mágico de deslindar a esta, limpia y completamente, del cuerpo social.

Para empezar pues, y por obvio que parezca, hay que destacar que los proyectos de autonomización de las facultades, y esto es especialmente claro en el terreno del arte, siempre han funcionado en una dimensión pragmática que, fundamentalmente, impugnaba las reglas de juego vigentes para exigir un replanteamiento de las jerarquías y las servidumbres entre las diversas áreas del pensamiento, las prácticas y las articulaciones sociales. Esto equivale a decir que ninguna de las modelizaciones que hemos encontrado de los principios de autonomía puede considerarse cerrada en sí misma: todas las variantes de la autonomía tienden o bien a expandirse a otras áreas del pensamiento y la actividad humanas o bien a desplazarse dentro de las mismas. Ello hace que los postulados de autonomía, paradójicamente si así se quiere ver, resulten tener siempre un altísimo grado de eficacia social.

Es difícil dejar de destacar este punto recurriendo a uno de los filósofos más brillantes del siglo XX, cuya estigmatización ideológica parece haber evitado con éxito que se le leyera con la mínima aten-

ción: Georg Lukàcs ha construido su monumental *Estética*, sobre unos supuestos que le hacen defender que :

[...] es un mero prejuicio –y reciente– la idea de que haya en el arte una contraposición entre la consumación inmanente artística y la función social. La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le ha dado **vida**².

Sostenemos pues que la autonomía no sólo no es contraproducente para una posible «función social» del arte sino que es la mayor garantía de que tal función social, y aun política, pueda ser plenamente cumplida. Los trabajos de Dewey y Mukarovsky, de los que más adelante daremos cumplida cuenta, son obviamente de especial pertinencia en este aspecto al destacar respectivamente las dialécticas entre los diversos tipos de experiencia o las diversas funciones del arte.

* * *

Nuestro principal campo de interés e implicación radica en la discusión sobre las posibilidades actuales de construcción de modos de relación y modos de vida autónomos en el marco del capitalismo cultural. Para abordar dicho campo con unas mínimas garantías tendremos que proceder antes a clarificar en qué medida ha ido variando la intensión y la extensión del concepto mismo de autonomía. Y es que es de todo punto evidente que a lo largo de los dos últimos siglos, desde que Kant publicara su *Crítica del Juicio*, se ha hecho cada vez más difícil hablar sin matices de esa *organicidad de la consumación estética* que mencionaba Lukàcs, y esto es así porque el concepto mismo de autonomía ha ido mutando considerablemente produ-

² G. Lukàcs, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1982, tomo IV, p. 369.

ciendo en ocasiones desfases enormes entre los enunciados mismos del programa de esa autonomía y su efectivo despliegue social. Por ello la estructuración misma de este ensayo se somete a la elucidación de tres momentos distintos del funcionamiento de la idea de autonomía: momentos que hemos denominado «autonomía ilustrada», «autonomía moderna» y «autonomía modal» y que hemos sugerido adscribir sucesiva y respectivamente a la ilustración, al romanticismo fin de siglo de la primera vanguardia y al capitalismo cultural:

Una «**autonomía ilustrada**» en la que el principio animador de la experiencia estética y la obra de arte se asimilará al de la *natura naturans*, principio dinamizador por el que se postula que las criaturas naturales son capaces de crecer y desarrollarse según patrones internos específicos. La traslación de dichos patrones del desarrollo natural al social asentarán la creencia en la posibilidad de una progresiva diferenciación de las facultades, proceso mediante el cual la ciencia, la estética e incluso la **erótica**³ se desligarán de las justificaciones teológicas, poco menos que imprescindibles hasta entonces, para crecer, igual que las criaturas naturales, según sus propias determinaciones. Con todo ello se aludirá implícitamente a las posibilidades de autodeterminación de los individuos y las sociedades más allá del férreo control del Estado Absolutista. Esa *secreta* correlación postulada entre la autonomía de los elementos orgánicos, la diferenciación de las facultades y de la producción artística y la organización social y política dará pie a la idea de una esfera pública de discusión y goce estético, capaz de existir, como una pequeña sociedad civil *beautónoma*, frente al poderoso aglomerado absolutista formado por la una unidad de Naturaleza, Razón y Estado. Los artistas de esta «autonomía ilustrada» proporcionarán obras que como las operas bufas, la pintura al óleo o la jardinería paisajista abrirán otros tantos campos de

³ No en balde la Ilustración es una de las eras doradas de la pornografía, una era en la que al tiempo que se deslinda la conciencia individual de los dogmas religiosos, se hace lo propio autonomizando el discurso de lo erótico respecto el discurso de lo moral o políticamente correcto. Puede verse esto con mucho más detalle en Jordi Claramonte, *Lo que puede un cuerpo*, Murcia, Cendeac, 2008.

discusión y goce estético al margen, y a menudo en contra, de la hasta entonces preponderante **Corte**⁴.

La «autonomía ilustrada» del arte tendrá además otros efectos colaterales que no han sido demasiado estudiados. Parece claro que los planteamientos de Moritz y de Kant, sobre todo, ejercerán una decisiva influencia sobre teóricos de la acción militar como Jomini o Clausewitz a la hora de explicar los éxitos de los ejércitos franceses revolucionarios y **napoleónicos**⁵.

La exposición de este modelo de «autonomía ilustrada» en sus formulaciones más limitadas, así como en sus proyectos de expansión y sus insuficiencias, nos llevará a la discusión de un segundo modelo de autonomía:

Una «**autonomía moderna**» que se basará en la búsqueda y explotación de filones de *negatividad* y que identificara lo artístico con el reverso de la moneda de normalidad acuñada por la sociedad burguesa insti-

⁴ En su momento discutiremos con Habermas la medida en que dichos campos hayan podido tener un potencial de expansión para funcionar, además de como foros literarios o artísticos, como ámbitos de discusión política más general. De hecho, el planteamiento clásico de Habermas adolece de algunas insuficiencias derivadas de su injustificada priorización de un modelo alemán de transición entre mundo del arte y sociedad civil que además, como mostraremos más adelante, resulta claramente idealizado en su esquematismo: por supuesto esta «autonomía ilustrada» cumplirá funciones diferentes en contextos diferentes. Así el empeño por instituir esa esfera pública, frente a la intransigencia «oficial», constituirá un movimiento revolucionario en Francia; reformista en el Reino Unido que ya ha hecho su revolución cien años antes; y pactista, cuando no reaccionario *de facto*, en Alemania donde la libertad de discusión y pensamiento no lograrán interferir los proyectos nacionalistas del Despotismo prusiano.

⁵ Estos militares-escritores se inspirarán en la «autonomía ilustrada» para explicar el funcionamiento decisivo de las unidades ligeras, de *tirailleurs*, cuyas directrices, en aparente contraposición a las doctrinas militares absolutistas, dotarán a parte de la tropa de cierta autonomía operativa concediendo confianza a su iniciativa y contagiándola de un modo controlado a las demás unidades. Versiones de esa autonomía constituirán los nuevos cuerpos de infantería ligera del ejército Británico y las milicias regionales (Landwehr) o las unidades Jäger del Ejército Prusiano. Todas ellas desde su inicio o por el modo en que se desarticulaban supondrán otros tantos ejemplos de instrumentalización y neutralización de una de las primeras y más claras extensiones de la noción de «autonomía ilustrada», y en ese sentido serán aquí analizadas.

tuida. Se trata de una noción de autonomía que nos empezaremos a encontrar con las decepciones inducidas por el desarrollo de la revolución francesa y después, sobre todo, de las revoluciones burguesas del 48, cuyos defensores no tendrán que seguir pugnando por el mero establecimiento de una esfera pública del arte diferenciada. A diferencia de lo que sucedía cien años antes, ahora hay una cierta diferenciación de facultades y esferas de discusión. Lo distintivo de la «autonomía moderna» del arte, será entonces su necesidad de abrir un frente que rompa, no ya con la inexistencia de ámbitos de esfera pública, como era el caso con la «autonomía ilustrada», sino con la compacidad de una esfera pública ya establecida y donde, supuestamente, es posible hacer aquel uso público e instituyente de la razón que veíamos reivindicar a los ilustrados. Lo que los defensores de la autonomía moderna se encuentran es la terrible «normalidad» burguesa, la sujeción a los cánones de respetabilidad que han empezado a construir un sujeto que si bien es formalmente libre en la economía de mercado y la democracia representativa, se halla crecientemente sometido a imperativos internalizados de autocontrol.

Novalis, Baudelaire, Wilde, Tzara, los movimientos que van del romanticismo y el esteticismo de fin de siglo hasta las vanguardias históricas serán los depositarios de esta «autonomía moderna» que se dedicará a la acumulación de «negatividad» e introducirá consecuentemente la «anormalidad», la diferencia y la desviación como contrapuntos a una sociedad civil con tendencia a anquilosarse social y políticamente, al tiempo que congela los ideales y las retóricas de las revoluciones burguesas⁶. Esta búsqueda de la anormalidad tendrá a veces un aspecto deca-

⁶ En este contexto deben entenderse las acotaciones de Bürger sobre los ataques de la vanguardia histórica a la institución burguesa del «arte por el arte»: no tratándose tanto de un ataque contra la autonomía *tout court* cuanto, como veremos en detalle, de un nuevo avance en el cuerpo a cuerpo de la negatividad, llegándose así, finalmente a cuestionar incluso el propio lugar y la propia expresión institucionalizada y normalizada, frente a la cual, de nuevo se lucha desde y para la autonomía. Frente a Bürger y a Greenberg sostendremos que los aspectos de autorreferencialidad de las vanguardias y las neovanguardias no son tanto un rasgo sustantivo del trabajo de éstas cuanto una extensión y un cumplimiento de los procesos de acumulación de negatividad que habían heredado del Romanticismo y el Esteticismo.

dente y patológico, otras el de una recuperación de la salud y la naturalidad, Baudelaire es, alternativamente, un buen exponente de ambas tendencias. Se explorará el primitivismo, se buscará inspiración alternativa y sucesivamente en la Edad Media, en lo infantil, la locura, lo irracional, lo hiperracional, etc. También las diversas vanguardias históricas irán ilustrando los alcances de esta búsqueda. Todas ellas buscarán escandalizar, epatar y exagerar la veta de diferencia, de anormalidad, que proclamarán central. Ninguna de sus versiones estará exenta de conexiones revolucionarias y ninguna se librará de tener que defender sus posiciones, y esto es nuevo, de una nueva fuente de heteronomía: ahora, además del Estado y las Academias, también poderosos sectores de la oposición política, como se hace patente en el caso de Proudhon, o en la trágica historia de las vanguardias rusas, pugnarán por controlar el radical programa de «autonomía moderna» de las **vanguardias**⁷.

Al hilo del desarrollo de esta «autonomía moderna» consideraremos dos de los frentes por los cuales se ha de desarticular su funcio-

⁷ Aunque no podremos tratarlo en este trabajo, de nuevo nos encontraremos con que las evoluciones de esta «autonomía moderna» tendrán una tardía y trágica traducción, en términos de pensamiento militar, en la reacción al matadero normalizado y fordista de la 1ª Guerra Mundial con la intuición de la importancia de la acción militar de comandos entrenados «contra» las normas, equipados para romper las líneas enemigas y sostener cabezas de puente. Serán pequeños grupos de elite, grupos de vanguardia que tienden a romper por completo las formas de la disciplina instituida, preparados para luchar con autonomía, dotados de sus suministros y de sus propias armas de apoyo. Pequeñas cantidades de fuerzas ligeras y de alta movilidad, derrotan y fuerzan a la rendición a grandes masas de fuerzas enemigas, atrincheradas con armamento pesado, con pocas —es un decir— pérdidas humanas por parte de los atacantes. Las fuerzas móviles pueden hacer esto porque están bien preparadas, cuentan con espacio para maniobrar, concentran su fuego rápidamente en lugares inesperados y tienen sistemas superiores de mando, control e información, sistemas descentralizados que permiten iniciativas tácticas y que no obstante permiten a los comandantes centrales contar con una «inteligencia» y una visión de conjunto sin precedentes, a la hora de plantear opciones estratégicas. Heinz Guderian que, por cierto, se formó como Segundo Teniente de un Batallón Jäger (heredero de la «autonomía ilustrada») será uno de los pioneros en organizar las divisiones acoirazadas que a finales de la Primera y, ya de lleno, en la Segunda Guerra Mundial demostrarán tanto la importancia de la «autonomía» y la movilidad táctica, como su irrelevancia si se la somete a estrategias absurdas, cual fue el caso de la Wehrmacht y buena parte de las vanguardias históricas.

namiento: por un lado veremos con detalle cómo en determinados contextos como el del *modernismo* norteamericano la acumulación y despliegue de negatividad propios de la «autonomía moderna» serán reducidos a una operación meramente autorreferencial quedando así las prácticas artísticas al margen por completo de la relación dialéctica con lo social y lo político en que se habían constituido desde el Romanticismo. Daremos cuenta así de una especie de *disolución institucional* de la «autonomía moderna». Por otro lado, tendremos una *disolución social* de la autonomía surgida al hilo de aquellas vanguardias que hicieron un mayor énfasis en el ataque al *arte* y en su disolución en lo político o lo cotidiano.

Los partidarios de esta disolución social de la autonomía se encontrarán con el nada halagüeño panorama de verse despojadas de todo referente de distancia crítica, o de diferenciación siquiera, respecto de ese ámbito de lo real-cotidiano que, lejos de ser un espacio neutral a ser construido o explorado, será de repente reconocido como el lugar por excelencia de reproducción del Capital.

Por su parte los defensores de la disolución institucional se verán devueltos, en el mejor de los casos, a las posiciones ya conquistadas por la autonomía ilustrada con el escepticismo añadido de conocer ya lo vano de los intentos de expansión de esta autonomía y sin el temple intelectual necesario para pensar siquiera dicha expansión.

Al considerar juntamente la inocuidad de esta *disolución social* con el envarado y aristocrático aislamiento de la *disolución institucional*, nos situaremos en una tesitura muy *adorniana*, para salir de la cual tendremos que postular otra noción más de autonomía:

Para ello hemos dedicado la tercera sección al postulado de la «**autonomía modal**» que intenta conectar la producción artística a la producción y distribución de «modos de relación», formas autónomas de producción de mundos relacionales, de modos de organización de la subjetividad, la percepción y el comportamiento. Los modos de relación como veremos en esta sección pueden ser descritos en base a cuatro características fundamentales: Tienen un carácter situado, trabajan en y desde la policontextualidad, son generati-

vos y son relacionales. Estos cuatro rasgos resultan altamente característicos del pensamiento epistemológico contemporáneo y son a la vez muy cercanos al ámbito en que el pensamiento estético se ha definido mejor y con más fuerza como veremos.

Al sostener que los modos de relación tienen un carácter situado estamos aludiendo simplemente al hecho de que dichos modos siempre suceden en un contexto de sensibilidad y acción social e histórica determinada y que este estar situado es indiscernible del modo de relación y de su autonomía modal. De Heisenberg a los rasgos más lucidos de la fenomenología podemos rastrear la importancia de este carácter situado que nosotros expondremos siguiendo la noción de experiencia de Dewey.

Al relacionar la autonomía modal con la policontextualidad vindicamos la necesaria multiplicidad de contextos de sentido, de lógicas que deben convivir en un pensamiento estético, político e incluso epistemológico contemporáneo donde incluso áreas antaño proclives a cierta rigidez veritativa como la lógica han asumido la posibilidad conceptual, de la mano de las lógicas híbridas, de prescindir del principio del «tercero excluido». La policontextualidad ha sido, por lo demás, un rasgo irrenunciable del pensamiento estético que siempre ha tenido que funcionar dando cuenta de múltiples poéticas que podían contradecirse o complementarse pero que en cualquier caso sucedían simultáneamente.

El carácter generativo no es sino el modo de dar cuenta de lo que para Lukàcs era *la contradicción fundamental de lo estético* y que se daba en la tensión entre el carácter necesariamente parcial, unilateral de un concreto medio homogéneo en tanto una «totalidad consumada y cerrada» y su pretensión de presentar o desplegar un *mundo* que además se configura de modo diferente en cada proceso de recepción y apropiación. Como es sabido, Lukàcs situó la superación de esta contradicción en lo que denominó el carácter **evocador**⁸ de las obras de arte. Nosotros preferimos el término «generativo» quizá porque ayuda a introducir y situar

⁸ G. Lukàcs, *Estética, op. cit.*, tomo II, pág. 350.

del mejor modo el carácter repertorial y de las competencias necesarias para activar esa generatividad.

Para entender, finalmente, el fundamental aspecto relacional habrá que pensar el modo en que del énfasis que la autonomía ilustrada y la autonomía moderna pusieron respectivamente en el objeto y el sujeto vamos a pasar ahora, con la autonomía modal, a encontramos con que el énfasis se ha desplazado a las «relaciones» que la obra de arte y la percepción estética establecen, o mucho mejor dicho: a las *posibles modulaciones autónomas* de esas relaciones... La autonomía ilustrada estableció la importancia de imitar la fuerza activa presente en la naturaleza, haciendo una obra «maestra» en la medida en que concentraba y constelaba, por así decir, toda la potencia de la *natura naturans*. Con el romanticismo y la autonomía moderna, por el contrario se puso un énfasis creciente en el papel del sujeto que desafiaba la normalidad burguesa y que podía ir cambiando su objeto de reverencia estética —al ritmo en que éste era asumido por el buen burgués— manteniendo así su potencial de ruptura incolumne. La autonomía modal por su parte no puede sino destacar la mutua constitutividad de objetos y sujetos entre sí, su ontología no puede ya ser sino una teoría de la distribución y su materialidad una materialidad relacional.

Si queremos verlo en otros términos, lo que en los inicios de la cultura mercantil del capitalismo pudo ser un fetichismo del objeto, de la mercancía, se tradujo pronto en un fetichismo del sujeto-autor, en un misticismo de la marca como referente de las posibilidades de percepción y organización de la experiencia. Es por ello que nos parece clave que las propuestas de organización formal que se hacen desde el arte, que las posibilidades de reorganización perceptiva y relacional que siempre supone la experiencia estética, se desvinculen del asfixiante polo subjetivo, de su identidad de marca para entendernos, y que se revelen como el «procomún»⁹ que son fundamentalmente: modos de relación, posibilidades de estructuración de la experiencia esencialmente comunes.

⁹ Debo agradecer a Antonio Lafuente, Javier de la Cueva y mis demás compañeros en el Laboratorio del Procomún, la continuada e intensa inspiración a la hora de pensar juntamente esta categoría del Procomún como elemento fundamental de mi trabajo.

Quizá así podamos seguir esperando de la experiencia estética un aporte de alteridad relacional que no sea de inmediato resuelto en nuevo signo de distinción dispuesto a abrir un nuevo sector de Mercado. Será preciso para ello aprender a rehacer por completo nuestra percepción de las prácticas artísticas tanto contemporáneas como históricas, aprender a ver en ellas las tramas de relaciones que Diderot ya nos exigía percibir. Y hablamos de Diderot porque evidentemente el tratamiento relacional de la experiencia estética si bien ha sido relativamente poco considerado tiene una muy larga historia y desde luego nos permite visitar no sólo las prácticas artísticas contemporáneas sino también aquellas de épocas pasadas y que sin embargo siguen manteniendo una completa vigencia modal. Para nosotros, los habitantes del siglo XXI: leer a Garcilaso o escuchar a Bach sigue siendo hoy necesario y no por razones historicistas o de acumulación de capital cultural. Compete a una defensa de la autonomía modal mostrar que dicha experiencia es relevante y pertinente hoy día, mostrando como una vez periclitadas las razones inmediatas de producción de tal o cual obra, lo que nos queda es precisamente la trama de relaciones contenida en su armazón formal mismo, se trata en palabras de Blake Stimson de estudiar «la relacionalidad como medio de llegar a la universalidad [...] una relacionalidad que se mueve explícitamente hacia la autonomía o la libertad como una forma de ejercicio público y crítico de la razón»¹⁰.

¹⁰ Blake Stimson en una entrevista publicada por el MACBA en la revista *Ag*, en el número de invierno de 2007.



1

Autonomía ilustrada

Una gran idea

El juego de las facultades o cómo ser bello sin tener que ser bueno, noble o útil...

Desde principios del siglo XVI y a lo largo del XVII, los avances tecnológicos, los descubrimientos geográficos y la experimentación científica fueron aumentando el cuerpo de conocimientos y alimentando los ataques contra la concepción teocéntrica que consideraba el mundo como un «cosmos», un orden natural y orgánicamente cerrado según un orden inmediatamente accesible donde la «ley natural» no era sino el punto de arranque de la «ley divina», capaz de restaurar el conocimiento perdido desde la expulsión del hombre del paraíso. En este contexto tanto la razón científico-teórica como las prácticas artísticas o eróticas eran las siervas de la Revelación y, como tales, debían limitarse a prepararle el camino.

¹ Como afirma Dilthey en esto coincidían luteranos, calvinistas y puritanos ortodoxos: no sólo la naturaleza está corrompida sino que la razón también se halla «anu-

Esta visión del mundo y la inteligencia que se extendería hasta los fundamentos mismos de la reforma protestante¹, no dejó pues de recibir ataques durante el Renacimiento. En estos ataques, la crisis del orden teocéntrico dejará ver la capacidad teórica y política de otras fuentes filosóficas que sostienen que la esencia de la naturaleza no debe ser buscada en la *natura naturata*, como colección de criaturas creadas y sometidas de modo inerte a la voluntad e intervención del «creador», sino en la *natura naturans*, concebida como el proceso continuo mismo de creación que se da en el desarrollo orgánico de las criaturas. De este modo algunas tendencias del pensamiento del Renacimiento intentan abolir el dualismo entre el Creador y su creación haciendo a las criaturas de ésta partícipes y transmisores del poder divino de Aquel:

Dios no es una inteligencia externa que pasa por encima de las criaturas para manipularlas; conviene más que sea el principio interno de movimiento, que es su propia naturaleza, su propia apariencia, su propia alma, que tienen cuantas criaturas habitan en su seno².

Con ello se retoma de nuevo una concepción, de raigambre aristotélico-averroísta, desarrollada a su vez por el estoicismo, y que tendrá su continuidad con los deísmos del XVII y el XVIII, una concepción que entiende la naturaleza como organismo autónomo compuesto, a su vez, de seres autónomos, cada uno de los cuales tiene sus propias finalidades no estando sujetas a ningún fin externo y extraño a ellos. La «ley natural» para el pensamiento renacentista, como para el posterior deísmo ilustrado, surge del seno mismo de las criaturas, se trata de una «heautonomía» como luego dirá Kant, no tratándose de una ley que les haya sido impuesta desde un «exterior» radicalmente ajeno a ellas mismas.

blada por el pecado y es incapaz de nada bueno». En Wilhelm Dilthey, «Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII», en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, tomo II, p. 259.

² Giordano Bruno, citado por Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 41.

Paralelamente a esta autonomía de las criaturas se pensará la autonomía de las conciencias: Herbert de Cherbury (1581-1648) será uno de los pioneros a la hora de plantear en el contexto cultural del humanismo post-renacentista, la autonomía de la conciencia religiosa, al defender que las verdades religiosas y morales se fundan en la razón, en la que todos y todas podemos ser competentes sin tener que recurrir a Revelación alguna ni, por supuesto, a sus interpretes autorizados.

En este respecto su pensamiento será paralelo al de Grotius que apunta a la constitución autónoma del mundo moral, jurídico y político, tanto al nivel del individuo como sobre todo el del Estado, como instancia por excelencia de la soberanía.

El pensamiento de la autonomía de la conciencia moral, del ámbito de lo jurídico, así como de la razón y la naturaleza irán en los principios de la Reforma vinculados a la confianza en la posibilidad de una verdad común de todas las religiones que unifique a la humanidad y que por lo demás resida en la razón de cada cual, en forma acaso de *lumen naturale*, de conciencia innata de la idea de Dios o Naturaleza y de la ley moral.

No obstante esta primera emergencia de las ideas de autonomía pronto entrará en crisis al paso de la degradación de las aspiraciones originales de los reformistas y el primer protestantismo. El fracaso del humanismo renacentista será especialmente traumático en los países católicos abocados, como consecuencia de la Contrarreforma, a una espiral de reforzamiento del poder político y religioso más arbitrario.

Ahora bien, pasados los momentos más duros de la reacción inducida por la Contrarreforma y el surgimiento de los primeros Estados absolutistas, nos iremos encontrando con que estas mismas ideas acerca de la autonomía volverán a reaparecer.

Los postulados de la autonomía ética, política y artística serán recibidos con diferentes grados de tensión en los diferentes países de la Europa del XVIII. Ninguna demanda, ningún programa de autonomía epistemológica o discursiva podrá plantearse sin que se le oponga una reacción, a menudo tendente a integrar mecánica y verticalmente dichos movimientos hacia la autonomía. El Estado absolutista tendrá

que lidiar con la naciente burguesía que aspira a liberar amplias secciones del pensamiento, el arte y la sensibilidad de la tutela de la tradición y del aparato de poder político. En efecto si, como hemos dicho, desde el humanismo renacentista y la Reforma se auspiciará en primer lugar la autonomía de la conciencia y el discurso religioso, a éstas se sumarán pronto la vindicación de la diferenciación y la autonomía de la práctica artística y finalmente de la acción y el pensamiento políticos³. Al mismo tiempo todos esos movimientos por la autonomía irán descubriendo, muy lentamente y con frecuentes vueltas al orden, posibles alianzas en los movimientos de emancipación social y política populares. El siglo XVIII resulta especialmente apasionante porque a la suma de estos movimientos por la autonomía se contraponen, la tendencia del Estado a aumentar y concentrar su poder financiero, administrativo y militar⁴.

Es en el contexto de esta integración de un poder político centralizado y vertical, acompañado de la emergencia de nuevos agentes sociales que puede enmarcarse la proliferación de los discursos filosóficos que versan tanto sobre la unidad mecánica de naturaleza, razón y estado, como sucede en el clasicismo francés, como sobre la diferenciación, variablemente dinámica, de los ámbitos del arte frente a la ciencia, la moral, y la política oficiales, como es el caso en la Prusia fredericiana.

A principios del año 1788 y demostrando un buen aprovechamiento

³ Del mismo modo que en estos mismos años se planteará la autonomía de lo erótico a través de la pujante literatura pornográfica de la Ilustración. En otra parte he planteado la posibilidad de concebir la historia de la pornografía como construcción y deriva de esa autonomía de lo erótico.

⁴ Así mientras que los ejércitos imperiales de Felipe II contaban con unos sesenta mil hombres, los de Luis XIV, sólo un siglo después, encuadraban ya a más de trescientos mil, incorporando toda una serie de «avances» tecnológicos y organizativos como el uso masivo de las armas de fuego, la instrucción y la línea de infantería o el mando único vertical.

⁵ Pocos filósofos se hallan en una posición tan incomoda como Moritz, hay quien le ha menospreciado por ser apenas una especie de divulgador de las ideas estéticas de Goethe, y hay quien, por el contrario le ha valorado, pero sólo por ser una especie de antecedente de Kant. Epígono o antecedente pero nunca valorado «por sí mismo», no deja de ser un destino paradójico para este defensor de la autonomía y la compleción en sí.

de las tesis francesas sobre la autonomía del gusto, escribe Karl Philipp Moritz⁵ su conocido ensayo «Sobre la imitación formante de lo bello», donde se emplea a fondo en la distinción de los términos «bueno, útil, bello y noble», ateniéndose a lo que él ya denomina *su uso lingüístico habitual*. Así pues, empezando por el concepto de lo «útil» Moritz planteará que: «cuando nos imaginamos un hombre útil, nos lo imaginamos no tanto en sí o para sí, sino más bien como un hombre que llama nuestra atención tan sólo por su relación con algo exterior y ajeno a él mismo»⁶. Esto es de gran importancia: la utilidad implica, por definición, heteronomía, extrañamiento en otra cosa: un fin, ajeno al cuerpo o sujeto en cuestión, que es, precisamente, el que otorga el estatuto de utilidad.

Alejándose de esta situación nos encontramos con el concepto de lo «bueno»: el hombre bueno ya comienza a atraer nuestra atención y nuestro amor —dice Moritz— en sí mismo y por sí mismo, aunque en nuestro juicio acerca del «hombre bueno» tomamos en cuenta las consecuencias que derivan de la supuesta bondad: «nos imaginamos que él, gracias a su íntima bondad, no se comportará nunca en función de intereses o del egoísmo, no intervendrá de modo desarmónico en el estado de cosas en que nos encontramos; en pocas palabras, no alterará nuestra paz»⁷. Es decir, aunque la bondad arranque de uno mismo y se halle contenida en cada sujeto, la valoración que hacemos de ella no puede sino ser aún interesada en cuanto tomamos en cuenta sus efectos sobre nuestra propia vida.

Pero hete aquí que el hombre «noble» consigue toda nuestra atención y admiración «absolutamente por sí mismo... sin ninguna consideración sobre cualquier cosa ajena a él o cualquier ventaja que su existencia pudiera suponer para nuestra persona»⁸.

De este modo, aunque intuitivamente pudiera parecer que los conceptos de bueno y útil forman una pareja frente a los de bello y

⁶ Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, crítica Ausgabe, Max Niemeyer, Tübingen, 1962, p. 67.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

noble, vemos cómo, en realidad, lo bello y lo noble sólo se oponen a lo útil, como claramente heterónimo, mientras que lo bueno inicia el tránsito hacia lo autónomo, lo contenido y completo en sí que caracteriza a lo bello y lo noble.

Efectivamente el ser u objeto bello mantendrá las características de lo noble, la absoluta compleción en sí, y la autonomía frente a cualquier determinación ajena a sí. Parece claro que con ello Moritz está definiendo todo un *contrapoder* comparable conceptualmente al aparato de poder absolutista; tanto es así que en su argumentación Moritz exigirá que el arte pueda, a su vez, ser objetivado, producido de nuevo (*herausgebildet*) fuera de nosotros, así como poder ser intuido, poder «caer bajo nuestros sentidos o ser abrazado por nuestra imaginación»⁹, ya que sólo añadiendo esta condición de intuibilidad sensible o imaginativa —dice Moritz, y aquí radica un argumento de peso— podemos evitar llamar «bello» a un ente como un Estado que también es un fin en sí mismo, completo en sí, definido no tanto por no ser útil en absoluto como por «no necesitar ser útil», es decir, no necesitar justificarse como fragmento de un conjunto que forma una unidad completa en sí¹⁰.

Al mismo tiempo que Moritz explicitaba estas diferenciaciones, el gran filósofo del siglo, Immanuel Kant se hallaba dando los últimos toques a su tercera Crítica que inicia, por supuesto, con los mismos procedimientos de diferenciación. Para Kant lo útil será también lo fundamentalmente heterónimo: «Llamamos [...] bueno para algo (lo útil) cuando place sólo como medio [...] bueno en sí, cuando place en sí mismo»¹¹ en esta partición que deja a un lado lo útil-heterónimo y a otro lo bello, agradable y bueno, parece Kant coincidir con Moritz, pero el filósofo de Königsberg va mucho más allá en la medida en que advierte que tanto en un grupo de conceptos como en el otro «está encerrado

⁹ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰ Vemos aquí con toda claridad la dualidad de la que ya hablaba Engels, para Moritz hay un modelo claro de ente autónomo, que no necesita ser útil: el Estado; y le vemos afanarse en la definición del arte bello como un campo de actividad que puede contraponerse, o situarse, de alguna forma, al mismo nivel que el del estado.

¹¹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1981, #4.

siempre el concepto de un fin», así que éstos inmediatamente pasarán, a su vez, a ser diferenciados:

[...] Lo agradable, lo bello y lo bueno indican tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor... Agradable llamase a lo que deleita, bello a lo que sólo place, bueno a lo que es apreciado... cuyo valor objetivo es asentado. Puede decirse que de entre todos estos tres modos de la satisfacción, la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón, que arranque el aplauso¹².

Se establece así el ámbito de lo estético como el ámbito modélico de lo autónomo, libre por tanto de las constricciones y consideraciones que aún atan otros ámbitos del espíritu, en la medida en que caen bajo el dominio del Entendimiento o el de la razón práctica. De modo diferenciado: «la satisfacción en lo bello tiene que depender de la reflexión sobre un objeto, la cual conduce a cualquier concepto, sin determinar cual y por esto se distingue también de lo agradable que descansa totalmente sobre la *sensación*»¹³.

Pero lo estético no sólo es ese dominio de lo autónomo por excelencia, sino que en cuanto tal, constitutivamente, es susceptible de sugerir la idea de una república de los fines, de conformar una esfera pública a la que se accede de modo universal e igualitario puesto que «la capacidad universal de comunicación del estado de espíritu en la representación dada es la que tiene que estar a la base del juicio de gusto como subjetiva condición del *mismo*»¹⁴.

Veremos más adelante cómo Habermas definirá esos esbozos de esfera pública constituidos por los incipientes foros de distribución y discusión del arte, aún aislados de cualquier cuestión política, como

¹² *Ibíd.*, #5.

¹³ *Ibíd.*, #4.

¹⁴ *Ibíd.*, #9.

los núcleos formadores de una genuina esfera pública que aspirará a tener una influencia política. Se trata de una esfera pública que pone en funcionamiento mecanismos basados, y ahí radica una de las «paradojas» que acompaña toda la Tercera Crítica, por un lado en la «universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación», postulada en relación con el libre juego de la imaginación y el entendimiento, en la medida en que debe realizarse sin presuponer el concepto, y por otro lado en la libre adhesión a sus juicios, puesto que:

[...] el juicio de gusto mismo no postula la aprobación de cada cual, pues esto sólo lo puede hacer uno lógico universal, presentando fundamentos: sólo exige a cada cual esa aprobación como un caso de la regla, cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás¹⁵.

Es evidente que, aparte de las razones de diferenciación dentro de su propio sistema filosófico, la defensa de Kant de un ámbito del gusto despojado de interés, fin y concepto atenta claramente, y desde el principio mismo de su Tercera Crítica, contra todo el cuerpo racionalizado y moralizante de la Estética Academicista desarrollada en el XVII, en Francia sobre todo. A la kantiana *república de los fines* no sólo se accede con independencia de la clase social de origen, en función de una postulada capacidad universal de comunicación, sino que en ella nadie puede imponer juicios ni fines extraños a sus habitantes. Es obvio pues que con la publicación de su Tercera Crítica, establece Kant filosóficamente el principio de una estética autónoma, que consagra un cierto reconocimiento de la escisión entre las diferentes esferas de actividad, el juicio de gusto, en concreto:

no da absolutamente conocimiento alguno, ni siquiera confuso, del objeto (eso requeriría un juicio lógico) en cambio refiere la representa-

¹⁵ *Ibidem*, #8.

¹⁶ *Ibidem*, #15.

ción mediante la cual un objeto es dado, solamente al sujeto y no hace notar propiedad alguna del objeto sino sólo la forma final de la determinación de las facultades de representación que se ocupan con éste¹⁶.

Veremos cómo esa rígida escisión entre esferas diversas es, además de necesaria para el equilibrio del sistema filosófico kantiano, fundamental para la supervivencia de todas estas esferas de conocimiento y experiencia frente a las prescripciones de un Estado absolutista como el francés. Lo que sucederá en Prusia es que, con un estilo diferente del francés, no se intentará integrar en un único cuerpo Naturaleza, Razón y Estado sino que se asumirá como máxima la frase que Kant pone en boca de Federico el Grande: «Razonad cuanto queráis y sobre lo que queráis, pero obedeced»¹⁷. Por ello las diferentes áreas del espíritu tendrán, al menos durante el reinado de Federico el Grande, un desarrollo autónomo aunque carente de toda articulación, de toda conectividad política. Con ello se dibujan dos diferentes escenarios, el francés y el alemán, que bien podríamos considerar como consecutivos: en Francia la idea misma de una esfera de la inteligencia y la sensibilidad que se declara autónoma respecto al Orden moral y político establecido es considerada peligrosa y a menudo perseguida como tal; en la Prusia *ilustrada* se permite que dicha autonomía se formule, como hacía Leibniz con la autonomía de sus mónadas, pero se toma buen cuidado de privarla de toda capacidad de extraer consecuencias sociales o políticas de cualquier tipo.

En esa particular tensión residirá la grandeza y la miseria toda de la «autonomía ilustrada»: podremos ver cómo se plantean los elementos básicos de una sociedad liberada, de una república de los fines, y cómo al mismo tiempo se priva a esos elementos de la conectividad necesaria para llevar a la efectiva implementación de cualquier cosa que se parezca a semejante sociedad.

Que la fuerza acompañe a vuestras mónadas.- Para entender mejor cómo se organiza la «autonomía ilustrada» y cuales son sus tensiones

¹⁷ Inmanuel Kant, *Political Writings*, Hans Reiss (ed.), Cambridge University Press, 1991, p. 55.

fundamentales deberemos recapitular sobre la recepción de la filosofía de Leibniz, cuya metafísica difiere de la cartesiana en tanto que sustituye su característico dualismo por una concepción «pluralista» del universo. En efecto, como nos recuerda Cassirer:

Cada mónada es un centro viviente de energía y es la infinita abundancia y diversidad de las mónadas lo que constituye la unidad del mundo. La mónada sólo «es» en la medida en que está activa, consistiendo su actividad en la continua transición de un estado nuevo a otro mientras produce por sí misma estos estados en una incesante **sucesión**¹⁸.

La naturaleza de la mónada en palabras de Leibniz «consiste en ser fértil y en dar nacimiento a una siempre novedosa variedad». Cada mónada contiene así su propio pasado y su propio futuro. Al contrario de lo que sucedía con la concepción «atomista» ninguno de estos elementos es absolutamente igual a ningún otro, ni puede ser resuelto en una suma de cualidades puramente estáticas. Para la mónada «no hay alternativa entre unidad y multiplicidad, sino sólo su interior reciprocidad y necesaria correlación. La individualidad de la mónada se manifiesta a sí misma en progresivos actos de individuación –individuación que sólo es comprensible bajo la presuposición de que la mónada como conjunto es auto-contenida y **autosuficiente**»¹⁹.

En estos desarrollos, la noción de *fuerza* jugará un papel central, en la medida en que una *fuerza* es un estado presente que contiene en sí un futuro estado hacia el que tiende. Esta noción de *fuerza* en Leibniz reúne extensión y pensamiento: la fuerza es diferente en cada sustancia, crea al individuo y le otorga una forma particular, una lógica interna de desarrollo constante.

El nuevo sistema-mundo resultante de la filosofía de Leibniz, como en el modelo orgánico de la tradición deísta, que luego discutiremos, no

¹⁸ E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, op. cit., p. 29.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 31.

se constituye por mera agregación mecánica de sus partes sino que, en tanto conjunto se halla presupuesto por sus partes mismas, constituyendo su condición misma de posibilidad, pero a la vez, y sin lugar a dudas, para Leibniz la preeminencia lógica aún pertenece a lo general, consistiendo el conocimiento en desvelar las «eternas verdades» en las que se contiene la necesaria relación entre ideas; siendo así que existe una armonía preestablecida, fijada por Dios de antemano, que vincula las mónadas entre sí, constituyendo la ley de su interdependencia y sucesión. Por ello, la potencia de la autonomía de la noción de mónada queda contrarrestada precisamente por el modelo organicista que elige Leibniz para ilustrar su armonía preestablecida, precisamente el de dos relojes que marcan siempre la misma hora porque en su momento así fueron iniciados por Dios.

La autonomía en Leibniz, como en el estado prusiano, será primero definida como elemento fundamental de la constitución de las mónadas-ciudadanos, para finalmente ver congelado todo su potencial instituyente a manos de un poder previo y superior: *Deus sive Rex*.

Con todas sus contradicciones, marchas y contramarchas, las teorías de Leibniz incluyendo su noción de «fuerza» no serán conocidas en profundidad hasta 1765 en que Raspe publica los *Nuevos Ensayos sobre el Entendimiento Humano* tomando como base los manuscritos de Hannover²⁰. La influencia de las ideas de Leibniz se canalizará, sobre todo, a través de Wolff y sus discípulos como Baumgarten.

Será a través de ellos que obtendrá Moritz las referencias para la noción de *Thatkraft*, o fuerza activa, que en seguida veremos.

Los Ilustrados, especialmente los alemanes, trabajarán siempre con la tensión que hemos mencionado entre el carácter instituyente de la autonomía y su acotación a manos del militarista estado prusiano. Esta es la tensión que se le plantea a Leibniz al definir los límites de la autonomía de las mónadas y que veremos también en los desarrollos de la noción de naturaleza en Inglaterra. ¿Cómo superar el mecanicismo absolutista sin

²⁰ Hasta entonces sólo versiones abreviadas de la *Monadología* o la *Teodicea* habían sido editadas.

desatar la «anarquía» tan denostada en Inglaterra tras la Guerra Civil, como en toda Europa tras los «excesos» de la Revolución y el Terror en Francia. Ahí precisamente se hallará el nudo del problema de la autonomía como principio organizador de las prácticas artísticas y políticas: la medida del énfasis en la capacidad de cada cuerpo, aunque no de todos como veremos, para estar organizado y organizarse, constituyéndose así en modelo, a un tiempo, del arte y de la acción política.

Haciendo que vuestro arte sea autónomo y relacional

La dialéctica entre las posibilidades de la autonomía y su sistemática coacción se puede apreciar bien en el concepto de Fuerza Activa que manejará Moritz.

El modelo que Moritz tomará a la hora de definir la autonomía será, de nuevo, la **naturaleza**²¹: la totalidad, completa en sí misma, que es toda verdadera obra de arte no es sino un pequeño reflejo de esa otra gran totalidad: la Naturaleza. Ésta utiliza al artista para, mediante él, crear *del mismo modo* como ella crea.

Así, el artista no realiza una imitación mecánica de motivos o situaciones, sino que debe ser capaz de insertarse en lo que Moritz llama la *Thatkraft* –fuerza activa– que es la que en la Naturaleza sostiene lo que hoy llamaríamos las propiedades «emergentes» de sus **criaturas**²². La fuerza activa contiene en sí todas las «relaciones» que constituyen el gran conjunto de la Naturaleza. Esta «fuerza activa» que «alcanza a todas las cosas y que a aquella que abraza la quiere formar, al modo de la naturaleza, como una unidad absoluta, suficiente en sí **misma...**»²³.

Los escritos de Moritz tienen la importancia de estar situados en un punto nodal a partir del cual se confirma una categoría de belle-

²¹ Una noción de naturaleza, por supuesto, filtrada de nociones teológicas cercanas al pietismo, como luego veremos en el tratamiento que algunos historicismos han dado a la noción de autonomía.

²² Efectivamente, tanto los programas biológicos de Jacques Monod como de sus oponentes, reconocen la teleonomía y la emergencia como cualidades fundamentales de los seres orgánicos.

²³ K. Ph. Moritz, *Schriften zur Asthetik und Poetik*, op. cit., p. 75.

za que no depende de postulados morales o teológicos sino que procede directamente de la autodeterminación de los seres, de su no-enajenación, y de su vida propia como fuente fundamental de su belleza, de la belleza:

[...] la naturaleza ha implantado la belleza suprema sólo en la fuerza activa y hacer así la belleza suprema, a través de ésta, asequible a la imaginación, audible al oído y visible al ojo [...] La fuerza activa contrasta fuertemente con la realidad de las cosas, cuya esencia efectiva es constituida en función de su singularidad, hasta que consigue apropiarse de su íntima esencia, resuelta en apariencia, y crea un mundo propio en el cual ya no hay nada particular, sino que cada cosa en su genero es una unidad subsistente en sí misma²⁴.

Así por un lado con la noción de «fuerza activa» presente en todas las cosas y que da una visión de su existencia plena y genuina, y por otro lado identificando esa misma «fuerza activa» como aquella que debe imitar y reproducir la obra de arte, el trabajo de Moritz dibuja la doble condición, *autónoma y relacional* de la obra de arte: el arte es una potencia-en-sí en la medida en que no pierde de vista la potencia-en-sí de todas las criaturas. En función de cómo caractericemos esta relacionalidad de la autonomía podremos ver cómo el pensamiento de Moritz nos sitúa en la encrucijada entre la posibilidad de concebir la autonomía del arte como «reflejo» en toda su plenitud de la dignidad social, relacional y ontológica de los hombres y las criaturas y la posibilidad de su persistencia como mero residuo, que puede pasar rápidamente de *souvenir* a simulacro, en la obra de arte autónoma que ha perdido su potencia conectiva.

La alternativa es tan brutal que de hecho el mismo Moritz tiene que tomar posición puesto que, finalmente, su pensamiento girará en

²⁴ *Ibidem*, p. 75. La cuestión de la genericidad como agente de esa compleción en sí, en la que Moritz sitúa la suprema belleza y su oposición a la particularidad dará bastante de sí en la historia de ética y la teodicea particularmente.

torno al fracaso organizativo de la sociedad burguesa basada en el extrañamiento de una masa de sus miembros sometidos a trabajo alienado, es decir, no autodeterminado. Moritz no cree en las promesas de redención social de la Ilustración y menos aún puede acogerse a la legitimación del orden de las cosas desde un discurso religioso²⁵. La obra de arte es la salida que Moritz encuentra a esta situación de impotencia y desamparo. Esa «salida» se opone a la «idea dominante de utilidad» y a su traducción real en grados crecientes de heteronomía y enajenación. La obra de arte es entonces la contrafigura de una sociedad organizada según el principio de la racionalidad de los fines, la obra «como un todo existente en sí» abre al espectador las puertas de una existencia superior «liberándole» de las limitaciones de su cotidianidad: «Cuando lo bello atrae hacia sí nuestra contemplación, la sustrae un tiempo de nosotros mismos y hace que nos parezca que nos perdemos en el objeto bello; y precisamente esta pérdida, este olvido de nosotros es el más alto grado de goce puro y desinteresado que proporciona lo bello. Sacrificamos en un momento nuestra existencia individual y limitada en aras de una instancia superior»²⁶.

Pero la estética autónoma de Moritz no sólo cumple este papel de permitirnos un mundo donde escabullirnos de la miseria cotidiana; yendo más allá, la búsqueda de una finalidad para la miseria del mundo llevará a Moritz a su justificación en función de su rentabilidad estética, con lo que la autonomía queda relegada, o delegada, a una minoría de *connoisseurs*, capaces de gozar con los efectos agradables que derivan de los grandes movimientos de la humanidad, en sí infelices:

Si todos los hombres hubieran sido pastores de ovejas, hubieran sido ciertamente más felices en sí mismos. Pero ¿qué habría sido de nuestra historia? ¿Cómo habríamos podido oír y leer acerca de batallas en la tierra y en el mar, de ciudades conquistadas? Habríamos perdido ese

²⁵ Moritz se define así, como el sujeto burgués, que siglo y medio más tarde verá Musil, como aquel que está firmemente convencido de que todo está mal, pero que no se puede hacer nada al respecto.

²⁶ Moritz, *Schriften zur Asthetik und Poetik*, op. cit., p. 5.

mundo de sucesos que en el teatro y en la historia ejerce un efecto tan agradable en nuestra imaginación... Esto ennoblece incluso los instrumentos de destrucción que en tal medida aniquilan y destruyen lo más noble de la tierra. Que miles caigan en un día por la espada, no deja de ser algo grande [...] Así pues cuando tal fin se consigue, se revela su fondo que no es sino algo trágico, que conmueve el alma y cuyo espectáculo vemos con gusto con tal de que no nos afecte a nosotros mismos²⁷.

Se abre así con esta teodicea estética el campo de lo que luego será la reflexión estética sobre lo sublime en el romanticismo y el esteticismo de fin de siglo, pero no se cierra con ello, en absoluto el campo de opciones que la autonomía estética plantea. De hecho, como ya hemos dicho, apenas dos años después de la publicación del principal ensayo de Moritz «Sobre la imitación formante de lo bello» publicará Kant su *Crítica del Juicio* que supondrá todo un replanteamiento sistemático de las posibilidades de la estética autónoma como herramienta epistemológica y política.

Y el genio sea expresión de la naturaleza

Con la publicación en 1790 de la tercera de las críticas de Kant, la *Crítica del juicio*, se llegará por fin a un acercamiento sistemático a las cuestiones que vinculaban la producción estética con la noción de autonomía y ésta, a su vez, con la idea de naturaleza.

Para una buena cantidad de estudiosos de Kant, la Tercera Crítica se plantea como un intento de solución a la escisión entre las capacidades cognoscitivas y éticas, tal y como habían sido expuestas en la Primera y la Segunda Crítica respectivamente.

El mismo Kant admite que para despejar las antinomias del uso teórico y del uso práctico de la razón, hay que volver la vista a un substrato suprasensible de los objetos dados como fenómenos. En este particular y en lo que hace a la antinomia del Juicio aparecen tres ideas que no pode-

²⁷ K. Ph. Moritz, *Fragmentos del diario de un visionario*, Deutscher Klassiker Verlag, 2001, p. 65 y un buen prólogo al *Padre Ubu* por cierto.

mos dejar de tener en cuenta: «Lo suprasensible en general, sin otra determinación, como substrato de la naturaleza, como principio de la finalidad subjetiva de la naturaleza para nuestra facultad de conocer y como principio de los fines de la libertad y la concordancia de ésta con la naturaleza en lo **moral**»²⁸.

Con esas tres ideas nos lleva Kant directamente a la gran cuestión de los fines internos, heautónomos, de la naturaleza y, por extensión, de la segunda naturaleza que es el arte y quizá también el cuerpo político, con ello también se genera la conexión de la filosofía crítica con las nociones previas de autonomía basadas en la *natura naturans*.

Igualmente que sucedía con la noción precrítica de autonomía que veíamos en Moritz, la idea de autonomía en Kant tendrá extensiones que la pondrán en vigor no sólo en el limitado campo de experiencia que supone el trato con las prácticas artísticas sino que la revelarán determinante de todo el campo relacional del agente implicado:

Sólo aquel que tiene en sí mismo el fin de su existencia, el hombre, que puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o cuando tiene que tomarlos de la percepción exterior, puede sin embargo ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgar después estéticamente también la concordancia con ellos, ese hombre es el único capaz de un ideal de la **belleza**...²⁹.

Y a la inversa, esa autonomía no podrá nunca ser limitada y administrada por un sujeto ilustrado manipulador absorto en su «goce» de la naturaleza: como hemos visto más arriba, Kant toma buen cuidado en discernir el juicio estético de todo tipo de interés tanto práctico como basado en el agrado:

[...] el juicio de gusto descansa en fundamentos a priori... ese placer no es de ninguna manera práctico, ni como el que tiene la base patológica

²⁸ Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, pp. 254-255.

²⁹ *Ibíd.*, #17, p. 133.

del agrado ni como el que tiene la base intelectual del bien representado. Tiene sin embargo causalidad en sí, a saber, la de conservar, sin ulterior intención, el estado de la representación misma... Dilatamos la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y se reproduce a sí misma³⁰.

Se trata entonces de una especie de doble autonomía: la del sujeto que se distancia de los «intereses» y la del objeto contemplado que existe y se determina por sí mismo. Sólo así podemos establecer una aspiración a la universalidad del juicio estético: «La necesidad de la aprobación universal, pensada en un juicio de gusto, es una necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común»³¹.

Buena parte de la Crítica del Juicio transcurrirá en el empeño de establecer ese nexo, ese «sentido común» que hallamos no sólo entre los hombres a partir de su coincidencia sin concepto en la apreciación de lo bello, sino también entre los hombres y las criaturas de la naturaleza: «interesa también a la razón que las ideas [...] tengan también realidad objetiva, es decir que la naturaleza muestre, por lo menos una traza o señal de que encierra en sí algún fundamento para admitir una concordancia conforme a ley entre sus productos y nuestra satisfacción»³²; esa concordancia, ese sentido común «encierran un lenguaje que nos comunica con la naturaleza y que parece tener un alto sentido»³³.

Kant menciona la cuestión de la correspondencia de los colores con diversos estados de ánimo o modos de relación... parece que esta sería la opción de un naturalismo estético que ya en el Barroco Zarlino o Kirchner habían defendido, pero ahí Kant empieza a regatear: «Según derecho debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir por medio de una voluntad que pone razón a la base de su actividad»³⁴.

³⁰ *Ibíd.*, #12, p. 122.

³¹ *Ibíd.*, #22, p. 140.

³² *Ibíd.*, #42.

³³ *Ibíd.*, #42.

³⁴ *Ibíd.*, #43.

En efecto, el arte se distingue de la naturaleza como el «hacer» (*facere*) del obrar o producir en general (*agere*), o como la obra (*opus*) se distingue del efecto (*effectus*)³⁵. Así marca Kant distancias irreversiblemente del determinismo barroco de los afectos que la Contrarreforma había puesto en tan relevante posición.

Siguiendo con este proceso de diferenciación, que precede a su gran intento de síntesis, Kant establece que el arte es mecánico cuando siendo «adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo *real*»³⁶. Podemos, en cambio hablar de arte estético si éste «tiene como intención inmediata el sentimiento del placer». Que será a su vez agradable o bello respectivamente según: «el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones [...] o cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento [...] Arte bello [...] es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación *social*»³⁷.

Ahí hemos visto cómo Kant ha establecido la libre voluntad a la base del arte, y cómo distinguiéndolo progresivamente le ha dado una *función social en su autonomía*. Ahora viene el momento de volver a conectar esa función social con una trama orgánica, *como si* fuera naturaleza:

En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza: sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza [...] Como naturaleza aparece un producto del arte con tal de que se haya alcanzado toda pre-

³⁵ Igualmente se distingue el arte como habilidad del hombre se distingue también de ciencia, como facultad práctica de teórica. También distingue arte de oficio, como libre de mercenario. Considerase el primero como juego, ocupación en sí misma agradable, mientras que el segundo es fatigoso y sólo atractivo por su efecto.

³⁶ *Ibíd.*, # 44.

³⁷ *Ibíd.*, #44.

cisión en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero sin esfuerzo, sin que se transparente la forma de la **escuela**³⁸.

El gran recurso que Kant utilizará para vincular la obra de arte como obra (*opus*) de la libre voluntad no sólo con el sentido común, la validez común, de los hombres sino con la naturaleza misma y sus estructuras autónomas es el genio:

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte [...] genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte [...]

Así pues el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del **mismo**)³⁹.

El genio en Kant es así no tanto un creador original, alguien que aporta una novedad absoluta, cuanto una especie de *médium*, que vierte en la forma estética una regla que ya estaba en la naturaleza, acaso en «lo que puede considerarse el substrato suprasensible de la **humanidad**»⁴⁰ pero hay que ir con precaución aquí porque no se trata de una regla que pueda resolverse en una receta o una fórmula: si así fuera, dice Kant, lo bello sería determinable según conceptos. La regla de la naturaleza que el genio incorpora en la forma estética «debe abstraerse del hecho, es decir, del producto en el que otros pueden probar su propio talento, sirviéndose de él como modelo, no para copiarlo, sino para **seguirlo**»⁴¹.

³⁸ *Ibidem*, #45.

³⁹ *Ibidem*, #46.

⁴⁰ *Ibidem*, #57.

⁴¹ *Ibidem*, #47.

Por ello y en la medida en que esta regla la da la naturaleza, el genio mismo no puede «indicar científicamente cómo realiza sus productos» y es que esta productividad, esta deriva, de la regla que la naturaleza presenta, se da al arte y no a la **ciencia**⁴².

La figura del genio, según Kant, es capaz de conocer e implementar creativamente las reglas y tipos de la naturaleza, deviene así central para entender el que se ha señalado como el problema esencial que aparece entre las dos primeras Críticas kantianas, a saber el de la relación entre un mundo que se considera gobernado por la necesidad natural, objeto del entendimiento sometido a la crítica de la razón pura y un mundo en el que somos seres autónomos, objeto de la razón práctica. Con la tercera crítica y la centralidad de la noción de autonomía se intentarán indicar posibles caminos para enlazar los dos extremos, especialmente en la segunda parte: la crítica del juicio teleológico, en la que la necesidad natural se mostrará como una posible razón interna y por tanto autónoma...

Para esto, para conectar la autoconciencia al mundo exterior, Descartes necesitaba a Dios, pero Kant intentará fundar la subjetividad sin tener que recurrir a la teología, sin el supuesto de una objetividad preexistente del mundo de la naturaleza, aunque sí, como veremos, postulando para esta un eventual funcionamiento heautonómico.

Según Andrew **Bowie**⁴³, en su tercera crítica Kant intentará demostrar que el *tipo de consenso* que se consigue a través de la actividad del Entendimiento puede extenderse a dominios en los que éste no tiene derecho a establecer su ley. La facultad de juzgar es una capacidad de síntesis que conecta lo particular con lo general. Esta operación puede darse bajo la forma del «juicio determinante» en la

⁴² Kant opone genio y espíritu de imitación, compara los genios con los hombres de ciencia y acaba reconociendo la superioridad de estos en función del carácter práctico de sus operaciones y de la transmisibilidad y perfectibilidad de sus conocimientos.

⁴³ Andrew Bowie, *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999.

que se aplica al caso una ley general preexistente o del «juicio reflexionante» que elabora leyes desde lo particular.

El problema con el juicio determinante es que de la aplicación de este tipo de juicio no se desprende que la multiplicidad a la que se aplica posea algún tipo de unidad. Frente a esto con el juicio reflexionante y para evitar que la naturaleza se convierta en un «laberinto de la multiplicidad de posibles leyes naturales»⁴⁴ se postula la *ficción* necesaria de que la naturaleza funciona en realidad conforme a propósito como si un entendimiento (aunque no sea el nuestro) le hubiese dado leyes naturales a efectos de nuestra capacidad de conocer. Para ello se apoya en el hecho de que los productos de la naturaleza son mecánicos por parte de las leyes que les aplicamos pero que cuando los vemos como sistemas, como sucede por ejemplo, en las formaciones de cristales o al considerar la construcción interna de plantas o animales se comportan «técnicamente», en términos de *techné*, o sea como producciones intencionadas, pero con una «intención» muy peculiar que hace que los productos naturales parezcan contener una «Idea», un ingenio o *daimon*, que les hace adoptar la forma que adoptan... en palabras de Kant «un producto organizado de la naturaleza es aquel en que todo es fin y medio, alternativamente. Nada en él es vano, carente de finalidad o atribuible a un ciego mecanismo de la naturaleza»⁴⁵.

Esto conecta, por supuesto, con la inquietud de la segunda crítica que postulaba que todo ser racional debería ser siempre un fin en sí mismo y no sencillamente un medio para la finalidad de otros seres. Ampliando escala y llegando a un nivel social podríamos deducir que los objetivos de una sociedad sólo serán legítimos cuando apoyen la integridad de todos sus miembros. Se aventura así una estética y una política de la autonomía fundamentada de modo «organicista» y que apunta como gustaba de decir Kant a la institución de una república de los fines.

⁴⁴ Inmanuel Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, # 26.

⁴⁵ *Ibíd.*, # 66.

No obstante las ambigüedades al estilo alemán, que ya hemos visto en Leibniz y Moritz, empiezan en seguida a destacar y de hecho, constata Bowie, «la noción de genio tal y como la utiliza Kant, posee un carácter ambiguo [...] (porque) por una parte apunta a un potencial constitutivo del ser como ser humano autónomo: la capacidad para expresarse de modos que no están prescritos de antemano o que no son reducibles a la manera de expresarse de otros. Por otra parte también es la capacidad que se limita a unos pocos individuos»⁴⁶.

Para nosotros resulta complicado aclarar que se trata aquí de una ambigüedad introducida por las lecturas de Kant realizadas desde el Idealismo y el Romanticismo o si semejante ambigüedad arraiga más hondo en la estructura misma del pensamiento kantiano. De entrada, parecería que en ningún momento pretende Kant limitar la autonomía del genio al ámbito de los modos de expresión, ni mucho menos vincular la autonomía a una supuesta «novedosidad» de semejantes modos o medios de expresión, por todo lo cual tampoco surge para Kant el problema de la limitación del «genio» a unos pocos individuos⁴⁷: cualquier individuo *es* un genio en cuanto actúa según las reglas proporcionadas por la Naturaleza, es decir, cuando actúa guiado por los principios de la institución en sí y en los demás de la autonomía propia de la *natura naturans*.

Por ello, lo importante para nosotros aquí es el énfasis de Kant en las «reglas», los elementos de ordenación de la producción de sentido que el genio encarna. Pero hay que ir con cuidado porque precisamente la comprensión de esto ha brillado por su ausencia: allí donde los románticos, como hemos visto en la comprensión recogida por Bowie, enfatizaron el aspecto de sujeto absoluto, el escogido del signo, reacciones como la de Adorno invierten el juego y tienden a absolutizar el polo objetual: «El momento de lo ajeno al yo, que

⁴⁶ A. Bowie, *Estética y subjetividad*, op. cit. p. 44.

⁴⁷ Antes al contrario, Kant se mofa de los que denomina *monos de genio*, *saludadores* y *charlatanes*, como aquellos que «pretenden haber conjurado de un golpe el espíritu de toda ciencia y suministrarlo, concentrado y enérgico en pequeñas dosis». I. Kant, *Antropología*, Madrid, Alianza, 1991, p. 151.

procede de la presión de la cosa, es el signo de lo que se significa con el termino **genial**»⁴⁸. Es obvio que Adorno está aun efectuando el movimiento pendular de alejamiento de las posiciones del Romanticismo que habían enfatizado fuera de toda medida el rol del Autor: «habría que disociar el concepto de genio, si es que hay que conservar algo de él, de esa su burda identificación con el sujeto creador que hace que la obra de arte se nos presente por medio de una vacía hinchazón, como el documento de su autor y así la **empequeñece**»⁴⁹.

Ahora bien, constatado semejante movimiento de compensación, el interés que para nosotros tiene esta noción kantiana del *genio* es precisamente el que proporciona la posibilidad de escapar de la alternativa excluyente sujeto-objeto en función de la comparecencia de eso que Kant llama «reglas» y que asimila a los propósitos sin propósito de los organismos naturales. Se trata de reglas que, como estos organismos, mantienen un elevado potencial genético, productivo; reglas generativas capaces de funcionar como principios fecundantes de futuros desarrollos creativos: «sus productos deben ser... modelos, es decir ejemplares, por lo tanto no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla de **juicio**»⁵⁰.

De este modo según nuestra lectura de Kant puede y debe quitársele énfasis no sólo al Autor sino a la Obra de arte individual, así parece entenderlo el mismo Adorno cuando hablando de la originalidad del genio concluye diciendo que en la producción artística de vanguardia se trata de descubrir y producir «tipos», más que «obras individuales». Por ello optaremos por fijarnos en las reglas de producción, los «modos de hacer» o mejor aún los «modos de relación» de los que tendremos ocasión de hablar más adelante.

⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1981, p. 225.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 225.

⁵⁰ I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, #46.

Tres formas de echarla a perder

Francia o la música

El proyecto de autonomía ilustrado aparece en un contexto, el del Absolutismo, que se articulaba en torno a un severo principio de unidad: unidad de religión, de lengua, de moneda y por supuesto de principios de creación **artística**⁵¹.

Será en Francia, a la sazón el estado Absolutista hegemónico, donde se organizará el más poderoso conglomerado intelectual e institucional que se dotará de una estética de corte clasicista y academista basada en la unidad de Naturaleza, Razón y **Estado**⁵². Esta estética se impondrá completamente hasta mediados del XVIII, cuando

⁵¹ El estado absolutista en su apogeo, bajo Luis XIV, había realizado un gran esfuerzo de unificación que rompió el orden «organicista» y las formas de soberanía «piramidal y fragmentada» que organizaba las relaciones de todas estas esferas en el cuerpo político del medioevo. Esta parcelación de la soberanía, característica del feudalismo, había permitido la consolidación de algunas ciudades como centros de producción y distribución autónomos, aun dentro de una economía predominantemente rural, con la cual, al igual que con el orden político se mantenía una relación orgánica; la referencia clásica al respecto quizá sea Perry Anderson, *El estado absolutista*, Siglo XXI, Madrid 1987. Con el XVIII veremos algunos cambios en este panorama, cambios que por un lado muestran la continuidad de una estructura de poder político con tendencia a la centralización vertical, pero que por otro lado dejan ver el surgimiento de rampantes grupos sociales, primero la burguesía comercial y financiera, y luego un proletariado preindustrial, que irá afirmando su autonomía al tiempo que se inventa o se descubre la de otras esferas del espíritu. En otras palabras, el reforzamiento del poder político desde arriba se verá complementado con un desarrollo relativamente autónomo, con variaciones en los diferentes estados, y un auge de la propiedad privada burguesa desde «abajo»; como describiera Engels en el *Anti-Dühring*: «el orden estatal siguió siendo feudal mientras la sociedad se hacía cada vez más burguesa», iniciándose así la ruptura de la integración vertical de economía y política que constituyera el Absolutismo; K. Marx y F. Engels, *Anti-Dühring, Crítica*, Barcelona, 1977, p. 108.

⁵² Richelieu había fundado, a partir de reuniones de intelectuales independientes, «la Academia» de la lengua y las letras, en 1634. Su misión era oficializar y normalizar la lengua común de la nación siendo la producción literaria y teatral el vehículo de ese proceso de normalización: sólo el lenguaje de la corte podría ser empleado en una obra seria: se establecerá así una soberanía del lenguaje como se había instaurado la de la moneda. Y las Academias funcionan: cuando Corneille publica su *Le Cid*, en 1636 y la obra no cuadra con los postulados oficiales, Richelieu encarga a su Academia un informe que, por supuesto, supone un veredicto en contra del autor.

incluso Denis Diderot aún no puede evitar definiciones del arte que denotan servilismo hacia la moral y las convenciones establecidas: «Dos cualidades son esenciales en el artista: la moral y la perspectiva [...] Toda gran obra de pintura o escultura debe ser la expresión de una gran máxima para el espectador; sin esto, es muda»⁵³.

El proyecto de la autonomía ilustrada apuntará directamente a este principio de unidad y sometimiento de las artes. Las quiebras que dicho proyecto provocará se harán especialmente evidentes en las discusiones y «querellas» relativas a la música que, junto con las relativas a la Arquitectura, fueron en la Ilustración francesa especialmente significativas y virulentas.

Toda práctica artística que no se someta a justificaciones de índole moral o político resultará sospechosa para el régimen estético del Absolutismo. Por ello la música instrumental pura era no sólo insignificante, sino incluso algo peor.

Partiendo de la sospecha hacia ese arte desprovisto de justificaciones morales surgirán algunas de las *querelles* más significativas de los

Claude Petit, joven poeta que rimó un *París* sin convenciones, fue condenado por blasfemo y colgado hacia 1665. No obstante el Absolutismo es aún una maquinaria muy ineficiente y en 1715, tras la muerte del Rey Sol, y bajo la tolerante Regencia del duque de Orleáns empezará a hacerse evidente una disociación de las diversas esferas: se cuestionará abiertamente el principio de autoridad, se aflojan las coacciones y los dogmas de la religión, circulan más que nunca las gacetas clandestinas impresas por los hugonotes en Holanda, y a la vez se confirma un proceso por el que los burgueses se concebirán a sí mismos como autónomos, especialmente en la medida en que quedan fuera de los mecanismos de venta de cargos: los *rentiers*, acreedores de los empréstitos públicos del estado y los *financiers*, que invertían especulativamente en contratos militares, arrendamientos de impuestos y prestamos reales, ya no obtienen ni el ennoblecimiento ni la inmunidad fiscal de los antiguos *officiers*, compradores de altos cargos y sinecuras del estado. Todos estos grupos sociales tendrán, o proyectarán, en la autonomía del arte un modelo de la situación de la que disfrutaban o a la que aspiran. Con el desarrollo de una economía *al margen* del estado, emancipando, en cierta medida, a la burguesía de su dependencia subalterna respecto al estado absolutista: los comerciantes, manufactureros, abogados y periodistas de la Ilustración irían constituyéndose como un cuerpo social próspero no dependiente de un modo orgánico del Estado. Este Estado había venido siendo parte fundamental del conglomerado que, junto con Naturaleza y Razón, formaba el núcleo de la estética clasicista y academicista.

⁵³ Denis Diderot, *Oeuvres*, París, Garnier, 1988, p. 83.

siglos XVII y XVIII, que muy pronto demostrarán tener implicaciones políticas muy directas. El primer arte autónomo de la Ilustración querrá ser pues un arte sin excusas, un arte que se presenta sin las muletas de la erudición clasicista o la vena moralizadora. Lo curioso, quizá para nuestra mentalidad, es que dicho arte precisamente por el hecho no de pretender moralizar ni justificarse en propósitos edificantes, tenía una fortísima carga política.

En 1702 que el abate François Ragueneau publicará su famoso *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les operas*. En dicho opúsculo Ragueneau afirmará que si bien es indiscutible la superioridad de coherencia y propósito, aun sin música (!), de las óperas francesas, hay que admitir que las piezas italianas, siendo «pobres e incoherentes rapsodias, sin propósito ni conexión de ninguna clase» resultan más expresivas, melódicas, brillantes y originales. Ragueneau acaba así por reconocer, si bien con disimulos y aspavientos, la importancia de una música autónoma, despojada de condimentos morales o didácticos, así como de ataduras canónicas e intelectuales. Con ello se dan cita los elementos necesarios para sostener una noción de lo bello musical absolutamente desvinculada tanto de cualquier consideración de utilidad como de todo fundamento moral o de respeto a la corrección política. Implícitamente esta autonomía de la belleza supondrá la necesaria autonomía de las facultades y sentimientos específicos y necesarios para apreciarla. Al desarrollo repertorial debe corresponder siempre un desarrollo disposicional.

La respuesta a Ragueneau llegará con la publicación en 1704 de una colección de diálogos: *Traité du bon goût en musique* por Lecerf de la Vieville, Señor de Freneuse y gran admirador de Lully. Lecerf plantea que la «razón y la naturaleza» por las que él, por supuesto, se deja guiar rechazan la música y puesto que no puede eliminarla, ha de tratar al menos, de volverla *razonable*. Aquí la racionalidad equivale a erudición, tradición y, por supuesto, finalmente a autoridad: cuando uno de los personajes de los Diálogos pregunta porqué no se puede tomar en cuenta la opinión de tantas personas respetables que gustan de la ópera italia-

na, Lecerf contesta que si se ha de tomar en cuenta el principio de autoridad, entonces está claro que hay que atenerse al gusto del Rey y ya se sabe que al Rey le gustaba, y de qué manera, Lully. Para Lecerf «el arte es enemigo de la naturaleza. Representa un no sé qué, del cual no es posible explicar la función ni la necesidad [...]»⁵⁴, y efectivamente esa «inexplicabilidad», esa incapacidad de someterse al esquema de razones y burocracias del Absolutismo —o de la Naturaleza si queremos llamarle así—, le hace convertir la discusión en una cuestión de principios, llevándola finalmente, como hemos visto, al terreno de la autoridad política.

A lo largo de todo el siglo XVIII las «querelles» artísticas y musicales se irán haciendo más y más enconadas, dejando traslucir cada vez más claramente un claro cariz político. Los defensores de la autonomía en la música resultarán ser los defensores de otros proyectos de autonomía: en su ensayo *De la liberté de la musique*, de 1760, D'Alembert señala dicha coincidencia. Aludiendo a «ciertas clases de personas como los bufonistas (defensores de la opera italiana), los republicanos, los de la Fronda, los ateos (y los materialistas) que en el Diccionario, figuran como términos sinónimos».

Para evaluar los alcances de la larga disputa entre los partidarios del arte sometido y el autónomo es interesante estudiar las posiciones de Rameau, sucesor de Lully en tanto representante de la estética apreciada por la aristocracia conservadora. Rameau volverá a los planteamientos pitagoristas para intentar demostrar que la música puede ser reducida a un fundamento científico-matemática por medio de la **armonía**⁵⁵, principio opuesto al de la melodía que nos somete al grave riesgo de hacernos entender la música, y el arte en definitiva, como placer sensorial independiente de nuestro intelecto y nuestra vida moral. Para Rameau, como para todo el clasicismo absolutista francés, el arte,

⁵⁴ Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruselas, 1704, (s.i.), p. 10.

⁵⁵ «La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas». Véase la introducción de J-Ph. Rameau, *Traité de l'hàrmonie réduite à son principe naturel*, París, 1722.

especialmente la música, es susceptible de revelarnos un orden, *el* orden, que es a la vez natural y racional, eterno e inmutable. Si la música nos deleita es precisamente porque expresa ese orden divino y natural. El orden que en música se muestra en la armonía, derivada de principios matemáticos, en la sociedad se deja ver en las instituciones políticas y en ambos casos obtiene su fundamentación a través de una implacable causalidad a la vez mecánica y metafísica. De este modo no puede haber contraposición entre razón y sentimiento sino que ambos concuerdan armónicamente, si bien se trata aquí de una armonía mecánica y matemática que nos recuerda la que presidía la organización de los cuerpos de ejército descritos por Mauvillon en 1756 como «una máquina dirigida por los oficiales»⁵⁶.

Rameau publica su *Traité de l'hàrmonie réduite à son principe naturel*, en París en 1722, pero poco le durará su hegemonía, puesto que ya en 1729 con los estrenos en París de óperas bufas italianas y de *intermezzi* se mostrarán con más fuerza que nunca las «*querelles*» en las que se vuelve a plantear con toda crudeza una escisión entre la razón y el sentimiento, es decir, entre el orden intelectual, moral y político establecido y los dictados «del corazón», trasuntos acaso de otro orden posible de las cosas.

Es en la medida en que se va resquebrajando esa unidad entre naturaleza, razón y estado como base del arte que los pensadores franceses van estableciendo ámbitos en los que plantear y defender la

⁵⁶ Los dirigentes no eran en absoluto ajenos a los orígenes ni a los efectos de este tipo de armonía, así Hildebrandt, biógrafo de Federico el Grande cuenta la siguiente conversación entre el rey ilustrado y el príncipe Leopoldo de Dessau, encontrándose ambos presenciando un desfile militar y habiendo preguntado Federico a Leopoldo que era lo que más le impresionaba del conjunto: «Su Majestad, ¿qué más podría impresionarme si no fuera la espléndida apariencia de nuestras tropas y la regularidad y perfección de sus movimientos? Todo eso –contestó Federico– se consigue con tiempo, atención y dinero [...] No, lo que me asombra a mi es que estamos aquí, perfectamente tranquilos, viendo pasar a sesenta mil hombres que son todos nuestros enemigos, que son más fuertes y que están mejor armados que nosotros, y que, aun así, tiemblan ante nuestra presencia, mientras que nosotros no encontramos razón para preocuparnos. Este es el milagroso efecto del orden, la subordinación y la estrecha supervisión».

«autonomía del gusto» que no se somete ya a otros criterios que los propios de cada poética.

De hecho, ya en sus *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, publicadas en París en 1719, el abate Du Bos diferenciaba entre *la verdad racional*, y *la verdad de los sentimientos*, siendo a éstos a los que se dirigen las obras de arte cuya principal finalidad es gustar: «Ya que la primera finalidad de la poesía y de la pintura es emocionarnos, los poemas y los cuadros únicamente son obras buenas en la medida en que nos conmuevan y nos atraigan»⁵⁷. A su vez Du Bos se apoya en la música para reforzar su teoría de los sentimientos con respecto a los cuales la música es la imitación más directa y más natural: «del mismo modo que el pintor imita los rasgos y los colores de la naturaleza, el músico imita los tonos, los acentos, los suspiros... todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y sus pasiones»⁵⁸.

Los sonidos son así «los verdaderos signos de la pasión instituidos por la naturaleza de la que han recibido su fuerza»⁵⁹. Es de esta manera que la música, y en particular el melodrama pueden calificarse como verdaderos y verosímiles.

Sólo unos años más tarde, en 1747 publica Batteux su *Les beaux arts réduits à un même principe*, título bajo el que se esconde precisamente una escisión, más que una unificación de las artes. En efecto, aunque Batteux pretende retomar la naturaleza como objeto de las Bellas Artes y la verosimilitud como criterio de su imitación, para formar el anunciado principio unificador, no deja de dedicar una importante atención a destacar cómo la poesía es el «lenguaje del espíritu» –de la inteligencia deberíamos decir– mientras que la música es el «lenguaje del corazón», siendo así que éste «tiene su propia inteligencia, independiente de las de las palabras»⁶⁰. La música se dirige así, de modo inmediato y sin interme-

⁵⁷ Jean Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 19931, vol. II, secc. XXII, p. 339.

⁵⁸ *Ibidem*, vol. I, pp. 435-436.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 435-6.

⁶⁰ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, París, Aux Amateurs de livres, 1989, pp. 285-286.

diarios, al corazón y lo hace usando un lenguaje específico y **autónomo**⁶¹.

Con ello se dejará ver que las nuevas prácticas artísticas son capaces desde su autonomía de señalar posibilidades relacionales, y finalmente políticas, alternativas.

Se rompe así no sólo con el mecanicismo de los efectos y los afectos que la teoría de la armonía, desde Zarlino o Kirchner hasta Rameau, había recogido, sino que con Rousseau se confirma el movimiento que habíamos visto iniciarse en Du Bos y Batteux, y el centro de gravedad de la percepción estética se desplaza directamente a la interioridad de cada cual, a sus sentimientos. Con ello se desgaja la gran unidad de una naturaleza considerada como sinónimo de la razón basada en grandes leyes eternas que unifican mecánicamente belleza y verdad como expresiones de un mismo e inviolable orden del ser.

Este desplazamiento conceptual de la idea de naturaleza determinará toda la evolución de la estética en el XVIII y el XIX. A partir de Rousseau la naturaleza se identificará con esa interioridad espontánea y el problema de la estética será reconciliar esa matriz individual con la aspiración de universalidad que nos permite sostener una idea de esfera pública y agencialidad política. Si la naturaleza ya no se identifica de modo automático con la Razón y por ende con el Estado, el arte como imitación de la naturaleza deberá establecer un ámbito de legitimación propio. La discusión a partir de ahora se centrará en dilucidar el estatuto de semejante ámbito de legitimación: si sucede meramente como un complemento que acaba, como tal, reforzando el complejo Razón-Estado o si, por el contrario, supone un suelo

⁶¹ No obstante mostrar estas posiciones que sustentan el sentimiento como ámbito diferenciado de los esquemas de la razón, tanto Du Bos como Batteux serán aún acérrimos defensores de la superioridad del melodrama, de la *tragédie lyrique* de Lully y sus principios clasicistas y académicos. La música, con su lenguaje del corazón, será admitida en el clasicismo francés a condición de que recubra y adorne un contenido valioso, como sucede en el melodrama lullyano, y siempre que, al cabo, no nos distraiga en exceso de semejante núcleo que se pretende seguir describiendo como natural y racional a la vez.

desde el que, sin renunciar a un ápice de su autonomía, se pueda plantear un abanico de prácticas antagonistas. Con este tema llegaremos a Kant y a los grandes sistemas del Idealismo y el Romanticismo.

En ese trayecto habremos observado una pugna por la hegemonía del concepto de naturaleza que utilizará la idea de la autonomía de las facultades como piedra de toque para descomponer las posiciones del enemigo y volver a recomponer las propias. Este uso táctico y estratégico de la autonomía será crucial para nosotros y estará presente en nuestras consideraciones hasta llegar a sus conclusiones finales.

Inglaterra o el jardín

Las ideas sobre la autonomía en el XVIII inglés tendrán un claro protagonismo. Mediante la contribución de las ideas de Shaftesbury sobre una «*nature in her primitive sense*» que deberá atenerse sólo a sus propias leyes, se elaborará una crítica explícita a determinadas prácticas artísticas y políticas del Absolutismo como los jardines principescos. La contraposición entre los jardines del Absolutismo y los de la naciente burguesía financiera e industrial inglesa, se presentarán a sí mismos como el terreno de una disputa que, jugándose en el terreno de la confrontación estética de diferentes modos de relación, tendrá unas innegables connotaciones políticas.

Por un lado se harán evidentes –como explican sus diseñadores y paisajistas– las correspondencias entre las ideas de autonomía de las criaturas y las prácticas artísticas y las líneas de resistencia a las poéticas barrocas y geometrizantes del Absolutismo. Pero por otra parte sería imperdonablemente ingenuo ignorar cómo la noción de paisajismo típica del jardín inglés, con sus grandes extensiones de bosque asilvestradas, darán calibre estético a la recalificación del paisaje humano y económico que la burguesía manufacturera inglesa había venido imponiendo en su país desde mediados del XVII. Marx ha contado con todo detalle cómo se despobló el campo británico y cómo condados como el de Sutherland pasaron de albergar tres mil familias de campesinos independientes a emplear a treinta familias de pastores. Este proceso continuaría a lo largo de las primeras décadas

del siglo XIX, de forma que entre 1800 y 1831 el Parlamento sancionaría la apropiación por la fuerza de más de tres millones de acres de tierras comunales que se convertirían en los pastos, cotos de caza y «jardines autónomos» de la burguesía terrateniente y fabril. Los millones de campesinos desplazados, cuya autonomía comunal se perdió para siempre se convertirían en el proletariado que las nuevas ciudades industriales y las colonias necesitaban para funcionar.

En cualquier caso toda la reflexión del XVIII inglés sobre la autonomía se formulara claramente siguiendo la primera línea que hemos mencionado, es decir, la de la oposición a la cultura política del Absolutismo Francés. En esa línea, Joseph Addison (1672-1719) mantuvo su ideal del «reino de la diosa de la libertad» concebido *como un parque donde cada planta floreciera siguiendo su propio canon de belleza particular*, de modo que «cada humor siga sus canales más oportunos, evitando redundancias y colaborando con las secretas distribuciones de la naturaleza»⁶², dándose con ello pie a la variedad e irregularidad que el Estado-Jardín Absolutista trataba de reglamentar y encuadrar en parterres y formas geométricas distribuidas según un rígido y jerárquico orden alegórico. Será en Francia, en efecto y bajo Luis XIV donde se mostrará con toda claridad la importancia de concebir de modo unitario el jardín para así proporcionar al Señor una escenografía que lo destaque, rodeado de todos sus atributos y permitiéndole lucirse en todo su **esplendor**⁶³.

Hay dos ideas que resultan claves para entender el modelo hegemónico de jardín francés en la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII: por un lado, el emplazamiento del jardín sería completamente rehecho, creado de nuevo, para ajustarse a la idea de jardín que se quería construir, como sucedió en Versalles, no contem-

⁶² Joseph Addison, *The Spectator*, 12 de julio, 1711, p. 211.

⁶³ Siendo precisamente lo magnífico de esa escenografía la que perdió a Fouquet, superintendente de finanzas de Luis XIV y dueño de Vaux-le-Vicomte El 17 de agosto de 1661 Fouquet invitó al aun joven Luis XIV a la inauguración del palacio y los jardines de Vaux-le-Vicomte. El Rey, completamente epatado ante la magnificencia del despliegue de su subordinado, fue incapaz de quedarse los tres días que estaban previstos y unas semanas más tarde ya había metido a Fouquet en la cárcel donde moriría veinte años más tarde.

plándose ninguna posibilidad de adaptación a lo ya existente. Por otro lado, el jardín se desarrollaría simétricamente y desde un punto central, el dormitorio del Rey, de forma que el conjunto pudiera entenderse, aun siendo imposible ver sus límites, como un «discurso lógico y bien **ordenado**»⁶⁴.

La importancia política de Versalles y del modelo formal que consagra es evidente, siendo esto tanto más claro si consideramos la implicación personal del Rey Sol que redactó de su puño y letra una «guía» para asegurarse de que los visitantes se llevaran todas y cada una de las impresiones previstas en su experiencia de los jardines: el Teatro del Agua, la Fuente de Apolo o el Baño de Latona resultaban incluidos en un recorrido exhaustivo en el que se demostraba la compulsiva simbiosis resultante entre Naturaleza, Razón y Estado: «El libro del Rey ayuda a conocerlo de la mano de su causa, el rey, tanto como centro de referencia geométrica –el palacio del rey– como simbólica, el centro de todas las referencias globales y del propio paisaje territorial que se origina, se traza y se forma desde su causa original, también el palacio del **rey**»⁶⁵.

De este modo se cumple el objetivo general de la alegoría barroca –y también el del jardín– a saber, trascender la realidad mediante un hiperrealismo alegórico que, haciéndola natural y racional a un tiempo, la dota de una incuestionable legitimidad.

Es ante esta situación que poetas como Pope, filósofos como Rousseau o ensayistas como William Mason, usarán la metáfora de la poda y el nuevo jardinero, *aliado de la naturaleza* –la nueva naturaleza que cuenta con entes autónomos–, como elementos de crítica a la educación y el modelo de desarrollo humano que representaba el cortesano, y frente al cual los críticos organicistas ingleses destacarán la autonomía y la *nueva naturalidad* del ciudadano independiente de la Corte.

Este nuevo modelo de ciudadano, en su tipicidad concreta, encontrará una cifra de sus ideales y su modo de vida en los nuevos jardi-

⁶⁴ Benoist-Mechin, *L'Homme et ses jardins, ou, les métamorphoses du paradis terrestre*, París, Albin Michel, 1975, p. 189.

⁶⁵ Ramón Rodríguez Llera, *El arte itinerante*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 150.

nes diseñados para permitir que las diversas especies y elementos puedan crecer y dar de sí según su propia naturaleza.

Por ello podemos considerar ahora el «jardín inglés» como genero artístico en la medida en que es decisivamente deudor de un planteamiento de la autonomía que para nosotros ejemplifica a la perfección lo que aquí señalamos como «autonomía ilustrada»; se trata de una autonomía que toma los motivos del deísmo y extrae sus consecuencias, pero sólo hasta cierto punto: si en el caso de la Prusia de Federico hemos visto que dichas consecuencias lindaban con la obediencia debida, en última instancia, al Rey; en Inglaterra pronto veremos cómo semejantes consecuencias empiezan a parecerse a un remedo de sí mismas limitándose a menudo a verificar un mero recambio de decorados y referentes simbólicos, mientras que como hemos visto se cancelaba a tiros –literalmente– la autonomía del campesinado despojándole de sus tierras comunales.

En 1714 empieza el reinado de Jorge I de Hannover. La llegada de esta dinastía a la corona británica supondrá un periodo en que se desvirtuarán los principios liberales y en el que la corrupción y el abuso de poder mediatizarán el gobierno *whig* de Sir Robert Walpole. Es entonces cuando un influyente grupo de nobles e intelectuales, pertenecientes tanto a los *tories* como a los *whigs* se constituirán en *country party*, el partido del campo, opuesto a la de la ciudad y la corte –emblemas de la corrupción y la decadencia de los sanos ideales liberales británicos–. Encabezados por el poeta Alexander Pope⁶⁶ y dirigidos por el *tory reformado* Lord Bollingbroke, este poderoso grupo iniciará un «retiro» temporal a sus residencias en el campo, mientras esperan que el Príncipe de Gales, Federico Luis, más cercano a sus posiciones, llegue al poder. En este retiro los jardines empezarán a jugar un papel clave como pieza artística de indudable entidad por sí misma y como expresión, a la vez, de concepciones artísticas e ideológicas.

⁶⁶ Desde luego Pope, hará de ideólogo de este enésimo retiro al campo: «Thus let me live, unseen, unknown; thus unlamented let me die; steal from the world, and not a stone tell where I lie», *Ode to solitude*, en Alexander Pope, *Poetical Works*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 236.

El primer amago de transición desde el arte barroco de la jardinería al jardín «inglés» puede acaso encontrarse en Twickenham, perteneciente al poeta, filósofo y destacado miembro del *Country Party*, Alexander Pope. La novedad más importante en Twickenham es que se ordena de un modo más teatral y escénico que tectónico: las perspectivas barrocas quedan cortadas a los pocos pasos de salir de la «gruta» que une las dos mitades del jardín por un «templo en forma de concha» y una «colina panorámica», con ello se van sentando las bases de un ordenamiento del espacio y de las experiencias inducidas desde él, que dependen más de las percepciones individuales y particulares que de un orden geométrico demasiado evidente. Estos mismos «decorados» constituyen lo más relevante del jardín de Chiswick, villa del conde de Burlington, construida hacia 1715. En Chiswick el jardín se desmembra en espacios escénicos autónomos: la casa de Baños, el *Templum Felicitatis*... que materializan la variedad y libertad orgánica defendida por el Country Party. Burlington tuvo en cuenta sobre todo, para la configuración definitiva del jardín, la opinión de William Kent (1684-1748) que sería el encargado de definir una configuración del jardín siguiendo modelos pictóricos y de liderar la siguiente fase de definición del «jardín inglés».

Kent, que había sido pintor de carrozas, fue enviado a Roma para estudiar, en aprecio de sus dotes artísticas, y de allí volvió para iniciar a partir de 1730 una importante serie de proyectos de jardín en los que ya se abandona abiertamente el tratamiento tectónico del terreno y se sustituye por una concepción pictórica, subjetiva, de la visión: Claude Lorrain, Gaspard y Nicolas Poussin e incluso, con una inspiración más nórdica, Ruisdael servirán como modelos de los que se extraerán elementos sueltos y paisajes de la Antigüedad a partir de los cuales se construirán los jardines de Stourhead, Stowe o Rousham.

Lo que parece definitivo es que el efecto unitario del jardín barroco, organizado todo él como una gran unidad espacio-temporal con efectos y consecuencias previstos y organizados ha sido descompuesto en una multitud de pequeñas escenas que sólo resultan unificadas

a través de la variada percepción subjetiva que debe organizar el complejo de asociaciones y sensaciones que el jardín paisajista evoca. Se mantiene así la preocupación por el efecto, pero se invierte el procedimiento formal de llegar hasta esas impresiones, tratándose en el jardín pintoresco de la época de Kent de un proceso caracterizable como inductivo, donde pese a la retórica preparación de escenarios se supone que es la *libre iniciativa individual* del visitante el verdadero agente configurador de la experiencia estética; este modelo *inductivo* se plantea implícitamente frente al modelo *geométrico y deductivo* que regía la experiencia del jardín francés donde el conjunto total de la experiencia venía predefinido por un principio previo y determinante, a saber la existencia y el poder del Rey.

No obstante, no se puede dejar de constatar cómo aparece claramente un distanciamiento de las iniciales formulaciones de Shaftesbury en las que se postulaba precisamente una naturaleza autónoma y orgánica como modelo de libertades, pasándose al modelo de jardín de Pope y sus amigos del *country party*, lleno de asociaciones retóricas literarias y políticas dirigidas hacia una configuración pictórica y efectista de los espacios naturales que tenderá a convertirse en soporte inmediato de lo «emotivo». La autonomía de los elementos de la naturaleza que debía transmitirse sin interrupción hasta la configuración del discurso artístico y político ha sido cancelada, tan rápidamente como la del campesinado y el lugar de la autonomía es ahora, apenas, el que ocupa el sujeto-espectador al que se presume capaz de sintetizar todas las impresiones recibidas en su experiencia de un conjunto, al fin y al cabo, predeterminado retóricamente y políticamente. Vemos así cuán frágil y voluble resulta la noción de autonomía que en el brevísimo periodo que va de Shaftesbury a Pope y Kent ya ha perdido sus hilos de continuidad con la naturaleza y se ha convertido en un mero dispositivo retórico de producción, interiorizada en el sujeto, de efectos escénicos y discursivos.

No obstante, la potencia de las ideas de autonomía no quedará del todo anegada bajo los intereses políticos inmediatos de una u otra camarilla, al contrario quizá ayudada por el hecho de que con el

avance del siglo y la llegada al poder del *country party* los elementos propagandísticos y retóricos de los jardines a la Twickenham habrán ido perdiendo actualidad y urgencia, se podrá volver durante un breve y brillante periodo a una noción que pretende equilibrar el respeto por las formas autónomas de la naturaleza con la conveniencia y el lucimiento del dueño del jardín en cuestión. De este modo, y contra toda simplificación sociologista, justo en el momento en que menos necesaria era la retórica de la autonomía conocerán sus principios, aplicados a la jardinería, sus momentos de mayor esplendor y sus más distinguidos logros.

Lancelot Brown (1716-1783) fue nombrado en 1741 jardinero mayor de Stowe tomando a su cargo la configuración de su *Valle Griego*, en el que seguiría la dirección de *naturalizar* los elementos del jardín, dándole al estanque octogonal una forma natural, en *serpentina*; el uso de las líneas y formas curvadas afectará también a las vías de aproximación a las mansiones, que ya no serán rígidas avenidas frontales, sino espaciosos prados que llegan a la casa tangencialmente. Lo importante en Brown es que parece abandonar los referentes pictóricos y literarios para centrarse en la explotación de las posibilidades específicas, *capabilities*, de cada terreno en particular, de forma que jardín y paisaje se integran como nunca lo habían hecho hasta entonces.

Es por ello quizá Brown el exponente más claro de la idea de autonomía aplicada a la naturaleza en el contexto de una expresión artística como es la construcción de un jardín. Así en Brown coinciden la máxima «despolitización» en términos propagandísticos del jardín, del que desaparecen los elementos de teatralidad, e incluso de espectáculo que, bajo diferentes formas, habían compartido el jardín barroco absolutista y las primeras configuraciones del jardín inglés, con el máximo grado de lo que podríamos denominar una *politización formal autónoma*, en el sentido de asumir con seriedad la interpretación de los ideales mismos de autonomía que habían sustentado la «revuelta» de los pensadores ilustrados situados en la tradición deísta al modo de Shaftesbury; Brown de hecho será masón y man-

tendrá siempre una estrecha conexión con miembros prominentes de la oposición como Cobham y Pitt.

Parece no obstante que esta etapa de máxima madurez de la concepción autónoma del jardín, de esta verdadera «autonomía ilustrada» estaba llamada, por supuesto, a desaparecer rápidamente.

El encargado de adaptar los principios formales de esta nueva jardinería a las necesidades de la dinastía reinante y, a la larga, del nuevo público burgués será Sir William Chambers (1723-1796). Chambers que había viajado por China y la India, a cuenta de la compañía sueca de las Indias Orientales, estudió arquitectura en Roma y recibió el encargo, fundamental para su carrera y la historia del arte de la jardinería, de la configuración de Kew Gardens, en lo que, significativamente, había sido la villa y el jardín del príncipe Federico Luis, esperanza de liberales y masones del *country party* y muerto prematuramente en 1751. Chambers se haría cargo pues de la escenografía del siguiente rey, Jorge III, y para ello volvería a introducir elementos de innegable teatralidad. Para Chambers la jardinería china era modélica por someter al visitante a una especie de continuo asalto de sensaciones, donde al Terror sucede la Melancolía y donde se emplean todo tipo de recursos para generar volcanes o lluvias artificiales, donde no se duda en usar descargas eléctricas o muchachas «tártaras» envueltas en tules transparentes con tal de suscitar en el visitante los estados de ánimo deseados. Se trata, de nuevo como en los jardines del Absolutismo Francés, de una «obra total» regida por pretensiones retóricas y una cuidada administración de los efectos y los afectos. Como sucediera con las disputas musicales en torno de las operas francesa e italiana, se desató aquí una querrela que unía a la discusión estética unas radicales motivaciones políticas. La *Dissertation on Oriental Gardening*, obra clave de Chambers fue publicada simultánea y significativamente en Francia e Inglaterra, alcanzando una gran difusión.

Sólo un año después apareció la anónima «Epístola Heroica a Sir William Chambers» de la que se hicieron diez ediciones en un solo año y que no sólo ridiculizaba las exageraciones teatrales y el despre-

cio de la naturalidad de las que hacía gala Chambers sino que cuestionaba sus postulados en la medida en que suponían un ataque a la «moralidad» implícita en el liberal jardín inglés: el modelo que Chambers había propuesto era el jardín del emperador en Pekín, que contenía una reproducción en miniatura de la ciudad con su ayuntamiento, sus tribunales, sus granjas, etc. para solaz y divertimento del déspota, no era al cabo tan diferente del jardín barroco cortesano y de sus últimas expresiones como el *Hameau* de María Antonieta del que tendremos que hablar en seguida.

La obra maestra de Chambers, Kew Gardens, sigue dos principios organizativos: por un lado se trata de reunir «todas las bellezas y curiosidades del mundo» para impresionar al visitante, así junto a los esperables templos clásicos dedicados a divinidades alegóricas se encuentra una colección de construcciones exóticas: a la Casa de Confucio, construida ya en 1745, se añadirían una Pajarera China, una Alhambra, una Catedral Gótica y una Gran Mezquita con sus minaretos⁶⁷; pero por otro lado y al mismo tiempo se trata de crear una sucesión continua de escenas que en función de la estética del sentimiento conmuevan al observador: Henry Home en sus *Elements of Criticism* de 1762 había constatado que el objetivo de las Bellas Artes no era otro que el de suscitar emociones en el espectador, siendo ese principio el que debía estructurar los jardines provocando así ciclos de emociones contrapuestas. Por todo ello en las décadas del 1770 y 1780 proliferarán los jardines paisajistas teatralizados al estilo de Chambers pero adaptados a los presupuestos más modestos de la pequeña nobleza o la burguesía comerciante: así se generalizará el uso de ruinas, evocadoras de la vanidad y el despiadado paso del tiempo, y de grutas y ermitas construidas en estilo «grutesco» a base de raíces y ramas, o cubiertas de corteza de árboles. Estas ermitas se proveerían de ataúdes, calaveras, cadáveres que se movían al presionar un botón y hasta de ermitaños de alquiler que, contratados a par-

⁶⁷ Y un Templo de Pan, uno de Eolo, uno de la Soledad, otro del Sol, uno más de la Victoria, una casa de Confucio, un arco en ruinas, un teatro romano, etc..

tir de anuncios en la prensa, recibían manutención y alojamiento a cambio de dejarse crecer las uñas y el pelo y de «bendecir» a los visitantes. Los significantes de la autonomía enquistados como elementos retóricos fragmentados y desarticulados respecto de su, antaño central, fuerza activa consagran un «nuevo» modelo de representación del poder político, un ostentoso pluralismo que pretende, al cabo, los mismos fines que el estirado monismo representacional encarnado en Versalles: epatar y someter.

Hay pues una dinámica que no podemos dejar de destacar en esta evolución del jardín paisajista hacia el pintoresquismo, una dinámica de fragmentación, de desmembramiento del clasicismo cuyos elementos quedan desarticulados y a la vez revueltos con otros tantos procedentes de otras tradiciones. Sucede pues exactamente lo que ha dicho Manfredo Tafuri respecto de las «Carceri» de Piranesi: «por un lado tenemos desarticulaciones de organismos y por otro, unas referencias a precedentes históricos altamente **estructurados**»⁶⁸. Siguiendo a Ulya Vogt-Göknil, Tafuri quiere ver en este proceso «una potencial liberación de la sujeción a la forma», mientras que May Sekler ha destacado que el resultado de esta desintegración de las estructuras es inducir, o más bien obligar, al espectador a «recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un puzzle que al final se revela como **insoluble**»⁶⁹. Se trata así, como ya hemos dicho, de una recomposición que traslada el foco de la experiencia estética del ámbito de lo deductivo al de lo inductivo al tiempo que realiza una crítica sistemática, dice Tafuri, al concepto de «*centro*», y esto es especialmente claro en los grabados de Piranesi que presentan «organismos que fingen tener una centralidad, sin **alcanzarla**»⁷⁰. Si a la consideración que Tafuri hace de los grabados de Piranesi añadimos el análisis que aquí estamos realizando de los jardines pintorescos resulta evidente que no se trata tanto de una crítica en sí del concepto de centro como de un desplazamiento de éste

⁶⁸ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 33.

⁶⁹ *Ibídem*, p. 34.

⁷⁰ *Ibídem*.

desde lo *objetivo* del lugar a lo *subjetivo* del espectador que forzosamente ha de realizar la síntesis. Con todo hay que tener presente que esta nueva inductividad tampoco se construye como pura multiplicación de síntesis, como ha destacado Ramón Rodríguez Llera: «la impresión de desorden, por ausencia de referencias regulares, apenas dura, pues pronto se descubre otro orden, eso sí irregular, de adaptación natural y suave a los lugares, sólo que estos son modificados y «mejorados» según unas técnicas diferentes...»⁷¹. Con todo hace falta una ingenuidad muy propia del primer romanticismo – o del primer postmodernismo- para sostener sin rubor ese ideal del sujeto libre sintetizador de plurales emociones y experiencias. Un mínimo análisis retrospectivo de las producciones del pintoresquismo no puede sino revelar las servidumbres y los automatismos retóricos de esos procesos inductivos tan alegre como engañosamente proclamados liberadores desde su apuesta por la diferencia y la pluralidad que venían a contrastar con la regularidad y previsibilidad geométricas del espacio barroco y clasicista hegemónico durante tanto tiempo en Francia.

Pero hete aquí que al mismo tiempo que en Inglaterra se extendían los jardines anglo-chinos preconizados por Chambers, que anunciaban el fin del impulso revolucionario en las islas, en Francia se organizaban también los primeros jardines al modo puramente inglés, al estilo de Twickenham, el jardín de Alexander Pope; esta versión francesa desarrollada a partir de las décadas de 1770 y 1780, más de medio siglo después que sus parientes ingleses, será también conocida bajo la denominación de «jardines morales» en la medida en que contarán no sólo con principios formales ingleses, sino que trabajarán e interpretarán el paisaje para hacer de él *cuadros* con significación filosófica y política. Este «retraso» francés es más que comprensible si tomamos en cuenta que la situación de partida en Francia era la de la incontestada hegemonía de los jardines formales diseñados por André LeNôtre algunas de cuyas obras capitales ya hemos mencionado.

⁷¹ R. Rodríguez Llera, *El arte itinerante, op. cit.*, p. 160.

El ejemplo más acabado, y mejor conservado de hecho, de éstos en Francia acaso sea el parque de Ermenonville, perteneciente al marqués de Girardin, protector de Jean Jacques Rousseau, que vivió en el parque las últimas semanas de su vida, recibiendo también aquí sepultura.

En Ermenonville se transformaron los antiguos jardines formales en dos sectores frente al palacio, al sur y al norte, organizados según dos diferentes criterios pictóricos: al sur surgía un paisaje idealmente arcádico, al estilo de Claude Lorrain, con un estanque, una cascada, una gruta y un templo de la Filosofía, cuyas seis columnas estaban dedicadas a sendas personalidades destacadas de la Ilustración: Newton, Descartes, Voltaire, Penn, Montesquieu y Rouseau; al norte se estableció un paisaje más llano, en el estilo de Jacob van Ruisdael; al este quedaba un jardín más libre donde estaba situada la *Cabaña de Filemón y Baucis* y la *Casa del Hortelano de Rousseau*, protegida tras un *desierto*.

En el Lago situado al sur se montó una de las pocas tumbas reales de los jardines paisajistas, la que albergó, bajo la inscripción: *Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité*, los restos de Rousseau. Aunque esta tumba fue, durante los dieciséis años que permaneció **ocupada**⁷², lugar de peregrinación sentimental, artística y política, estos elementos propagandísticos de carácter revolucionario convivirán, en la adaptación francesa de las ideas de autonomía, con versiones mucho más cercanas al eclecticismo o directamente al simulacro. La autonomía ilustrada organiza aquí un escenario que ejecuta, a modo de naturaleza, una sustitución mecanicista e idílica del mundo real, para entretenimiento de los cortesanos. Allí donde el Rey Sol pretendiera una Obra Total de legitimación política, los cortesanos de sus sucesores sólo aspiran a *distraerse*⁷³: así sucede con las «cartujas» construidas en Luneville, entre 1737 y 1742, por el suegro del Luis XV,

⁷² Hasta que en 1794 Robespierre ordenó trasladarlos al Panteón en París.

⁷³ Siendo este paradigma del «poder como distracción» en absoluto banal, sino uno de los más relevantes signos de los tiempos por llegar.

Estanislao Lescynski, consistentes en una serie de casitas independientes a modo de granjas, cada una con su huerto y su jardín formal; siendo el conjunto completado por Le Rocher, una serie de ochenta y dos figuras de madera de tamaño real que mediante mecanismos de relojería podían ejecutar movimientos y emitir sonidos. Se trataba de campesinos sorprendidos en momentos de su cotidianidad: uno se hallaba tallando madera en un banco frente a su casa, el otro tocando la flauta junto a su hato de ganado, las mujeres lavando la ropa en el arroyo. No está de más recordar que mientras se instalaban estos campesinos de palo, a los de carne y hueso se les expulsaba por la fuerza de sus aldeas y casas a las que se prendía fuego para evitar que regresaran.

También la reina María Antonieta organizaría su propio idilio rural en el *Hameau*, exaltando la *natura naturans* con rústicas cabañas campesinas de estilo normando, una lechería, un molino o chozas de pescadores que ocultan en su interior todo el lujo refinado del Rococó y en las que la reina servía a sus invitados leche - otro signo del rousseauniano regreso a la naturaleza- en tazones que imitaban la forma de sus pechos.

Quedaba ya lejos la época y las ideas en las que se hablaba de la naturaleza como una serie de entes orgánicos y autónomos y curiosamente el alejamiento de dichas ideas había venido por el camino de la inflación de la estética del sentimiento que en su origen había estado conectada a estas mismas ideas de autonomía. En ese sentido la historia de la jardinería de la Ilustración es la historia de la idea misma de la «autonomía ilustrada», una idea cuya potencia política iría diluyéndose en la medida en que sus enunciados pierden conectividad y se convierten en simulacros retóricos.

Ya en las décadas previas a la Revolución Francesa se hace evidente que ni la exaltación de la subjetividad y sus sentimientos ni los discursos sobre la naturaleza liberada, que en su día parecieron elementos revolucionarios, pueden seguir funcionando como elementos emancipadores.

No obstante con la llegada de la Revolución Francesa y el Imperio tendremos ocasión de ver cómo los enunciados de la «autonomía ilustrada» no sólo perderán potencia emancipadora sino que se con-

vertirán, en el terreno del militarismo en particular, en nuevos referentes de sumisión y heteronomía.

Alemania o la guerra

En otro peculiar proceso de aprovechamiento y recanalización de la noción de autonomía, las energías de la «nación en armas» suscitadas por la Revolución Francesa serán recicladas por los ejércitos de la Restauración. Dichos ejércitos –como descubrirá Clausewitz– pondrán en juego el arma más letal de todas: la moral de la tropa.

Pocas revoluciones en el terreno militar han sido tan impactantes como la que llevó a las tropas de Francia bajo el mando de Napoleón al dominio de todo el continente hacia 1805-1807. El equilibrio de poderes de la Europa moderna se vio completamente roto y todo un sistema de organización militar y social fue definitivamente puesto en evidencia. El estilo de guerra de los ejércitos del Antiguo Régimen basados en el uso de tropas profesionales procedentes de las más bajas capas sociales y sometidas a una férrea disciplina se demostró inoperante frente a la nueva guerra de masas que movilizaba mayores recursos y enormes cantidades de tropa movilizada bajo claves sociales y patrióticas.

La «movilización» era precisamente la palabra clave con la que analistas militares como Jomini o Clausewitz se explicaron el éxito de los ejércitos revolucionarios y napoleónicos, siendo así que las energías y pasiones desatadas por el proceso revolucionario en Francia y las posteriores reacciones imperialistas, en el caso de Francia, o nacionalistas como en Prusia resultaron ser un factor decisivo en la configuración de los nuevos ejércitos de masas.

Veremos ahora cómo el discurso sobre la autonomía que hemos ido rastreando en la filosofía occidental desde el Renacimiento y que Kant introdujo de manera definitiva en el terreno moral y en el estético se fue filtrando a su vez en la teoría y la práctica militar. Exploraremos en particular la privilegiada relación entre la teoría del arte con sus postulados sobre el Genio, la Obra y su autonomía y la teoría de la Guerra que se presenta a su vez como un «Arte», un «Arte

de la Guerra». Karl von Clausewitz explorará en un ensayo con claras influencias kantianas: «Arte y Teoría del Arte» las relaciones de los lineamientos de la teoría estética con las investigaciones sobre el arte de la guerra. Al respecto Clausewitz adoptará la visión de la teoría que Kant maneja en su crítica del juicio: «combinar fin y medios es crear. El arte es la capacidad de crear; la teoría del arte enseña esta combinación (de fines y medios) hasta el extremo que los conceptos pueden **hacerlo**»⁷⁴.

Clausewitz se interesará fundamentalmente por el uso que Kant hace de las nociones de fines y medios, en cuya coherencia y mutua determinación se centra el análisis kantiano de la autonomía. Esta misma noción es central para entender los planteamientos que diversos estudiosos de lo militar se hacen hacia principios del XIX, así Antoine Henri **Jomini**⁷⁵ que aun dentro de una concepción de la guerra de movimientos muy influida por la epistemología newtoniana y la aspiración ilustrada a la racionalización y el cálculo geométrico resultó pionero en destacar la importancia de las fuerzas morales de la «nación en armas». En lo sucesivo, los más reputados estudiosos de la guerra moderna como primero Clausewitz o más adelante, ya hacia 1870, Ardant du Picq, no dejarán de enfatizar en mucho mayor medida la relevancia de dichas «fuerzas morales» y por tanto de una tropa movilizada y animada, lejos de los mecanicistas resortes a los que se confiaban los cuerpos de ejército del Antiguo Régimen.

Si podemos sostener que la autonomía estética cumple, entre otras, una destacada función a la hora de pensar y producir la nueva subjetividad burguesa, será en el terreno de la movilización militar donde más claramente podremos ver sus ambiguos y reversibles resultados.

⁷⁴ Citado por Peter Paret, *La génesis de la guerra*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999, p. 83.

⁷⁵ Jomini fue uno de los más reputados estudiosos de las nuevas formas de entender la guerra, durante todo el siglo XIX. Aunque de origen suizo, abandonó su trabajo en la banca de París desde muy joven y se enroló en el Estado Mayor de Napoleón llegando a ser promovido a general de división.

Las sanas y vigorosas repúblicas. - Jacques Antoine Hyppolyte, conde de Guibert, fue un hijo de la Ilustración, amigo de los *philosophes*, de Voltaire y de Mme. De Staël y admirado en los Salones, participó desde su juventud en las campañas de la guerra de los Siete Años y publicó en 1770 su *Ensayo general de táctica* en el que inspirándose en Newton, Leibniz y D'Alembert intenta dar con los principios fundamentales de una ciencia de la guerra rigurosa e infalible. Hasta aquí Guibert no resulta especialmente destacable, pero su obra nos interesa en la medida en que desde su participación en la larga Querrela entre los Antiguos y los Modernos aportó algunas claves filosóficas y técnicas que serían claves para las ordenanzas de 1791 que estructurarían los posteriores ejércitos de la Revolución y el periodo napoleónico.

Guibert se mostró claro partidario de los Antiguos declarando que la mejor constitución política y militar es la que explota el enorme potencial de movilización de la república de masas, tal y como las pensamos en la imagen ideal de las *simples y vigorosas repúblicas de la Antigüedad*⁷⁶. En contraste, en la degenerada y corrupta Europa moderna sólo encontramos tiranías ancladas en la ignorancia o administraciones débiles, exceptuando a algunos monarcas ilustrados, como Federico el Grande, que suponen para Guibert la única esperanza. Pese a su admiración por Federico, a la hora de esbozar su teoría militar Guibert sacará consecuencias de sus ideales sobre la Antigüedad clásica y no recomendará un sistema de organización limitado por la rigidez mecánica de las formaciones de maniobra y combate al estilo prusiano; por el contrario las propuestas de Guibert enfatizarán la importancia de la movilidad, la rapidez y la audacia en el desarrollo de las operaciones, preconizando el movimiento en unidades independientes con mayor autonomía logística y operativa también en el campo de batalla, maniobrando en columnas abiertas capaces de desplegarse en el momento oportuno en líneas de fuego.

⁷⁶ Jacques Antoine Hippolyte, conde de Guibert, *Ensayo general de táctica*, Lieja, C. Plomteux, 1773, p. viii.

Estas ideas tendrán una traducción táctica en las unidades de «tiradores» de las tropas revolucionarias francesas que se plegaban al terreno y abrían fuego a discreción contra las rígidas líneas de los ejércitos absolutistas. Estratégicamente la implementación, generalizada por Napoleón, de los cuerpos de ejército y las divisiones sometidas a un Estado Mayor pero dotadas de cierta autonomía operativa demostrará ser una solución de enorme poder en los campos de batalla de principios del siglo XIX.

Los ejércitos napoleónicos marcaron así el mayor grado de contraste con las tesis fredericianas sobre el tratamiento y la ordenación de la tropa. Es sabido que el gran rey ilustrado, no fiándose de sus propios nacionales para su ejército, reclutaba sus tropas mayoritariamente de otros países europeos sometiéndolas a una brutal disciplina que las convirtiera en las piezas perfectamente engrasadas de su ejército-máquina profesional. El gran elemento que diferencia los ejércitos fredericianos de los de la Restauración es precisamente la idea de autonomía aplicada a nivel táctico y operacional: en las unidades de tiradores funcionando en primera línea en formación abierta, y en la estructura de los cuerpos de ejército formados mediante levadas masivas e *inspirados por sentimientos* patrióticos e ideológicos.

Con todo Jomini seguirá considerando los factores morales como pertenecientes a la esfera de lo sublime en la guerra: no constituyéndolos por tanto en objeto de atención ni mucho menos de intervención. Para que las fuerzas morales, es decir, la ideología, el patriotismo y la voluntad constituyentes de agentes supuestamente autónomos, cobren todo su peso tendremos que esperar al gran teórico alemán de la autonomía en la guerra: Clausewitz.

Clausewitz y la corta vigencia de la idea de autonomía en la Restauración. - «Todos estos casos han demostrado la enorme aportación que el temperamento y el espíritu de una nación pueden hacer a la suma total de su política, su potencial para la guerra y su capacidad de lucha. Ahora que los gobiernos son más conscientes de estos recursos, no cabe esperar que los dejen sin utilizar en el futuro, tanto si la

guerra se libra en defensa propia como para satisfacer una ambición intensa»⁷⁷.

Fue Scharnhorst, maestro y mentor de Clausewitz, y que ya en 1755 había estado implicado en Hannover en experimentos con milicias ciudadanas, quien se preocupó por hacer ver al joven Clausewitz la importancia de las fuerzas sociales en la determinación del estilo militar y las energías de los estados. Tras la derrota sin precedentes de Prusia en 1806, la tarea de militares como Clausewitz consistió en comprender la medida en que la revolución francesa y la cantidad ingente de recursos, energías y población que Napoleón había movilizado para la guerra cambiaba las reglas del juego. Habría que replantearse la desconfianza hacia las masas populares nacionales, a las que los reyes del Despotismo Ilustrado no hubieran osado confiar armas e instrucción. El nuevo estilo de guerra napoleónico había movilizadado a toda una nación utilizando ideologías revolucionarias y patrióticas y sobre todo había entendido las ventajas y posibilidades que tenía dotar de autonomía a las tropas y suboficiales enardecidos y motivados en el frente de batalla.

En consecuencia Clausewitz desplazará el énfasis y allí donde los teóricos de la Ilustración habían considerado los factores morales como variables secundarias que el general podía emplear para mejor manejar a su tropa, el general prusiano sostendrá que: «...los elementos morales están entre los más importantes de la guerra. Conforman el espíritu que impregna la guerra considerada como un todo y establecen en todo momento una estrecha afinidad con la voluntad que mueve y dirige toda la fuerza; se funde con ella, pues la voluntad es a su vez una magnitud moral»⁷⁸.

De hecho Clausewitz jugará repetidamente con la imagen que hace de los factores físicos «la empuñadura de madera», mientras que los factores morales resultarían ser «el metal precioso, el arma verdadera, la hoja meticulosamente afilada»⁷⁹.

⁷⁷ Carl von Clausewitz, *De la guerra*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999, vol. i, p. 357.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 313.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 314.

Este énfasis en la relevancia decisiva de los factores morales, así como la conexión de la guerra con la política en general ha granjeado a la obra de Clausewitz una vigencia de la que no disfrutaron algunos analistas contemporáneos suyos y que alcanzaron mucha mayor popularidad en su tiempo como Guibert o el mismo Jomini.

Ahora bien, también debe quedar claro que el análisis de Clausewitz no corresponde del todo a la realidad política de la Restauración: sin duda alguna los oficiales y los estudiosos del arte de la guerra recibieron un impacto tremendo con las tácticas de combate de los ejércitos revolucionarios y napoleónicos, siendo la obra misma de Clausewitz buena muestra de tal impacto, pero los políticos tuvieron una aproximación a la idea de autonomía encarnada por las milicias ciudadanas y las tácticas de combate revolucionarias del todo diferente: de hecho y aunque tras la derrota prusiana en Jena, el general Gneisenau y el mismo Scharnhorst, el ya mencionado protector de Clausewitz y ministro prusiano de la Guerra en aquel entonces, recomendaron abandonar el concepto de un pequeño ejército mercenario y formar amplias milicias ciudadanas, el rey Federico Guillermo III mantuvo sus dudas, políticas sobre todo, y no movilizó a la población, haciendo pasar la milicia de veinte mil a ciento veinte mil hombres hasta 1813, desarmándola y desarticulándola progresivamente después de la victoria en Waterloo, para ir volviendo a una forma de ejército más controlable y fiable políticamente, justo a tiempo, por lo demás para evitar las funestas consecuencias que dichas milicias ciudadanas convenientemente armadas y entrenadas hubieran podido provocar al hilo de las revueltas de 1848.

El caso inglés es también de lo más interesante; Wellington contó con un ejército mercenario con gran número de extranjeros pero adaptó las tácticas de combate francesas para poder combatir con éxito a las tropas de Napoleón. Su general Sir John Moore se encargó de organizar un regimiento de infantería ligera que incorporaba un nuevo sentido de la disciplina, reduciendo drásticamente los castigos corporales e incentivando la iniciativa individual de los soldados, se trataba de generar «un nuevo espíritu que haría del conjunto

un organismo vivo y no un instrumento **mecánico**⁸⁰, eso sí, se trataba de un «organismo vivo» ya despojado de las siempre temibles características de autoorganización y articulación de las milicias ciudadanas.

La autonomía que interesa a los militares de la restauración no sólo había perdido su radicalidad, la que le había concedido Kant al hacerla el ámbito de coincidencia entre fines y medios, sino que era ahora un cínico aprovechamiento de la iniciativa táctica de los combatientes para mejorar la eficacia de un dispositivo de conjunto sobre el que los soldados, obviamente, no podían ejercer ningún tipo de control o cuestionamiento. Una vez hecho este experimento, la doctrina militar en el resto del siglo XIX y hasta la Primera Guerra Mundial consistirá en una lenta pero inexorable vuelta al orden de los ejércitos masivos y disciplinados y no será hasta después de las *fordistas* matanzas en el Somme y Verdun que las ideas sobre la autonomía volverán a cobrar vigencia, generando una especie de «postfordismo» militar en el que los valores de la iniciativa y la eficacia derivada del trabajo de pequeños equipos con un grado relativamente alto de independencia será **recuperado**⁸¹.

De este breve análisis de las doctrinas militares de la Ilustración y la Restauración se colige rápidamente que la idea de autonomía, tal y como se había formulado en la naciente disciplina de la Estética, tuvo una influencia radical hacia finales del XVIII, y principios del XIX, justo cuando Kant publicara su Tercera Crítica y que, como principio organizativo, fue completamente desmantelada en el curso de las décadas siguientes, justamente para evitar los «perniciosos» efectos que de ella podrían derivarse. Parecería que los aparatos de estado de la Restauración, como más tarde los del capitalismo, harán un uso discrecional y muy limitado de la noción de autonomía, reconociendo, al mismo tiempo que su utilidad, su peligrosidad política y social.

⁸⁰ Citado por Eliot A. Cohen, *Citizens and Soldiers*, Nueva York, Cornell University Press, 1985, p. 54.

⁸¹ En los relatos de guerra de Ernst Jünger puede apreciarse con meridiana claridad ese tránsito.

Esta doble naturaleza de la autonomía marcará necesariamente el resto de esta reflexión sobre la autonomía estética: condenada a ser una idea tan fácilmente esterilizable como llena de potenciales peligros para la estabilidad política. Habrá que pensar las condiciones y ámbitos en que esa doble naturaleza puede funcionar: así el concepto de esfera pública que de inmediato pasamos a analizar en su relación con la «autonomía ilustrada» del arte.

Tres itinerarios para repensarla

Del Salón a la *esfera pública*

Hemos visto en los capítulos precedentes cómo la «autonomía ilustrada» produjo procesos de diferenciación de esferas de actividad o modos de atención que se basaban en buena medida en una redefinición de la Naturaleza que tendía a otorgar a sus criaturas capacidad de autoorganizarse y determinar su propia ley de crecimiento y desarrollo. Hemos visto también que los enunciados de la «autonomía ilustrada» perdían su crédito en cuanto perdían su potencial instituyente y se convertían en simulacros de sí mismos. Es en relación a este potencial instituyente de la autonomía ilustrada que veremos surgir y derivar la noción de esfera pública.

La «autonomía ilustrada» se relacionará desde su mismo origen con la instauración de ámbitos de esfera pública, en principio destinados a la distribución y recepción de la producción artística fuera de las Cortes y enseguida conectados con movimientos de discusión más amplios y de más claro cariz político.

En un ensayo que Kant publicó en 1784 en la *Berlinische Monatschrift*: «Respondiendo a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?» éste relacionará explícitamente la Ilustración, como más tarde volverá a hacer en la tercera Crítica, con la autonomía intelectual, de «quien usa su entendimiento sin guías ajenas», asumiendo el uso público y libre de esta razón, y haciendo por tanto una crucial distinción entre dicho uso público y un posible uso «privado» de la razón: se tratará de sostener el derecho de los sabios, de los *philosoph-*

hes a pensar y opinar en sus tribunas públicas, en la prensa y en la cátedra, y a restringir el uso privado de esa misma razón por parte de los súbditos que deben obedecer de forma maquinal en cualquiera que sea el puesto y nivel en que se encuentren: «Hay muchas cosas en el Estado que exigen un cierto mecanismo, que requieren que algunos miembros de la sociedad se conduzcan de un modo meramente pasivo [...] En este caso, sin ninguna duda, no está permitido razonar, es preciso obedecer»⁸². Semejante equilibrio entre un uso público –propio de la intelectualidad– de la razón y una restricción privada –propia del resto del mundo– de la misma será lo que sin duda caracterizará al Despotismo Ilustrado, de modo notorio en el caso de la monarquía prusiana. Pese a sus declaraciones, en ocasiones muy ambiguas, podemos pensar que Kant tenía ideas mucho más ambiciosas sobre la capacidad de la Ilustración, y el proyecto de autonomía para introducir y mantener debates, para constituir agencia política negociando con el estado absolutista e incitándole a aceptar la influencia del público ilustrado en el proceso de gobierno.

Con ello el corte entre el uso público y los usos privados de la razón deja de ser tan limpio como pudiera parecer; de hecho podemos considerar que desde el principio mismo de la Ilustración las discusiones sobre la autonomía, entendida como finalidad autocontenida no aceptarán verse limitadas al ámbito de lo estético, sino que con Locke, por ejemplo, el postulado mismo de la autonomía será un elemento clave en la contestación al cuerpo político mecanicista del absolutismo. Este uso político de la autonomía y la organicidad rara vez se dará de modo aislado, sólo en lo político o lo estético, de hecho y siguiendo a Habermas, podemos ahora establecer conexiones entre el emergente concepto de «autonomía ilustrada» y el de «esfera pública», conexiones que revelaran algunas de las tensiones centrales por politizar la Ilustración hacia finales del siglo XVIII.

⁸² I. Kant, *Political Writings*, *op. cit.*, p. 58.

Para ampliar nuestras referencias al respecto, será pues imprescindible que recordemos la tesis de **Habermas**⁸³ en su temprana obra *La transformación estructural de la esfera pública* estableciendo que frente a las caracterizaciones de lo público que lo limitaban a las instituciones políticas oficiales; con la Ilustración se produce la emergencia de un modelo nuevo de lo público, una *esfera pública* compuesta por individuos «particulares» que se comprometen con ese uso público de la razón que reclamaba Kant, un debate racional y crítico en ámbitos ajenos a las instituciones del estado. Habermas señala algunas formas de socialidad que surgen en el XVIII como las semillas de la institución democrática de la esfera pública: así los cafés (más de tres mil en Londres en la primera década del XVIII), las *Tischgesellschaften* (sociedades de mesa) en Alemania y los *salones* en Francia, como espacios en que a las discusiones relacionadas con la crítica de arte y literatura, pronto sucederán abiertas discusiones sobre cuestiones económicas y políticas.

En los cafés ingleses se mezclarán tenderos y burgueses, intelectuales y aristócratas, mientras que en los salones franceses, plebeyos como D'Alambert serán admitidos en un ritual relacional que servirá de banco de prueba de ideas y debates. Aunque en una escala mucho menor, las *Tischgesellschaften* alemanas mantendrán, como sus contrapartes en otros países, el fomento de una discusión en la que temporalmente, según el recuento de Habermas, se anulaban las jerarquías sociales y se suspendían tanto las leyes del mercado como las del estado, discusiones en las que se admitía cuestionar ámbitos que hasta entonces no se habían problematizado y que en principio eran **universalmente**⁸⁴ accesibles.

⁸³ Tesis, como recuerda Hess, ya analizadas en su momento por Reinhardt Koselleck y Hannah Arendt con conclusiones, por cierto bien divergentes de las de Habermas. Así Koselleck verá en las formas de socialidad que Habermas apunta como seminales de la moderna esfera pública, sólo mera ideología carente de autoconciencia política.

⁸⁴ Contando, por supuesto, con que las mujeres no tenían acceso a los cafés o que más de la mitad de la población llevaba una economía de supervivencia...

En todo este proceso de constitución de esferas públicas, la distribución y discusión de arte —un arte basado en la imitación de la *fuerza activa* presenta en la naturaleza y sus criaturas— tiene, según la tesis de Habermas⁸⁵, un papel central. En efecto, por un lado la emergencia del capitalismo y del mercado cultural liberará la producción artística de su exclusiva sujeción a la Corte y la Iglesia, promoviendo la circulación de la producción artística y la confrontación de obras de arte autónomas con personas «privadas»; por otra parte la emergencia de la estética estará vinculada, como hemos visto, a revelar un posible funcionamiento del arte que se independiza de los condicionantes morales o los convencionalismos culturales para indagar en la energía activa que relaciona a cada criatura con sus propios fines. La circulación de estas obras de arte llevará a la constitución de una esfera pública dedicada al comentario y la discusión del arte que a su vez, según Habermas, derivarán en una esfera pública con aspiraciones a racionalizar el conjunto de la vida política y extender el modelo de la «autonomía ilustrada» del arte. Como es sabido Habermas restringirá su estudio de la «autonomía ilustrada» a los modos en los que se deja ver funcionando en el seno de estas esferas públicas de discusión del arte y de las ideas en las que se basa.

Así destacará Habermas cómo en la Francia del siglo XVII, con el término *le public* se aludía a los lectores y espectadores, los consumidores, críticos y entendidos en el campo del arte y la literatura. Aun cuando, en principio, dicho ámbito se entendía restringido a la Corte, muy pronto empezó a incluir a la gente de la ciudad que acu-

⁸⁵ Podemos establecer, siguiendo a Habermas la génesis de la denominada «esfera pública burguesa» en el proceso que, desde el siglo XIII fue estableciendo las primeras formas de capitalismo, basado primero en el comercio entre las ciudades y el campo y luego en el asentamiento de las grandes rutas comerciales coloniales con el consiguiente desarrollo de mercados no sujetos a regulaciones gremiales. No será hasta los siglos XVII y XVIII, primero en Inglaterra y sucesivamente en Francia y Alemania que veremos establecerse una esfera pública concebida como «la esfera de personas privadas que devienen juntamente públicas» (Jünger Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 27) y lo hacen, como destaca interesadamente Habermas, a través de la legitimación del uso público y crítico de la razón.

día a los teatros o estaba suscrita a las publicaciones; y fue de hecho cuando Felipe de Orleans desplazó la Corte de Versalles a París que ésta perdió el monopolio y dejó de ser propiamente «la» esfera pública. También en Inglaterra, tras la Revolución Gloriosa y con la caída de los Estuardo, la Corte había perdido protagonismo en beneficio de la ciudad y sus diferentes espacios y medios.

Ya a mediados del siglo XVIII, siempre según Habermas, será evidente la creciente hegemonía de un público de procedencia burguesa que asiste a los teatros y está suscrito a los semanarios y folletines. Habermas destaca cómo esta hegemonía se concretará en un tipo ideal de unidad familiar burguesa que identifica al propietario educado con el «hombre tal cual». Las familias burguesas desde mediados del siglo XVIII empezarán a dotarse de «salones», remedos de los de la nobleza, en los que se irá tejiendo una socialidad, basada en una multitud de esferas públicas en las que, de modo significativo, el sujeto burgués se percibirá a sí mismo y a la esfera pública que organiza en su salón como distanciado de las constricciones y servidumbres sociales o cortesanas. Esta autonomía aunque sostenida y garantizada por su inserción en el orden económico y comercial del estado absolutista, tenderá a negar su dependencia del mismo, pensando a los sujetos burgueses como susceptibles de relacionarse en un puro dominio de humanidad.

En paralelo, Habermas sugiere que la generalización de la novela psicológica o del género epistolar se revelará como una herramienta clara de conformación de esfera pública a través, precisamente, de la construcción de la intimidad relacional. Los *best-sellers* de la *intimidad* hacen su aparición con *Pamela* de Richardson en 1740, mientras que tan sólo dos años después se fundará la primera biblioteca pública a la que seguirá una proliferación de círculos de lectores y publicaciones por suscripción. Todos estos factores conformarán lo que Habermas llama una «publicidad discutidora de la cultura» (*kulturräsonierenden Öffentlichkeit*) que en un principio estuvo limitada a la «burguesía instruida y educada literariamente» y que sólo al paso de la Revolución Francesa iniciaría un imparable proceso de abierta politización.

Muy a menudo se ha reprochado a Habermas el *uso descriptivo* que hace de la idea de autonomía estética, como si de algo establecido se tratara; así para otros autores como Jonathan M. Hess⁸⁶, resultaría más pertinente un *uso normativo*, más cercano a la percepción que de la misma tenían los ilustrados. Efectivamente, el concepto, o más bien proyecto, de autonomía estética «no es sólo una etapa en el desarrollo de la esfera pública política, ni un reflejo de determinadas transformaciones económicas, el arte autónomo supone una categoría normativa que se propondrá como respuesta precisamente a una crisis de esa institución que Habermas idealiza como la esfera pública moderna»⁸⁷. De ese modo los conceptos de autonomía estética y de esfera pública resultan ser «funcionalmente interdependientes».

En la Alemania del XVIII Kant asumirá las limitaciones políticas de la esfera pública y precisamente en función de dichas limitaciones planteará el programa de la autonomía estética que con sus implicaciones organicistas lleva su ámbito de intervención política mucho más allá del terreno acotado por Habermas: tanto en el trabajo de Moritz como en el de Kant –y también en Herder o Goethe– puede rastrearse cómo «el concepto de arte-en-sí emerge como tentativa desplazada de transformar la artificialidad de la máquina-estado absolutista en un orden político natural: un cuerpo político republicano conceptualizado en la línea del moderno concepto de organismo»⁸⁸. Con ello volvemos a encontrarnos con los elementos que hemos manejado desde el principio mismo de este trabajo: el organismo, como ser natural organizado y organizante, será, en efecto, el modelo de la idea de autonomía para buena parte de los ilustrados, como hemos podido apreciar repetidas veces.

La publicación del ensayo de Moritz (*Hacia la unión de las artes y las ciencias...*) coincide en la *Berlinische Monatschrift* con la de un

⁸⁶ Fundamentalmente en Jonathan M. Hess, *Reconstituting the Body Politic (Enlightenment, Public Culture and the invention of Aesthetic Autonomy)*, Detroit, Wayne State University Press, 1999.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 26.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 31.

ensayo anónimo que sugiere al rey Federico que se inmortalice dotando a su estado de una constitución republicana que conserve las leyes que el mismo rey ha introducido. El modelo autorregulado de *organismo*, o si se quiere la autonomía de la estética según Moritz es el modelo que debería tomar el rey para sustituir los ciegos resortes del mecánico estado absolutista por el funcionamiento orgánico del cuerpo político republicano. De este modo la naciente «autonomía ilustrada» en vez de definirse por mera autorreferencia, como se pretenderá interpretar en la versión greenbergiana del «modernismo» o por exclusión de determinados ámbitos, como de hecho funcionará la «autonomía moderna», lo hará proporcionando la posibilidad de una ilustración politizada a través de un nuevo modelo orgánico de construcción del estado; otra cuestión será si el modelo propuesto será o no viable al tratarse de «una política desplazada que pretende construir una política natural en un dominio que no es natural ni político»⁸⁹.

Y ello se da por supuesto en estrecha relación con el concepto de «organismo», concepto clave en toda la epistemología y la filosofía de la religión de la tradición deísta del XVI y el XVII. La vinculación entre la idea de organismo y la de autonomía es clave en toda esta tradición, presente de manera determinante, bajo la forma de la reivindicación de la libertad de conciencia religiosa, en las ideas que llevan a la Reforma y que finalmente son abandonadas y perseguidas por el luteranismo y el calvinismo, que en esto coincide plenamente con el Catolicismo de la Contrarreforma.

De la antropología a la teoría del estado

A estas alturas es evidente que tanto las raíces como los alcances de la «autonomía ilustrada» llegan más allá de lo meramente estético y de lo político, para meterse de lleno en el campo de la antropología filosófica. Así, al igual que hicieron los platónicos de la Escuela de Cambridge, la antropología filosófica alemana en el XVIII se dedica-

⁸⁹ *Ibidem*, p. 56.

rá, precisamente, a intentar superar el dualismo cartesiano entre *res cogitans* y *res extensa*, marcando diferencias a su vez con dos de las respuestas mejor definidas por aquel entonces, el ocasionalismo y la tesis leibniziana de la armonía preestablecida. La «antropología» a diferencia de la anatomía y de la psicología, que tratarán respectivamente de la «máquina» en sí o del alma tal cual, intentará plantear una teoría de la mutua interdependencia inmanente de alma y cuerpo. Semejante interés teórico, como el que aparecerá una y otra vez en torno la cuestión de las relaciones entre *natura naturata* y *natura naturans*, o entre la Primera y la Segunda Crítica kantiana, alude encubiertamente a la necesidad de intervención de las ideas ilustradas sobre el conjunto de la sociedad y las instituciones del Estado; las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller serán uno de los máximos exponentes de esta dirección del pensamiento estético y antropológico. Moritz por su parte hablará de una «medicina moral» que tratará del alma con el mismo enfoque empírico que los fisiólogos usan para estudiar el cuerpo y que además achacará al «cuerpo político del absolutismo» tal y como lo formulara Hobbes, la escisión entre cuerpo y alma que la antropología va a tratar de subsanar, considerando un modelo alternativo de relación política, más cercano a las tesis de Locke, en las que a ningún individuo le fuera arrebatada su «natural libertad»⁹⁰.

Lo que está en juego es el cuestionamiento de toda una teoría del estado y del poder que se basa en la reificación de la naturaleza y los cuerpos y en la espiritualización inconexa y excluyente del «alma». Este es el concepto de Ilustración, cuya dialéctica exponen Horkheimer y Adorno⁹¹ con su programa de «desencantamiento del mundo», desencantamiento que es, a la vez, como los mismos autores no dejan de destacar, una «remitificación»⁹². Hay que señalar ahí hasta qué punto la

⁹⁰ Véase, para ello, el ensayo de K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik, kritische Ausgabe*, Max Niemeyer, Tübingen, 1962.

⁹¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001.

⁹² *Ibíd.*, p. 20 y ss.: «Con esto la Ilustración vuelve al ámbito de la mitología de la que nunca fue capaz de escapar...».

división entre las críticas kantianas es aún deudora de esta situación e intenta clarificarla mediante el recurso a la estética: «Kant combinó la doctrina del imparable progreso del pensamiento científico con la insistencia sobre su insuficiencia y eterna limitación. Su pronunciamiento fue oracular: No hay ser en el mundo que el saber no pueda penetrar, pero aquello que puede ser penetrado por el saber no es un ser»⁹³.

Esto nos permite entender el énfasis que Kant pondrá en que los juicios de gusto no se hallen sujetos a concepto y la importancia del enfoque que le permite la autonomía y el organicismo, elementos estos que Goethe aún intentará, infructuosamente, aplicar a la ciencia positiva para eliminar así el dualismo y su dialéctica de «extrañamiento» en la que lo para-sí desaparece para convertirse en para-otro si es conceptualizado por la ciencia y clasificado como útil, o como en-sí, si es clasificado como inútil y atribuido por tanto al dominio de lo místico, lo «estético» o lo irracional.

Las implicaciones políticas de este juego dualista son claras en la filosofía de Hobbes, en la medida en que su teoría del estado implica la renuncia de los ciudadanos a su libertad natural a cambio de la protección que ofrece el estado. Para hacer funcionar esta protección, el ciudadano debe integrarse en el cuerpo político del estado como una pieza más de su inmenso mecanismo, dejando su alma libre restringida en un dominio otro que por definición tendrá que ser política, e incluso humanamente, sostendrá Moritz, irrelevante:

El error deriva de negar y olvidar en exceso al ser humano individual, dejando de considerarlo como un ente completo en sí mismo y subordinándolo en tanto parte de un todo más amplio. El individuo, demasiado a menudo tiene que ser sólo pie o mano, cuando por naturaleza debería también ser cabeza y tener libertad y oportunidad de pensar sobre las circunstancias del mundo⁹⁴.

⁹³ *Ibíd.*, p. 19.

⁹⁴ K. Ph. Moritz, *Schriften zur Asthetik und Poetic*, *op. cit.*, pp. 29-30.

De este modo Moritz invierte el razonamiento hobbesiano y en vez de legitimar la alienación como base necesaria de la constitución del estado, la expone como el mal originario en su base misma que procede a eliminar la autonomía con que todo individuo cuenta en tanto ser natural organizado y organizador, por usar una fórmula de Kant que será a su vez quien en su *Crítica del juicio* formulará definitivamente la ruptura con el materialismo mecanicista hobbesiano, estableciendo la diferencia entre los seres naturales y orgánicos dotados de fuerza formadora y los mecanismos y autómatas como los relojes.

De este modo, y aquí Moritz se sitúa en la línea de otros ilustrados tardíos como Möser, Schlosser o Herder, será claro que la creación artificial del cuerpo político absolutista no podrá ser situada en el mismo nivel que los seres naturales y que dicho cuerpo político en vez de proteger la vida de éstos estará más bien extrañándola y mutilándola al anular la dimensión de *heautonomía* por la que todo ser viviente se ve dotado de *teleonomía* y *emergencia*⁹⁵. Con ello se está atacando el precario equilibrio que Kant postulaba en su respuesta a la pregunta *¿Qué es la Ilustración?* y que definíamos al principio de este capítulo entre los usos públicos y los privados de la razón, entre la posible libertad del intelectual ilustrado y la necesaria sumisión mecánica del súbdito del pueblo llano. De hecho, se está procediendo a una radical crítica de la teoría del estado que había permitido salvar las apariencias durante el Despotismo Ilustrado, en tanto que dicho estado no surge de un acto de creación «al modo de la naturaleza» puesto que «olvida» imitar precisamente aquello que distingue a la naturaleza orgánica, a saber la fuerza activa que define y sostiene la autonomía de los seres vivos. Aquí reside la fuerte carga política de las tesis, ya conocidas, de Moritz en torno a la *Thatkraft* o de Kant

⁹⁵ Hablamos de «emergencia», obviamente, en términos biológicos que la definen como la «propiedad de reproducir y multiplicar estructuras ordenadas sumamente complejas y permitir la creación evolutiva de estructuras de complejidad creciente», Jacques Monod, *Lección Inaugural de la Cátedra de Biología Molecular del College de France*, p. 14.

sobre el genio, y su relación con la noción de autonomía que deviene así línea fuerte de un argumentario de construcción de las instituciones políticas y las relaciones sociales basadas en la indiscutible capacidad de todo ser humano para autodeterminarse.

Veamos ahora más de cerca algunas de las relaciones entre la autonomía ilustrada y la teoría del estado en la Ilustración.

Locke, Kant: autonomía ilustrada y teoría del estado.- Una de las principales fuentes para relacionar la vieja noción de autonomía que toma cuerpo en la «autonomía ilustrada» y la naciente teoría crítica del estado la encontraremos en el Locke del *Tratado sobre el gobierno civil*. Locke estructura su teoría del gobierno civil basándose en la noción de autonomía del ciudadano, reiterando la vieja idea aristotélica que contrapone la vida de la persona autónoma con la vida infra-humana de quien se rebaja a ser mero instrumento para los fines de otro:

Si así fuera, la gente bajo el gobierno un príncipe no sería una sociedad de criaturas racionales que forman una comunidad para su provecho mutuo; [...] se les debería considerar como un rebaño de criaturas inferiores, bajo el dominio de un amo, que los guarda y los hace trabajar para su propio beneficio y deleite⁹⁶.

La autonomía, base de la dignidad de toda comunidad política, confirma que ningún ser humano puede ser «extrañado» de sus propios fines y convertido en mera herramienta en manos de otro. La mera intención de semejante propósito equivale, según Locke, a la declaración del estado de guerra:

Y así sucede que aquel que intenta someter a un hombre a su poder absoluto, se coloca por eso mismo en estado de guerra con él, puesto que dicha operación se entendería como una declaración de designio sobre su vida... Liberarme de semejante fuerza es la única seguridad para mi

⁹⁶ John Locke, *Two Treatises on Government*, Londres, Everyman, 2002, párrafo 162, p. 199 [ed. cast., *Ensayo sobre el gobierno civil*, Madrid, Aguilar, 1969].

supervivencia y la razón me fuerza a considerar como enemigo a aquel que quiere arrebatarme mi libertad... ya que siendo la libertad la base de todas las cosas puedo suponer que aquel que pretende arrebátarmela también pretende arrebatarme todo lo demás⁹⁷.

Por supuesto en Locke esta idea de autonomía va unida con la noción de «propiedad», entendiendo como tal la suma de «lives, liberties and estates»⁹⁸ y con la idea del trabajo como constitutivo de la esfera de autonomía del ciudadano:

Pese a que la tierra y las criaturas inferiores son comunes a todos los hombres, aun así, todo hombre tiene una propiedad en su propia persona [...] Y siendo este trabajo propiedad incuestionable del trabajador, ningún otro hombre puede tener derecho a lo que él ha trabajado, al menos allí donde hay suficiente y buena (materia prima) para los demás⁹⁹.

De este modo el Locke «empirista» que no cree que las ideas de justicia o bondad tengan una presencia innata en la mente de los hombres se «contraponen» al Locke político¹⁰⁰ que tiene que basar su «liberalismo» en el postulado de un estado de naturaleza que otorga a los hombres igual-

⁹⁷ *Ibídem*, párr. 17, p. 123.

⁹⁸ *Ibídem*, párr. 123, p. 178.

⁹⁹ *Ibídem*, párr. 27, p. 128. Sería interesante quizá seguir el razonamiento de Locke que extiende la legítima propiedad que otorga el trabajo mediante la invención consensuada del dinero, éste permite acumular posesiones de un modo que no supone ofensa para los demás humanos, como la supondría la acumulación de carne o fruta que nadie fuera a consumir. Mediante el dinero podemos acrecentar nuestra propiedad de modo legítimo. Cinco años después de la publicación del Tratado se funda el Banco de Inglaterra.

¹⁰⁰ Decisivo en la formación de las ideas políticas de Locke, que de joven sostenía posiciones más bien absolutistas, será su asociación con Lord Ashley, primer conde de Shaftesbury, a a través del cual accederá a la alta política. Lord Ashley, incansable conspirador contra los Estuardos y los papistas, se llevará a Locke consigo al exilio en 1682 y le situará, antes y después de la Revolución Orangista de 1688, en puestos administrativos en la gestión de colonias y «plantaciones». Locke será preceptor del hijo de Lord Ashley y a través suyo invertirá Locke en negocios como el tráfico de esclavos.

dad y libertad. Locke hace de esta libertad natural algo inalienable en el estado de sociedad, que de hecho se constituye no para someter el estado de naturaleza, como defendía Hobbes, sino para hacerlo sostenible y habitable, legitimando incluso la rebelión y el tiranicidio en los casos en que esa libertad, esa autonomía constitutiva de la dignidad del ser humano se pueda ver comprometida por un mal gobierno.

Si para Hobbes el objetivo fundacional del estado era mantener a raya a la naturaleza, que nos sumía en la guerra de todos contra todos, para Locke en cambio será la naturaleza misma la que proporcionará el modelo de la organización política, dado que instaura en todos los hombres la Razón: «Y la Razón, que es la Ley, enseña a toda la humanidad, que la toma en cuenta, que siendo todos los hombres iguales e independientes, ninguno deberá dañar la Vida, Salud, Libertad o Posesiones de los demás»¹⁰¹.

Moritz por su parte, asumirá esta libertad natural, esta «libre espontaneidad» *–freie Selbstthätigkeit–*, que podríamos traducir más certeramente como «libre autogestión de la acción», como base para juzgar la constitución del cuerpo político y lo que nos interesa aquí destacar es cómo en el término que Moritz elige para aludir a la libertad natural que debe fundar el orden político incluye el mismo concepto *that* que a su vez formará parte de su concepto de *Thatkraft*, con el que aludirá a la «energía activa», aquella precisamente que el arte debe imitar en su proceso de formación de entes completos en sí mismos¹⁰².

Es pues uno y el mismo principio activo el que funda la libertad política y la creación artística de obras de arte completas en sí mismas, es decir autónomas, y por ello, orgánicas como el orden político que se está postulando:

¹⁰¹ J. Locke, *Two Treatises on Government*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰² Este principio de imitación no de los productos de la naturaleza, sino de su actividad creadora misma ya había sido destacado por Baumgarten en sus *Meditationes* de 1735, y por Lessing en su *Hamburgische Dramaturgie* de 1767-69, quienes a su vez quizá se habían inspirado en Demócrito.

El ser humano individual nunca debe ser considerado meramente en función de su utilidad, sino como un ser noble que tiene su propio valor en sí mismo, incluso si (por ello) tuviera que desaparecer el edificio completo del estado. El estado puede utilizar sus brazos o sus manos temporalmente, tratándolas como una parte subordinada de su mecanismo –pero no hay nada que pueda subordinar la mente del ser humano de esta manera: es una entidad completa en sí misma... De modo creciente la idea dominante de utilidad ha ido apartando las categorías de lo noble y lo hermoso¹⁰³.

Completamente alineado con estos supuestos encontramos la aportación de la obra de Kant en términos antropológicos, quien distanciándose de los intentos metafísicos «eternamente fútiles» con los que filósofos como Plättner intentarán elucidar las conexiones entre cuerpo y alma, mantendrá un proyecto antropológico «pragmático» que parte de reconocer al ser humano como un ser terrenal dotado de razón y que tomará como objetivo la máxima realización de la agencia política contenida en semejante definición del ser humano, que lógicamente aspirará a su autoorganización como ciudadano del mundo (*Weltbürger*) dentro de un orden republicano basado en la razón. Implícitamente Kant está afirmando el dominio potencialmente autónomo de la inteligencia y sosteniendo la causa de la «revolución más importante»: la que ha de hacer salir al hombre de su «*auto-incurrida* inmadurez intelectual y moral». Obviamente esto

¹⁰³ Moritz, ensayo sin título de la edición de Hans Joachim Schrimpf de *Los Escritos de estética y poética*, pp.16-19. Se puede rastrear ahí también, paradójicamente si se quiere, la necesidad antropológica de distinguir las Bellas Artes, en su autonomía, de las artes mecánicas: éstas serían el equivalente lógico del funcionamiento del cuerpo político del absolutismo, basado en la idea de la máquina y la separación de los cuerpos y su capacidad de autodeterminación, a la que, según Hobbes, renunciarían para conservar la vida. Y decimos que es una paradoja, porque fueron las artes mecánicas precisamente las que el Absolutismo excluyó en el proceso de formación de las Academias: en ambas situaciones se da el mismo caso de instrumentalización política del prestigio de las Bellas Artes y de menosprecio de las artes mecánicas asimiladas con el enemigo social, el populacho primero y los residuos de absolutismo después.

hace coincidir los objetivos de la antropología pragmática con los de la Ilustración.

No obstante, y esto define en buena medida la peculiar dialéctica en que se juega la «autonomía ilustrada», la revolución de la Ilustración que Kant preconiza sólo se refiere a la libertad de pensamiento y no a la libertad de acción. Mediante esta diferenciación táctica Kant determina un nivel de operatividad específico para la razón y la «autonomía ilustrada», un nivel que siendo público sin duda, no es propiamente político. El uso libre de la razón se restringe, tácticamente insistimos, al ámbito del público educado de lectores, mientras que sigue aceptando, como ya hemos visto, las necesarias limitaciones de lo que Kant llama el «uso privado» de la razón, que se identifica especialmente con el que realizan aquellos que se encuentran desempeñando una función dentro del mecanismo del estado y que por ello deben estar sujetos a la obediencia. De este modo en el ámbito que nosotros consideraríamos público por excelencia, el de la acción del Estado, coincidente con el ámbito de lo políticamente relevante y efectivo, se cancela el uso libre y público de la razón y a cambio se salvaguarda dicho uso en el, en principio irrelevante, dominio de los círculos de discusión literaria.

Con todo, Kant superará esta limitación y en términos estratégicos esbozará un programa progresivo de expansión de la autonomía:

Un alto grado de libertad civil (*Bürgerlicher Freiheit*) podría ser conveniente para la libertad intelectual (*Freiheit des Geistes*), pero a su vez supondría imponer a ésta insuperables barreras. Por el contrario si limitamos la libertad civil a un nivel menor daremos más espacio al intelecto para que se expanda en todo su potencial. Una vez que la naturaleza se haya desarrollado dentro de este cascarón, el germen que con más cuidado se habrá tratado, el de la inclinación y la vocación de pensar libremente, irá generando efectos en la mentalidad de la gente que se irá haciendo, progresivamente, más y más capaz de libertad de acción (*Freiheit zu handeln*). Eventualmente, este proceso afectará al gobierno que tendrá que tratar al ser humano, ahora

considerado como algo más que una máquina, de un modo apropiado a su **dignidad**¹⁰⁴.

Ahí queda sucinta e inmejorablemente expuesto el modelo y el programa de la «autonomía ilustrada» en su versión más cercana al despotismo ilustrado, con su esquema que podríamos llamar de contención gradualista que luego especificará con más detalle Schiller, que como Kant pensará un modelo en el que ambos ámbitos de uso de la razón: el ámbito obediente y mecánico de la razón de estado (el modelo que aplican tanto Kant como Moritz será el de la disciplina militar, al que no en vano hemos dedicado algo de atención) y el del libre uso público de la razón, tengan posibilidades de interactuar en una relación mutuamente constitutiva, planteando al estado absolutista la demanda de que funcione siempre *como si* de una forma de autogobierno se tratara, esto es, según el imperativo de no imponer a los ciudadanos ninguna ley que ellos mismos no se impondrían voluntariamente.

Ambas razones y su interacción tienen un paralelo en la relación entre la «naturaleza» dadora de autonomía, y la «segunda naturaleza» en la que se ha convertido la inmadurez (*Unmündigkeit*)¹⁰⁵; al respecto Kant sostendrá una noción de la «historia filosófica» que tomando como base la historia estrictamente empírica, intentará discernir dentro de ella los intentos de «realización de un oculto plan de la naturaleza»¹⁰⁶.

No trata Kant sin embargo, ni en la estética ni en la historia filosófica, de ofrecer *juicios determinantes*, que subsuman sus objetos bajo conceptos universales como hace el entendimiento, sino de avanzar mediante *juicios reflexionantes* que sólo traten de discernir los principios que organizan un dominio dado, promulgando leyes que sólo son aplicables a dichos principios.

¹⁰⁴ I. Kant, *Political Writings*, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 54-55. *Mündigkeit*, el concepto de madurez que Kant maneja aquí, deriva de «Mund»: boca, se trata pues de un concepto de libertad «incorporada» asumida como autoexpresión y autoresponsabilidad.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 50.

Y es sólo mediante un *juicio reflexionante* que se otorga a la naturaleza una «finalidad» (*Zweckmässigkeit*) que no presupone postulados metafísicos sobre una voluntad sobrehumana, sino sólo principios regulativos para orientarse uno mismo en relación con el dominio de lo no racional:

Sólo aquel que tiene en sí mismo el fin de su existencia, el hombre, que puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o cuando tiene que tomarlos de la percepción exterior, puede sin embargo ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgar después estéticamente también la concordancia con ellos, ese hombre es el único capaz de un ideal de la *belleza*¹⁰⁷.

Del arte autónomo a la exploración de la libertad posible

Significativamente, si en la Ilustración francesa de principios del siglo XVIII habíamos visto el papel que cumplía la ópera bufa italiana en su contraposición a la música clasicista y cortesana de Lully o Rameau, ya hacia finales de siglo nos encontraremos con que esa escuela musical ha perdido buena parte de su presunto potencial revolucionario: ya ni escandaliza ni supone un desafío inasumible para nadie; más bien al contrario su decantación hacia el género *larmoyant* y sus dosis de patetismo dramático y virtuosismo artístico lo han ido haciendo un género imprescindible en el repertorio convencional. Por el contrario y situándose en mucho mayor sintonía con las ideas de Kant nos encontramos con la producción musical de la escuela vienesa que de la mano de Haydn, Mozart y Beethoven irán perfilando uno de los más claros hitos de la «autonomía ilustrada». En efecto si las *suites* aún eran deudoras en su composición de los modelos proporcionados por la danza o el *concerto grosso* dependía de fórmulas melodramáticas, con la forma *sonata* nos encontraremos ya con una sintaxis formada, a partir de sus dos temas y sus tres partes, que no tiene que coger nada prestado a otros lenguajes y que es ple-

¹⁰⁷ I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, # 17.

namente expresiva en función de su estructura narrativa específica. Se superan así tanto las heteronomías que hacían depender la música cortesana de mitos y alegorías que debía ilustrar, como la teatralidad y las convencionalidades que aun en la música italiana lastraban su desarrollo. En este sentido la forma *sonata* constituye el equivalente musical de la novela que también y a través de un lento, y a veces contradictorio, desarrollo había ido constituyéndose como estructura narrativa autónoma. Tanto una como otra deberán mucho a su equiparación con organismos naturales dotados de sus propios fines y ritmos de crecimiento.

No en vano, será en definitiva la oposición entre mecanismo y organismo, tal y como se construye en la sección de la Crítica del Juicio dedicada a la teleología natural, la que establecerá una clara alternativa frente al modelo mecanicista del cuerpo político contenido en las formulaciones cartesianas y hobbesianas.

De hecho en la filosofía kantiana el antídoto contra la concepción mecanicista de la naturaleza era el planteamiento de que podía considerarse que los *organismos* naturales funcionaban como si siguieran una «Idea». Esa «Idea» que era una noción aún claramente metafísica en Leibniz, donde coincidía con un plan eterno, no debe confundirse en Kant con ningún residuo teológico, no se trata de pensar que la naturaleza esté cumpliendo ningún plan preestablecido, como aún leemos en Buffon, siendo como es la causa de sí misma. Por eso es tan importante destacar que Kant habla de «heautonomía».

Siguiendo a Manfred Frank podemos ver las consecuencias para la teoría estética de este planteamiento, por el cual tanto cuando uno se embarca en la producción artística o incluso en la mera experiencia estética, vislumbra la kantiana *república de los fines* y tiene que seguir usando su libertad, puesto que «para poder percibir la libertad representada en el objeto tengo que utilizar mi propia libertad»¹⁰⁸. Es decir, se deben hallar nociones comunes entre la autonomía en que funciona el objeto estético y la mía propia que está por desarrollar.

¹⁰⁸ Manfred Frank, citado por A. Bowie, *Estética y subjetividad*, *op.cit.*, p. 158.

Es en ese sentido que se empieza a cargar de «responsabilidades» a la experiencia estética, y como dice Bowie: «el producto estético se convierte en un símbolo utópico de la realización de la libertad: en él podemos ver u oír una imagen de cómo podría ser el mundo si la libertad se **realizara**»¹⁰⁹. La importancia otorgada al arte por el sistema kantiano y más adelante, por supuesto, por el idealismo alemán y el primer romanticismo no se basa sólo en la demanda que se le hace de vincular lo inteligible y lo sensorial, acaso deconstruyendo la barrera entre ambos dominios sino que todo el movimiento hacia la estética está tratando de huir de la trampa de un mundo en el que la única verdad común sería la alcanzable a través de relaciones causales, observaciones objetivas y de la subsunción de la naturaleza bajo leyes generales. La estética se entenderá en el siglo XIX alemán como la sección de la filosofía donde se busca un significado no basado únicamente en la ciencia, donde el mundo post-teológico, la naturaleza, no es simplemente un objeto inerte sino que forma parte de nosotros mismos de una forma que la obra de arte nos ayuda a comprender de alguna manera. En ese sentido parece claro que la estética corre así peligro de asumir toda la carga que antaño recayera sobre la noción renacentista de *natura naturans*. La idea moritziana del arte como imitación de la *fuera activa* será el eslabón de continuidad con dicha tradición y finalmente la idea romántica del *genio* como personificación de esa *natura naturans* marcará el punto de ruptura, en cuanto que fetichizará y limitará, personificándola, una cualidad que en el deísmo renacentista era fundamentalmente difusa.

Pero si nos atenemos a las implicaciones de la formulación kantiana, semejante carga de responsabilidad no debería recaer sólo sobre el «objeto estético», es más: la enseñanza de la *Crítica del Juicio* es que no hay tal cosa como un «objeto estético», sino *un modo estético de relación*, esto es reconocedor y dador de autonomía, de construir, percibir y experimentar relaciones.

De hecho y puesto que el genio obtiene sus leyes de la naturaleza, entonces ¿debemos creer que la autonomía, presente en dicho *modo de*

¹⁰⁹ A. Bowie, *Estética y subjetividad*, *op.cit.*, p. 59.

relación estético, está contenida en la naturaleza y sus formaciones?. Esa es la gran cuestión que debate Kant en la última parte de la *Crítica del Juicio* y donde más equilibrios tiene que hacer:

[...] todas las figuras geométricas que son dibujadas según un principio, muestran una diversa y a menudo admirada finalidad objetiva, en la aptitud para la solución de muchos problemas [...] esta finalidad intelectual, aunque es objetiva (y no subjetiva como la estética) se deja concebir como meramente formal (no real), es decir como finalidad, sin que sea necesario poner a su base un fin, y por tanto una **teleología**¹¹⁰.

Desde el postulado autónomo-organicista de Kant la obra de arte no es sino un camino más para acceder mediante la intuición al reino de los fines, en el que el factor fundamental era aquello que era un fin en sí mismo y no un medio para el fin de otro. Esa es además la definición de Kant de nosotros mismos en tanto seres inteligibles.

La obra de arte nos acerca a esa autonomía, nos trae el «recuerdo» de esa organicidad que de hecho está en nosotros y en la naturaleza de modo formal como finalidad –no como fin– y que «debe» realizarse».

Así mientras los exponentes de la «autonomía ilustrada» como Kant o Moritz aún intentarán determinar elementos comunes, como el genio, la *Thatkraft*, etc., que establezcan puentes entre ambos ámbitos, con la filosofía del arte del idealismo alemán y el esteticismo parece que se irá abandonando toda esperanza sobre esa conexión; o más bien se irá produciendo un cambio en su orientación. Con la llegada de la «autonomía moderna» veremos cómo lo autónomo del arte ya no buscará inspirarse en o imitar lo creativo de la naturaleza y lo real, sino de enfatizar su ausencia. La producción artística en el periodo de la «autonomía moderna» se dedicará a buscar contrapuntos al *establishment* de lo real, que incluye crecientemente el medio de lo artístico institucionalizado-normalizado donde

¹¹⁰ Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, # 62.

los logros de la «autonomía ilustrada» –procesos de diferenciación, recalificaciones de la naturaleza– han quedado relativamente estancados y esterilizados.

La «autonomía moderna» mediante su recurso a lo primitivo, lo infantil, la locura o lo inconsciente denunciará la normalidad de la esfera pública burguesa –y la complicidad del arte establecido con ella– e intentará, finalmente, implosionarla disolviendo todo su aporte de «degeneración» en su mismo centro: la vida cotidiana, allí donde se reproduce lo real.

La «autonomía moderna», a la que enseguida nos dedicaremos, dará pues salida a las tensiones que hemos visto acompañar todo el decurso de la «autonomía ilustrada». Quedará, no obstante, como resto de una promesa no cumplida la tremenda carga crítica de un proyecto de autonomía artística que no sólo dibujó con toda claridad los contornos de la *república de los fines*, sino que incluso se atrevió a esbozar las etapas del camino que nos podría llevar a ella. Aunque en filosofía, como en tantas otras cosas, es difícil encontrar grandeza sin cierta carga de ingenuidad y otro tanto de miseria ideológica.



2 Autonomía moderna

Acumulación

Atardecer: Schiller

En lo que antecede, hemos visto cómo el modelo para la «autonomía ilustrada» fue suministrado, en gran medida, por un concepto de la Naturaleza deudor de las teorías del deísmo renacentista. En ese contexto se concebía la Naturaleza como una Fuerza Activa, una *natura naturans*, desde la cual cada criatura especificaba sus propios fines y medios, introduciéndose así una suerte de virtud generativa, una productividad fenoménica y relacional que era la que el arte podía *imitar*. Mediante la representación artística de dicha «fuerza activa» se hacía concebible la posibilidad de entidades autodeterminadas, que seguían sus propias pautas «heautónomas» de desarrollo. Así mismo la discusión y recepción de esas entidades propiciaba la fundación de una pequeña esfera pública basada en el uso público de la razón y en el libre juego de las facultades, que según la tesis de

Habermas era susceptible, a su vez, de servir de modelo de una configuración social más y más amplia. Por ello la «autonomía ilustrada» podía mantener conexiones con la naturaleza por una parte y con la institución de lo social por otra y funcionar, provisional o indefinidamente en un relativo aislamiento. Era en ese sentido que A. W. Schlegel, sostenía que el Arte «crea de un modo autónomo como la Naturaleza; organizante y organizado, debe formar obras **vivientes**»¹.

Muy pronto, sin embargo, y de la mano de las decepciones inducidas por la Revolución Francesa nos vamos a encontrar con obras como las del segundo Schiller –el posterior a Kallias– y Schelling donde esta conformación de la *Gestalt*, de la forma interior de la Obra de Arte, irá siendo sostenida cada vez con mayor independencia del modelo ilustrado, basado en la naturaleza activa.

A su vez el arte, y su pequeña y experimental esfera pública, perderán el peso político que alguna vez pudo haber tenido mientras se mantuvo la tensión entre el uso público y el uso privado de la razón, entre el imaginario instituyente y el instituido. Ahora el arte ya no tendrá que pugnar por conseguir una esfera de difusión y discusión específica fuera de las muy limitadas cortes absolutistas: aun teniendo que ceñirse a los criterios formales de las Academias y a las constricciones morales de la burguesía, semejante esfera pública se podrá dar por institucionalizada a medida que avance la primera mitad del siglo XIX. Si alguna vez los salones literarios fueron núcleos de conspiración política y de construcción de un nuevo imaginario social, en la Restauración y de la mano de la ola de desencanto y reacción política conservadora, las prácticas artísticas verán su autonomía reconvertida en una especie de nicho aislado donde podrán crear, siempre en armonía con las ideas morales y políticas convenientes que además, como sucediera en el clasicismo del Rey Sol, se verán confirmadas por una Naturaleza y una Industria bien claras y ordenadas. De hecho ya en su obra *Kalligone*, publicada en el 1800, Herder defen-

¹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, l.c., p. 119, citado por Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 92.

derá la cancelación de la autonomía de la estética regresando a las viejas tesis que hacían depender las reglas de la belleza de sus servicios a la Verdad y el **Bien**².

Porque además sucederá que el modelo hegemónico de Naturaleza, con el creciente predominio de la burguesía capitalista y su *Novum Organum* científico, ya no podrá ser el del deísmo renacentista que aún vimos, residualmente, en Shaftesbury. La naturaleza será cada vez más un campo de intervención práctico y «desencantado».

Con ello, el potencial revulsivo que anidaba en la primera formulación de la autonomía que hemos visto, la «autonomía ilustrada», quedará muy limitado, si no del todo cancelado y superado, siendo las fantasías de comunión casi mística con las «fuerzas activas» de la Naturaleza relegadas al cajón de los lugares comunes y las expresiones retóricas de buen gusto, al modo en que hemos visto sucedía en las teorías inglesas sobre la organicidad de las plantas y los jardines, cada vez más reducidas a tópico desprovisto de implicaciones socio-políticas.

Otro tipo de autonomía, más incómoda, más ambiciosa y menos asimilable que la «ilustrada» será necesaria para que el Arte no se vea reducido a mero ornamento de buen gusto, para poder mantenerse como herramienta de exploración de nuevas posibilidades de organización formal y por ello relacional y social.

En consonancia con estas tensiones, el final del siglo XVIII y el principio del XIX es quizás una de las épocas más convulsas de la modernidad. En apenas veinte años el equilibrio político será transformado, por completo y para siempre, en Europa y América. Las ideas de la Ilustración puestas en práctica por las burguesías de Francia y los Estados Unidos de América darán lugar a dos nuevas repúblicas y pronto a la emancipación de la mayoría de las colonias españolas en Iberoamérica. Las sucesivas crisis de la Revolución fran-

² Herder, *Vom Begriff der schönen wissenschaften*, citado por Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna, op. cit.*, p. 127.

cesa, que la harán pasar por el Terror, la reacción thermidoriana, el Imperio y finalmente la Restauración afectarán profundamente al pensamiento europeo que deberá replantearse sus responsabilidades y programas.

Como es sabido, Friedrich Schiller iniciará una de sus más interesantes contribuciones a la Estética filosófica: las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en plena etapa de reacción a los excesos del terror en la vecina Francia. En las *Cartas* publicadas hacia 1795 Schiller declarará perseguir los mismos ideales de la Ilustración, y sus revoluciones, pero comprometiéndose a evitar lo que él llama el «drama de nuestro tiempo» desatado, según el autor, a raíz del «salvajismo y la barbarie» del populacho en cuanto se ha visto libre de las cadenas que lo atenazaban. Para ello Schiller se dedicará a pensar las posibilidades de una «educación estética» que produzca un «ennoblecimiento» [*Veredelung*] del hombre y lo prepare, por tanto, para un estado de libertad del que todavía es indigno y del que ha demostrado no saber hacer un uso apropiado.

Vamos a centrarnos en la dinámica por la que Schiller introduce, fundamentalmente en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y en *Kallias*, cuestiones claves para la noción de «autonomía moderna» tomando distancia, quizás involuntariamente, de Kant y las ideas de la Ilustración y preparando el camino para el Romanticismo y el modernismo vanguardista.

A menudo se ha leído la estética filosófica de Schiller como una filosofía de la reconciliación, situada de lleno en la estela del pensamiento kantiano, dirigida a superar la escisión en el interior del hombre que ni el dualismo cartesiano, ni el empirismo de Hume, ni la filosofía crítica de Kant habían logrado remontar, dejando un abismo infranqueado entre el hombre temporal y el ideal, entre la sociedad y el estado; en la medida en que no se repare esa escisión interior —dice Schiller— todo intento de reforma del estado será *prematureo* y *quimérico*³.

³ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990, séptima carta, #1, p. 161.

El camino por el que veíamos apostar, acaso tímidamente, a Kant y al mismo Goethe había sido el de la recuperación de una función teleológica de la *belleza natural* como imitación de la fuerza activa, de la *natura naturans* y su institución de la heautonomía como hecho y como principio. Este principio aún estará presente en *Kallias*, la colección de cartas que hacia 1792 remitiera Schiller a Gottfried Körner, en ellas la naturaleza, efectivamente es considerada «el principio interno de la existencia de un objeto [...] el fundamento de su forma»⁴. Se trata en este Schiller temprano, clarísimamente influido por Kant, de una forma que «ha de ser determinante por sí misma y estar determinada por sí misma, lo que ha de darse no es mera autonomía sino heautonomía»⁵. En el universo relacional determinado por la presencia de este juego de autonomías se puede pensar el establecimiento de lo que Schiller llama un «mundo estético» y que es otra denominación de la kantiana *república de los fines*:

En el mundo estético todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble y no puede ser coaccionado ni siquiera a favor de la totalidad, sino que él ha de consentir decididamente en todo... incluso el chaquetón que cubre mi cuerpo exige respeto por su libertad y me requiere, igual que un recatado sirviente que no haga notar a nadie que me está sirviendo. A cambio me promete él también recíprocamente utilizar su libertad tan modestamente que la mía no sufra con ello⁶.

Con ello Schiller confirma la capacidad del dominio de la estética como campo de pruebas de esa nueva esfera pública que sería el «reino de los fines»: al cabo no está sino extrayendo consecuencias de la caracterización que Kant hacía de las ideas estéticas y recuperando las claves prácticas que ya sugiriera Rousseau en su *Contrato social*,

⁴ Ibídem, p. 61.

⁵ Ibídem, p. 61.

⁶ F. Schiller, *Kallias, colección de cartas incluida en Escritos sobre Estética*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 421.

publicado en 1762, para la convivencia y la cooperación de las diversas autonomías: «los compromisos que nos ligan con el cuerpo social no son obligatorios sino porque son mutuos y su naturaleza es tal que, al cumplirlos no se puede trabajar por los demás sin trabajar para sí mismos»⁷. Ni esta consideración de la relevancia de la autonomía de todos y cada uno de los objetos y seres naturales, que será recuperada formalmente mucho más adelante cuando consideremos los procedimientos formales de extrañamiento y tergiversación de las vanguardias, ni el cuidado que pone Schiller en articular horizontalmente estas autonomías⁸ tendrá sin embargo una presencia continuada ni un desarrollo sostenido en su obra, cuyo curso cambiará con las decepciones surgidas al hilo de la evolución de los acontecimientos en la Francia revolucionaria.

Por eso, lo que nos interesará en Schiller será precisamente la medida en que abandona este camino, en el que seguía sacando consecuencias de la obra de Kant, y ejecuta un cambio de proporciones inmensas: en efecto para el Schiller, apenas unos años posterior, de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, el modelo a considerar ya no será esta belleza natural sino el de la producción de obras de arte. Con ello la autonomía estética ya no consistirá tanto en imitar o investigar aquello que en la Naturaleza es modelo y producción constante de autonomía —o la fuerza activa que aún reclamaba Moritz— sino que tratará de plantear un dominio de producción artística que tendrá que definir su autonomía en función de una relación negativa con el resto de esferas de producción y pensamiento.

La autonomía será así pues en primer lugar, y sólo en primer lugar como veremos, *distanciamiento* que el artista deberá tomar respecto a su época para no verse atrapado por «el drama de su tiempo». Schiller convertirá este alejamiento en uno de los rasgos centrales de su

⁷ Jean Jacques Rousseau, *El contrato social: discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Edimat Libros, 2000, p. 48.

⁸ «La armonía consiste justamente en que cada uno, por su libertad interior, se imponga precisamente aquella restricción que el otro necesita para manifestar su libertad». F. Schiller, *Kallias, op. cit.*, p. 422.

«poeta ingenuo». Se dotará así al arte de una cierta *inmunidad* basada en su negatividad: «el arte, como la ciencia, está libre de todo lo que es positivo y de todo lo establecido por las convenciones humanas, y ambos gozan de absoluta *inmunidad*»⁹.

Bien es cierto que esta inmunidad le puede dar a las Bellas Artes un carácter ahistórico, y en consecuencia nos podríamos estar encontrando en el momento de preparación del terreno para la *autorreferencialidad* que luego veremos funcionar plenamente en el modernismo vanguardista, a la Greenberg. En cualquier caso no es ese, como vamos a ver, el planteamiento de Schiller. En efecto, la inmunidad schilleriana si bien le otorga al arte una completa independencia respecto a la realidad misma, no implica que el arte corte toda relación con dicha realidad: antes al contrario la autonomía y la inmunidad schilleriana son precisamente la garantía de la capacidad de intervención social del arte. De este modo en las *Cartas* se trata de establecer un programa sistemático de instrucción de la humanidad, por el que ésta recupere, a través de las representaciones artísticas, los altos valores que ya se han perdido en la *vida real* y se vaya capacitando para implementarlos de nuevo. De este modo, nos dice Schiller, *por la copia se reconstruirá el modelo*.

Se dibuja así el escenario de un arte autónomo pero dispuesto a intervenir radicalmente en la conformación de la sociedad, en un proyecto de estetización de ésta, diríamos recuperando un término que Walter Benjamin esgrimió acaso con excesiva ligereza, por el cual se tratará de sumergir a los nuevos ciudadanos en un entorno estético que venza las predisposiciones que les mantienen amarrados a su miseria: «Rodéalos por doquiera de formas nobles, grandes, espirituales; enciérralos en un cerco de símbolos de la perfección hasta que la apariencia logre vencer a la realidad y el arte a la *naturaleza*»¹⁰.

Vemos así, bien claramente en este fragmento, consumado el proceso de escisión entre Arte y Naturaleza, de modo que si apenas cinco

⁹ F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., carta novena, #3, p. 171.

¹⁰ *Ibídem*, p. 129.

años antes en la obra de Kant, Goethe y Moritz se mantenía a la Naturaleza, en tanto *natura naturans*, como fuente de toda energía artística, nos encontramos ahora con una Naturaleza asimilada a lo mecánico e incluso a lo brutal: «El Estado Natural, que no deriva de leyes, sino de fuerzas, no puede satisfacer las exigencias de la personalidad moral humana»¹¹. Una naturaleza que debe ser vencida por el arte. Así pues, la dignidad antaño residente en la mencionada «fuerza activa» de la Naturaleza se habrá desplazado a esta misteriosa «personalidad moral humana» que, por lo demás, tampoco se corresponde con ningún sujeto empírico puesto que ahí nos encontraremos con el hecho de que «el carácter natural del hombre [...] egoísta y violento, tiende a la destrucción»¹².

Una vez descartada la Naturaleza y el «carácter natural» del ser humano ¿Dónde radicará la fuente de alimentación del arte autónomo que propugna Schiller? Nuestro autor realiza ahí una de las más controvertidas maniobras políticas que cabría esperar en el campo de la autonomía: «Todo individuo humano puede decirse que lleva en sí la determinación, la pauta de un hombre puro, ideal [...] Este hombre puro está representado por el Estado que es la forma objetiva y por así decir, canónica»¹³.

No se trata con ello, dice Schiller, de que «el hombre puro oprima al empírico, esto es, que el Estado aniquile a los individuos; (sino de que) el individuo se torne en Estado, que el hombre que vive en el tiempo se ennoblezca hasta elevarse a la dignidad de la idea»¹⁴.

Es por eso que cabe «ocuparse en la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política».

La autonomía del arte, y ya no –recordémoslo– de las fuerzas activas de la naturaleza será la garantía de este proceso de *Ennoblecimiento*: «¿cómo podrá ennoblirse el carácter cuando los hombres se hallan sometidos a los influjos de una bárbara constitu-

¹¹ *Ibíd.*, p. 102.

¹² *Ibíd.*, p. 104.

¹³ *Ibíd.*, p. 105.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 106.

ción del Estado [...] habrá que alumbrar manantiales de cultura que se mantengan frescos y puros en medio de la mayor pobredumbre política [...] Ese instrumento es el arte bello, esas fuentes brotan de los inmortales modelos del arte»¹⁵.

Es inevitable constatar cómo nos encontramos en Schiller el mapa completo de las fuerzas y debilidades del proyecto de la «autonomía moderna»: así, si bien con el planteamiento schilleriano se descubre la potencia de la negatividad como medio de construcción crítica del lugar del arte, también se hace evidente que para que esta negatividad no se convierta en estéril y aristocrático aislamiento, como luego denunciara Adorno, es necesario vincularse con determinados agentes que, como los estados del Despotismo Ilustrado –o los partidos comunistas o el mercado del arte–, pueden articular, pero también desvirtuar, toda la posible potencia crítica acumulada por la negatividad de la autonomía moderna. Es por eso que esta sección de nuestro trabajo dedicada a la «autonomía moderna» no puede sino abrirse con Schiller y deberá cerrarse con Adorno, acaso el pensador que con más contundencia ha sido capaz de pensar la potencia y las limitaciones de su negatividad fundacional.

Primeras horas de la noche: Novalis

Vamos ahora a situarnos el campo de la producción artística, y ya de lleno en la dirección que marcara el Schiller de las Cartas sobre la educación estética. Nos orientaremos aquí hacia una nueva formulación de la autonomía que llamaremos «autonomía moderna» y que se hará fuerte en virtud de la construcción y acumulación de negatividad. A este respecto es del todo imprescindible referirse a los poetas alemanes del primer Romanticismo. Friedrich Leopold von Hardenberg, más conocido como Novalis, será un autor clave para entender el proceso por el que el papel que antaño jugara la imitación de las fuerzas activas de la Naturaleza, se va traspasando a la negación del ámbito de lo real-diurno, que será identificado con la

¹⁵ *Ibídem*, p. 125.

normalidad burguesa, así «del mismo modo como las horas del día se emplean para el trabajo, las de la noche se dedican sólo a los hermosos placeres del arte y la **conversación**»¹⁶.

Si la «autonomía ilustrada» surgida en el periodo prerrevolucionario tenía un claro propósito de expansión, aun tratándose de un movimiento de mínimos, hacia la esfera pública general, la «autonomía moderna» que aparece con la Restauración y acompaña su largo devenir político, empezará por dedicarse a marcar distancias respecto del ámbito de lo real, resaltando sus aspectos olvidados o marginados y estableciendo sólo muy lentamente un dominio propio y paralelo que llegará, como veremos en el Esteticismo de Huysmans o Wilde, a pretender suplantarlo real tal cual. Es decir, ya no se trata, como sucedía en la «autonomía ilustrada» de autonomizar una sección de lo *real*, aquella en que se produce, distribuye y discute el arte, como ensayo para autonomizar una sección mucho más amplia en la que se producen, distribuyen y discuten *modos de organizar* la sociedad, sino que se asume que esa esfera de lo real, incluyendo la producción de las Bellas Artes canonizadas, está ya «tomada» y que nada puede el arte hacer respecto a ella, más que *negarla* construyendo su negativo, su alternativa nocturna, con la vocación tan escandalosa como queramos, y así se percibirá en los esteticismos fin-de-siglo, de sustituirla acaso completamente.

De momento, lo que encontraremos en los sistemas que siguen inmediatamente al trabajo de Kant y a la Restauración del Absolutismo, serán reiterados intentos por demarcar ese ámbito de lo «otro», donde se definirá el origen y la circulación de lo artístico.

Así el mismo Novalis abundará en su vindicación de los dominios de lo nocturno, del sueño o de la muerte, *nuestra patria*, contrapues-

¹⁶ Novalis, *Enrique de Oftermingen*, Orbis, Barcelona, 1989, p. 41. Por supuesto que el recurso a estos dualismos había sido recurrente sobre todo en el Barroco. Aparte del evidente ejemplo de *La vida es sueño* de Calderón, encontramos numerosas referencias, así el soneto XLIII de Shakespeare, donde se aprecia la mayor veracidad de los sueños sobre la percepción diurna, condenada a lo irrelevante. No obstante, es obvio que no será hasta el Romanticismo y las primeras formulaciones de la «autonomía moderna» que estos dualismos se articularán artística y socialmente.

ta a lo diurno donde «jamás se calmará la sed que nos abrasa» y donde «ya no tenemos nada que buscar / hartó está el corazón – vacío el mundo»¹⁷.

En esta incipiente construcción de la «autonomía moderna», lo artístico, se contrapone a lo real como el sueño a la vigilia: «como algo que nos defiende de la monotonía y la rutina de la vida; una libre expansión de la fantasía encadenada, que se divierte barajando las imágenes de la vida ordinaria e interrumpiendo la continua seriedad del hombre adulto»¹⁸.

Otras imágenes con las que trabajará Novalis y que confirmarán este modo de plantear la «autonomía moderna» como un proyecto paralelo y basado en el énfasis de los aspectos negados por la normalidad «diurna» burguesa serán las de los «mineros», concebidos como una suerte de «astrólogos al revés» y por supuesto dispuestos como analogía de los poetas:

[...] su trabajo solitario les separa durante una gran parte de su vida de la luz del día y del trato con los hombres. Por esto no se acostumbran a las cosas maravillosas y profundas que existen en la superficie de la tierra ni llegan a adquirir nunca este embotamiento y esta indiferencia que tienen frente a ellas muchos de los que no practican este oficio; por esto también conservan un alma de niño, que les hace verlo todo en su espíritu original y en su múltiple y virginal encanto¹⁹.

Como es obvio, para Novalis la negatividad moderna será la condición misma del extrañamiento y de la fertilidad poética. Es importante, con todo, considerar que la sede de esa negatividad no dejará de desplazarse a lo largo de la modernidad, yendo de lo rebuscado a lo sencillo, o a la inversa: de lo natural a lo artificioso, teniendo como única norma la sistemática negación de los patrones de normalidad burguesa vigentes en cada momento.

¹⁷ Novalis, *Himnos a la noche*, Orbis, Barcelona, 1989, p. 20.

¹⁸ Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 89.

Por su parte en Inglaterra, y en fecha tan temprana como 1798 ,ya se publicó la que había de ser obra señera de la nueva sensibilidad y de la «autonomía moderna». Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth, dos jóvenes poetas de vuelta del entusiasmo utópico producido por los inicios de la Revolución francesa y rápidamente trastocado en desencanto, publicaban en dicho año las *Lyrical Ballads* surgidas de su retiro a la zona de los Quantocks, en las colinas de Somerset. Se tratará de una clara reacción, de un regreso a lo íntimo y lo sentimental que buscará, como sus compañeros alemanes, fuentes alejadas de las principales tradiciones intelectuales y filosóficas: así se inspirarán en la «poesía de los humildes», que Burns, Crabbe o Blake ya habían explorado por lo demás, huyendo de la «fraseología vana y brillante» de los poetas consagrados del clasicismo inglés como Alexander Pope, cuyo jardín como se recordará había sido uno de los hitos en la construcción de la «autonomía ilustrada». En el caso de Wordsworth se buscará la *negatividad* en la sencillez, en la humildad olvidada de

*las cosas normales que le rodean
(donde) el poeta sabrá leer verdades dispersas
cosecha de unos ojos tranquilos
que cuidan su entorno²⁰.*

Si lo sencillo y sus secretos ocultos proporcionan la fuente de alteridad para Wordsworth, pronto será evidente que lo nocturno, lo subterráneo, lo infantil serán, a su vez, otros tantos modos de eludir el desencantamiento de la Naturaleza y la vida a la que la respetable y cada vez más asentada, realidad burguesa somete a todo lo existente, incluso a las formas ya establecidas de producción artística, dotadas de una ya inoperante «autonomía ilustrada» como la música pura o las bellas artes. Y de igual modo que los astrólogos están orientados al cielo y al futuro, los mineros en los que, como hemos visto, esta-

²⁰ William Wordsworth, *A poet's epitaph*, *Lyrical Ballads*, Londres, Routledge, 1998.

blece Novalis el nuevo paradigma apuntarán a lo oculto y a la tierra como «monumento de un remoto pasado del mundo»²¹. Se confirma así lo que con Schelling se había abierto como un «regreso estético a lo infinito, es decir, a los fondos oscuros de la humanidad y la historia, a lo primitivo, a los lados nocturnos de nuestro psiquismo, a lo inconsciente»²². La espiral abierta por este «regreso» no tendrá descanso en toda la producción artística y en el pensamiento estético del XIX hasta conectarse, ya a principios del siglo XX, con las vanguardias históricas, dependientes, como bien supieron ver los diversos totalitarismos de su exaltación de lo «degenerado». Será ahora preciso que se vaya gestando toda una *estética de la negatividad* para que la «autonomía moderna» pueda funcionar con pleno sentido, marcando distancias de los logros ya establecidos por la «autonomía ilustrada» y que habían sido completamente incorporados y neutralizados por el academicismo burgués. Este programa será formulado de modo insuperable y ya desde un principio por Friedrich Schlegel: «Lo bello no es el ideal de la poesía moderna y es esencialmente diferente de lo interesante».

Noche cerrada: esteticismo y fin de siglo

El valor autónomo de lo «interesante», que tendrá su equivalente en lo «sentimental» de Schiller y que es tanto como decir el valor autónomo de la negatividad de la «autonomía moderna», no dejará de encontrar problemas para su pleno reconocimiento teórico. Incluso después de mediado el siglo con la formulación de la *Estética de lo feo* (1853) de Rosenkranz nos encontraremos con una maniobra *à la* Hegel para convertir la negatividad en un momento de un proceso que tiene por fin el retorno al orden²³: la belleza y la armonía que se revelan tanto más poderosas cuanto mayor es el nivel de

²¹ *Ibíd.*, p. 108.

²² En los términos expuestos por S. Marchán Fiz en *La estética en la cultura moderna*, *op. cit.*, p. 106.

²³ No en balde le regocijaba tanto a Hegel decir que sólo había tenido un estudiante que lo había entendido, en referencia a Rosenkranz.

negatividad que han tenido que superar e integrar. Para Rosenkranz lo feo, como el mal, es siempre relativo, mientras que lo bello y lo bueno es un absoluto; esto es así porque lo feo no es sino lo bello en el acto, o en el proceso abierto más bien, de su autodestrucción y de su renovación-conversión en una nueva belleza.

Tenemos que ir a la obra de Karl Wilhelm Ferdinand Solger para encontrarnos, por fin, con una negatividad no sujeta a la dictadura dialéctica de la supremacía del bien y la belleza. En Solger nos encontramos con una negatividad que no tiene porqué concebirse como superable, por mucho que Hegel en la Introducción a sus *Lecciones sobre la estética* intente llevar el pensamiento de Solger a su terreno, argumentando que el bueno de Solger murió demasiado temprano, a los treinta y nueve años, y no tuvo tiempo para llegar a «la consumación concreta de la idea filosófica»²⁴. Por supuesto para Hegel la negatividad, que se encarna en «la actividad de la idea de negarse como lo infinito y lo universal en la finitud y la particularidad, no es más que un momento de la idea especulativa que tiene que superar esta negación para restablecer lo universal y lo infinito en lo finito y lo particular»²⁵. Para Solger, por el contrario, la negatividad no es un momento de la idea, sino *toda la idea* en afinidad –nos dice Hegel– con la disolución irónica de lo determinado, así como de lo en sí sustancial, en lo que Solger, acaso siguiendo a Fichte y los hermanos Schlegel, situó el gran principio de la actividad artística.

Si hacemos caso a las dudas de Hegel sobre la compleción de las ideas de Solger, habrá que esperar a que Nietzsche consume su ruptura con Wagner para encontrarnos de nuevo con una aceptación de la negatividad en sus plenos poderes, allí donde lo negativo puede ser concebido sin la mediación de un sentido superior, irreducible a los dictámenes de la identidad y que nos torna «más frágiles y quebradizos, llenos de esperanzas que aún no tienen nombre [...] de una nueva contravoluntad y una nueva **contracorriente**»²⁶.

²⁴ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 52.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 96. Sólo muy tardíamente, en alguna de sus obras publicadas

De hecho, con la obra de los románticos tardíos como Víctor Hugo y sobre todo con los «decadentes» Verlaine, Rimbaud o Lautreamont lo feo, lo negativo, se había ido convirtiendo en un mundo propio, ya liberado de su necesario retorno y su relación privativa con lo «bello» y lo «canónico». El poeta francés Jules Laforgue define esa consecución de un ámbito de negatividad pura en el entorno de «esos escasos poetas demasiado felinos [...] que no son ni pintores ni escultores, ni músicos [...] nutridos en la escuela crítica, pero que de ella han salido y se han arrojado a la vida— los únicos seres que no reconocen ninguna disciplina, ni de conciencia, ni de salud, ni de **sociedad**»²⁷. Ya en este fragmento de Laforgue se advierte cómo se va preparando el terreno para el cambio de rumbo que plantearán las vanguardias con su pretensión de fundirse con la vida cotidiana, pretensión que no podrá darse en tanto en cuanto la «autonomía moderna» no haya pasado su buena *temporada en el infierno*, y haya acumulado tal grado de negatividad que le permita, por fin, salir de la «escuela crítica» y hacer el gesto, cuanto menos, de ir más allá de lo reactivo. Por supuesto la negatividad seguirá manteniendo una relación de definición mutua con lo normalizado, lo burgués, pero no se tratará ya, como aún pretendía Hegel, de una negatividad que sólo halle sentido al redimirse y volver al seno de lo bello y lo bueno canónico. Al contrario, el decadentismo y las vanguardias se encargarán de asegurarse que aquellos de sus miembros que traicionen el partido de la negatividad y regresen al orden sean estigmatizados como pasatistas, pancistas o cosas peores.

póstumamente esboza Nietzsche una «salida» a esta filosofía de la negatividad: «Mi fracaso para pensar en términos de poder político, económico y militar, en términos de instituciones, tanto en los hombres como en las ideas, colocó mi filosofía en la «tierra encantada» de la estética wagneriana y la ética luterana. A pesar de mi inmoralidad, me transformaba siempre en el moralista y golpeaba por la eternidad en el tambor del valor moral, de la excelencia espiritual, cuando lo importante es la tecnología, la «máquina» que tritura a todos los hombres al mismo nivel y hace inevitable la democracia», en Friedrich Nietzsche, *Mi hermana y yo*, Buenos Aires, S. Rueda Editor, 1980, p. 227.

²⁷ Jules Laforgue, «Miscelanea póstuma», texto incluido en *Antología poética*, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 26.

Con todo, los iniciales planteamientos de esta autonomía tendrán que enfatizarse aún más y esto no sucederá sino con el Esteticismo fin-de-siglo y con su máxima separación entre el Arte y la Vida. Se asumirá que la «vida» no es sino el mundo burgués establecido, normalizado y respetable, frente al cual los esteticistas elaborarán toda una serie de figuras literarias como «la ciudad muerta, la casa, el espacio interno, el jardín como *hortus conclusus*, el paisaje artificial y otras figuras del aislamiento que se convierten tanto en prisión como en protección frente a la fea y amenazante realidad»²⁸. La vida normalizada carecerá de todo interés para un artista que, como Oscar Wilde cree a pies juntillas en un arte que «trabaja con la excepción y lo individual». Para el artista de la autonomía moderna «la buena gente, pertenece al ámbito de lo Normal [...] carece de interés artístico. La gente malvada [...] representa el color, la variedad y la extrañeza»²⁹. Los rasgos excluidos del universo de la razón burguesa serán así recogidos por los artistas del Romanticismo, el Esteticismo y la Decadencia para aumentarlos desmesuradamente, construyendo con ellos nuevos micro-sistemas de vida alternativos. Así sucederá con la *bohème*, el círculo de escritores y artistas del París de la segunda mitad del XIX. Como ha descrito Pierre Bourdieu en sus *Las reglas del arte*, dichos artistas intentan establecer un campo de producción cultural diferenciado respecto del mercado burgués y las prebendas del estado: «resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo «burgués», que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción artística»³⁰.

²⁸ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, op. cit., p. 208.

²⁹ Oscar Wilde, *Defense of Dorian Gray*, incluido en *Critical Writings*, Chicago, University of Chicago Press, 1969-1982, p. 240.

³⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 95.

Significativamente la «autonomía moderna» empieza, ya a finales del XIX, a poder oponer al conjunto de la normalidad burguesa una serie de «mundos de vida» más o menos sostenibles pero alternativos, basados en la explotación, sistemáticamente excesiva, de la diferencia y la alteridad: «desprendimiento contra interés, nobleza contra vileza, generosidad y audacia contra mezquindad y prudencia, arte y amor pobres contra arte y amor mercenarios, la contraposición se afirma por doquier, a partir de la época romántica, primero en la literatura... pero también y sobre todo en el arte de la **caricatura...**»³¹.

De la sostenida acumulación de fuerzas de esta negatividad irá surgiendo la posibilidad de estructurar de lo que Bourdieu llama un «partido de la novedad», una vanguardia táctica pero capaz de establecer sus pequeños circuitos de producción y distribución, sus ámbitos de socialización y sus proyectos de expansión. A menudo esta vanguardia considerará a los «socialistas» como Saint-Simon, Fourier o Proudhon tanto o más despreciables que los propios burgueses, de los que estos socialistas no serían sino pobres remedos: «seminaristas achispados o cajeros que desbarran» les llama **Flaubert**³². La naciente vanguardia, como se deja ver, no venderá barata la carga de negatividad acumulada, pero irá tendiendo cada vez con mayor claridad a proyectarla en una serie de ámbitos y modos de vida alternativos al **burgués**³³.

La *ironía* que en los románticos funcionó fundamentalmente como un modo de mantener la *distancia*, distancia frente al *drama de su tiempo* como hemos visto reclamar a Schiller. Esta distancia que, siguiendo a Fichte, también se interpone entre el yo empírico y el yo trascendental para evitarnos sucumbir en el marasmo de la normali-

³¹ *Ibíd.*, p. 204.

³² Gustave Flaubert, «Carta a Mme. Roger des Genettes, verano 1864», en *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Jean Bruneau (ed.), 1973-1998, t. III, p. 402.

³³ De hecho, semejante proyección no había dejado de suceder desde el más temprano Romanticismo, cuando el Werther de Goethe provocó oleadas de werthers y carlotas –Oh Klopstock!– por todas partes.

dad burguesa, tendrá su continuidad, en el ámbito de la poesía decadente, en el *spleen*. La desgana como negación o distancia de quien lo padece respecto de cualesquiera otros registros de la sentimentalidad y que se presumen tomados por el enemigo burgués, así Baudelaire: «el primero en no ser triunfalista [...] en mostrar sus lacras, su pereza, su hastiada inutilidad en medio de este siglo afanoso y trabajador»³⁴. Será también en la vida y en la obra de Baudelaire donde se verán con toda claridad los rasgos de una negatividad que debe «recargarse» continuamente para evitar ser alcanzada por el «burgués imbécil, americano, volteriano, bullicioso y el industrial venal»³⁵ frente a ellos Baudelaire se hará, al decir de Laforgue, sucesiva o simultáneamente «espiritualista, ceremonioso, prelado perfumado, astuto, jesuita, impío, satánico, súcubo, blando, criollo y otoñal»³⁶. La autonomía moderna no podrá sino mutar e ir adaptando diferentes mascararas en función de su huida de la sociedad y la normalidad burguesa.

En 1884 publica Huysmans en París *A rebours (Al revés)*, mucho más que una novela, todo un compendio sobre un estilo de vida, el que su protagonista Jean Floresses des Esseintes asimila con la idea de «decadencia» y que se basa en una continua búsqueda de lo anormal y lo perverso, en un sostenido intento de burlar y humillar a una naturaleza asimilada con lo clásico y lo establecido. No se trata con el esteticismo de Huysmans de negar la idea de naturaleza rousseauiana que se había extendido con el Romanticismo. En realidad su carga va contra una noción de Naturaleza que, ya completado su ciclo, ha vuelto a ser equivalente de razón y tradición, como veíamos suceder a mediados del XVIII con las posiciones del Absolutismo Clasicista, que a su vez había desarmado el concepto organicista de la Naturaleza propio del Renacimiento. El rousseauianismo no fue sino un breve intento por contrahegemonizar este concepto de natu-

³⁴ J. Laforgue, «Miscelánea póstuma», *op. cit.*, p. 60.

³⁵ *Ibíd.*, p. 62.

³⁶ *Ibíd.*, p. 62.

raleza mecanizada y extrañada, sometida a los imperativos de la razón de estado primero y a los del positivismo mercantilista después: Rousseau fracasa cuando los Románticos como Novalis o Keats, aun siguiendo su estela han de empezar a identificar los principios activos, los elementos de creación y diferencia con una naturaleza alternativa que acabará siendo, en el esteticismo, una contra-naturaleza. Y es ahí, en el paso de la naturaleza a la contra-naturaleza, donde más claramente se advierte la distancia entre la «autonomía ilustrada» que aún encontraba en la *natura naturans* una fuerza activa y la «autonomía moderna» que deberá abandonar el campo de batalla en el que se pugnaba por hegemonizar el concepto de naturaleza y tendrá, consecuentemente, que inventarse un ámbito completamente nuevo y definido negativamente: la contranaturaleza.

Así a la Restauración burguesa armada con la tríada de valores, tan postizos como queramos, *clasicismo-naturaleza-optimismo* se opondrá desde la «autonomía moderna» el juego *modernidad-artificialidad-decadencia*. Si llevamos este desplazamiento al campo del análisis formal, nos encontraremos con que las opciones poéticas de la «autonomía moderna», con su propensión a la exageración desmesurada de la diferencia, tenderán a otorgar autonomía a las disonancias que constituyen cada fragmento: «Un estilo de decadencia es aquel en que la unidad del libro se rompe para dar lugar a la independencia de la página y en el que la página se rompe para dar lugar a la independencia de la oración y en la que la oración se rompe para dar lugar a la independencia de la **palabra**»³⁷.

Cuando la palabra misma, cuya independencia se aprecia en la poesía final de Mallarmé, se rompa para dar lugar a la autonomía de los sonidos, nos encontraremos ya de lleno, y sin ninguna ruptura significativa en este concepto de «autonomía moderna», en la poesía futurista de Chlebnikov o en la dadaísta de Schwitters. Siendo así, nos interesará con esta noción de «autonomía moderna» resaltar una *fundamental continuidad* entre las preocupaciones de los artistas y

³⁷ Paul Bourguet, *Essais de psychologie contemporaine*, París, Lemerre, 1893, p. 24.

teóricos del romanticismo, el esteticismo y las nacientes vanguardias del siglo XX³⁸. Esta continuidad se basa, como estamos viendo, en los procesos que consisten en la identificación y el sobredimensionamiento de elementos de diferencia o anormalidad y su conversión en un sistema cada vez más consistente de vida alternativo: allí donde Novalis aún formulaba un espacio de incomunicada complementariedad, Huysmans formulara todo un mundo de vida otro, que funcione «al revés», *a rebours*, del mundo del conglomerado real-normal. Para los artistas de buena parte de las vanguardias, la revolución proletaria será a la vez la *realización* de ese arte que se propugnaba lado oculto de la realidad alienada y su *supresión* en tanto tal negatividad y por ello constante subalternidad respecto de la positividad burguesa establecida. Luego veremos cómo el tránsito entre Dadá, el Surrealismo y la Internacional Situacionista ilustrará a la perfección este imperativo de cumplimiento de la «autonomía moderna»³⁹.

En cualquier caso, lo que sí será claro es que ni siquiera tras la publicación de *A rebours*, ni pese a las pullas contra los moralizantes socialistas proudhonianos, podrá considerarse al esteticismo decadente como un movimiento por completo alejado de cualquier consideración moral o política. Esto es patente en la evolución del grupo *Decadisme* hacia una creciente implicación social o las posturas de personajes tan destacados como Mallarmé, para quien el artista debía estar «en huelga permanente» frente a la sociedad, o el mismo Wilde con su enconada defensa de un socialismo libertario, capaz de llevar adelante la utopía estética que permitiera el desarrollo de un nuevo Individualismo, *latente y potencial en el conjunto de la humanidad*⁴⁰.

³⁸ Continuidad evidente incluso en las retóricas empleadas, así Huysmans-Des Esseintes evocará la sustitución de la belleza de las mujeres por la de las locomotoras del Ferrocarril del Norte: la «rubia» Crampton y la «morena» Engerth. Véase Joris Karl Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 66.

³⁹ También podremos ver, en la tercera y última sección de este trabajo, cómo semejante proyecto de realización-supresión se realiza y es suprimido, alegremente, por el capitalismo tardío o «contracultural».

⁴⁰ O. Wilde, «The Soul of Man Under Socialism», en *Critical Writings*, *op. cit.*, p. 261.

Con este movimiento Wilde, uno de los máximos exponentes de la «autonomía moderna», muestra cómo esta formulación debe trascenderse recuperando precisamente principios e ideales que alimentaron el surgimiento de la denostada «autonomía ilustrada». Según Wilde si el *dictum* de la Antigüedad era el «Conócete a ti mismo», el lema del nuevo mundo sería con el socialismo: *Sé tú mismo*, y para el cumplimiento de este nuevo mandamiento le cabía al arte un papel bien destacado, en la medida en que la obra de arte es la cifra de un trabajo liberado, no sometido –dice Wilde– a la oferta y la demanda: autónomo y por ello realizado sin otra causa que el ser mismo del artista que la realiza: «el arte es el modo más intenso de individualismo que el mundo ha conocido»⁴¹. Y he aquí que Wilde plantea la clave de su pensamiento estético: el arte debe mantener su autonomía, no como un resto o una rémora que lastra su funcionamiento político, sino como pista, precisamente, de aquello en lo que el funcionamiento político del arte puede consistir, es decir, como muestra de un trabajo y una vida no sometidos y que cuentan con los medios de realizar plenamente su propia esencia y sus potencialidades. Lo específico de la autonomía moderna, insistimos, es que la identificación del ámbito donde ese trabajo y esa vida pueden darse, depende de la acumulación de negatividad surgida de cuestionar la normalidad burguesa. Por esto, sólo el arte moderna y radicalmente autónomo, el arte que niega la sociedad burguesa y finalmente incluso su condición misma de arte, podrá reclamarse a su vez como radicalmente político, mientras que el arte «proudhoniano» que intenta hacer componendas con lo real, no hace sino llevar consigo rastros de la explotación y la miseria misma que pretende aniquilar. De igual modo, el *ser humano* que ahora conocemos tampoco debe, para Wilde, ser conservado: «la obra de arte debe dominar al espectador: el espectador no debe dominar la obra de arte»⁴² y es por ello que Wilde, volviendo a su tono más epatante, insiste tanto en que «el arte

⁴¹ *Ibídem*, p. 270.

⁴² *Ibídem*, p. 279.

no debería nunca intentar ser popular. El público debería intentar hacerse **artístico**⁴³. El arte será transformador desde su autonomía o no será y no cabe interpretar en ello ningún orden de estetización: sostenemos que el socialismo artístico de Wilde no pretende estetizar la vida cotidiana de la humanidad sino «artistizarla», es decir, «autonomizarla» haciendo a los sujetos dueños, por fin, de su trabajo y su destino, al modo en que el artista lo es⁴⁴. Es esta propuesta de autonomización de la vida desde los modelos de trabajo y «consumo» del arte la que explica la paradójica sugerencia de Wilde de que es finalmente la Naturaleza la que imita al Arte, y no al revés: «Un gran artista inventa un tipo, y la Vida intenta copiarlo, reproducirlo, como haría un editor avisado, bajo una forma **popular**»⁴⁵. El «nihilista», el mártir sin fe y que muere matando desengañado de sus propios ideales, no es, según Wilde, sino una creación literaria de Turgenieff y Dostoievsky que se ha realizado en el ámbito de la Vida, que resulta así ser el mejor, sino el único, alumno del Arte. Al igual que no existe tal cosa como la «sensación» pura, sino que esta siempre nos llega mediada en la «percepción», Wilde sostiene que la Vida necesita los canales de «expresión», de codificación, que le ofrece el Arte y es por eso también que hasta la Naturaleza externa «imita» al Arte. Vemos aquí, salvando el interés de Wilde por epatar a sus lectores, cómo el autor retoma la vieja teoría de los «tipos», los modos de expresión, o mejor aún: los «modos de relación» que, siendo a la vez posibilidades de organización formal de los materiales artísticos (sean éstos escalas musicales, masas de color o situaciones literarias) y de reorganización de las posiciones de sujeto, constituyen el núcleo de la construcción artística. Para Wilde es en la recepción y distribución de estos «modos de relación» donde se encuentra la genuina

⁴³ *Ibíd.*, p. 271.

⁴⁴ O lo pretende por supuesto: como muestra la historia judicial y penal del mismo Wilde la autonomía no puede sino ser un proyecto. Otro asunto, como luego veremos con Adorno, será cómo el nivel de simulacro y mezquindad con el que se mantiene esta pretensión de autonomía puede afectar de raíz al proyecto del esteticismo.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 307.

experiencia estética. Con ello cierra su caracterización de la autonomía artística y política, al hacer del trabajo artístico no sólo un modelo del trabajo no sometido a las imposiciones de la oferta y la demanda, ni a exigencias ajenas a su propia naturaleza, sino también convirtiendo la producción artística en una reserva y una constante actualización de *repertorios de modos autónomos de relación*, es decir de posibilidades de organización formal, relacional y finalmente política.

El nivel en el que se articulan y mueven las ideas de Wilde es, desde luego, reconociblemente cercano a la provocación y el escándalo en el que luego circularán buena parte de las vanguardias. Pero al igual que estas vanguardias «epatantes», como Dadá o el Surrealismo, contarán con la *contraparte* de otras «vanguardias» constructivas, que planearán un verdadero programa de intervención social, como Bauhaus o el Constructivismo, el trabajo de Wilde, en su dimensión más epatante, tiene que ser considerado en relación al de Morris o Ruskin en el seno de un movimiento tan influyente como *Arts & Crafts*.

Amanece, que no es poco: *Arts & Crafts*

Contando, de hecho, con el mismo ideal que Wilde: el establecimiento de una sociedad en la que todos los hombres disfrutaran de la libertad de ser creativos, se inició en Inglaterra el movimiento *Arts & Crafts* tratando de rescatar no sólo la dignidad de los productos: casas, muebles y objetos domésticos, sino proponiéndose recuperar en el proceso mismo de su elaboración la dignidad de los productores.

Pero allí donde Wilde aún arrastraba ese talante provocador tan siglo XIX, que le haría decir a los jóvenes que la primera obligación de la vida era ser tan artificial como fuera posible, con el movimiento de *Arts & Crafts* veremos ya madura la «autonomía moderna», retornar a una actitud hacia la naturaleza con muchas conexiones con la de los primeros románticos como Goethe o Moritz que ya hemos visto más arriba, pugnando por definir como bello aquel trabajo que estuviera de acuerdo con la naturaleza y la ayudara, no tanto por imitar sus productos *acabados* como los modos en los que la

naturaleza **trabaja**⁴⁶, esto es, imitando la Fuerza Activa presente en ella, «hasta que el tejido, la taza, o el cuchillo parecieran tan naturales, es decir tan encantadores, como un prado verde o la ribera de un **río**»⁴⁷. No se trata de un regreso, tal cual, a concepciones dieciochescas de la naturaleza, antes al contrario, lo que sucede en *Arts & Crafts* es la continuación del mismo movimiento de búsqueda de negatividad que había instituido la «autonomía moderna», sólo que en el Reino Unido de mediados del siglo XIX, con su proceso de industrialización ya muy avanzado, se ha invertido el ciclo y reivindicar los procesos, casi animistas, de fabricación artesanal y los modos de hacer orgánicos de la naturaleza ha devenido un importante filón de negatividad a desplegar.

La lectura que hacen los miembros de *Arts & Crafts* de esa *contranaturaleza* que ellos oponen a la naturaleza alienada de la revolución industrial, les impone reivindicar la recuperación de los *standards*, como pedía Charles Robert Ashbee, tanto de vida como de trabajo, tanto en el producto como en el productor, pugnando por desplazar el «beneficio» como único punto de mira de los procesos de producción y de la organización de la vida en su conjunto. A tal fin los miembros del *Arts & Crafts* no sólo se implicarían en el diseño y la elección de materiales sino que organizarían compañías y «Guilds», asociaciones cooperativas, para dar realidad a sus proyectos de trabajo y vida, arrancando de la esfera de los hombres de negocios, como dice la Declaración fundacional de la Century Guild de Mackmurdo, «todas las ramas del arte para devolvérselas al artista

⁴⁶ Esta relación con la naturaleza llegaría por otro lado hasta Frank Lloyd Wright que describiría al artista-arquitecto como un hombre «inspirado por el amor a la naturaleza de la naturaleza».

⁴⁷ William Morris, citado por Gilian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: a study of its sources, ideals and influence on design theory*, Londres, Trefoil, 1992, p. 108. De igual modo que *El inmoralista* de André Gide, aún situado de lleno en el esteticismo del fin de siglo, se resolverá en *Los alimentos terrenales* y, sobre todo, en *Los nuevos alimentos* recuperando un naturalismo fuerte, que pugna por la autonomía en todos los campos: en el artístico a través de la experimentación formal y material y en el político a través de su adscripción al socialismo libertario.

[...] devolviendo la construcción, la decoración, la talla de madera [...] a su lugar de derecho junto a la pintura y la **escultura**»⁴⁸.

Por supuesto que la realización de este programa no iba a carecer de conflictos y contradicciones: el mismo Ashbee en sus Memorias lamentaría haber contribuido a fundar *una pequeña y cansina aristocracia que trabajó con gran destreza al servicio de los muy ricos*⁴⁹. Pero será precisamente a partir de estas contradicciones que surgirán interesantes conexiones entre los teóricos y productores del *Arts & Crafts* y las organizaciones socialistas de la época. De hecho William Morris, uno de los más importantes artífices del movimiento, declararía que el suyo era un socialismo «visto a través de los ojos de un artista» y que dicho socialismo no era sino el inevitable resultado de su trabajo como diseñador, que le habría forzado a sostener «la convicción de que el arte no puede tener una vida y un crecimiento reales bajo el presente sistema de comercialismo y acumulación de **beneficios**»⁵⁰. De hecho Morris se afilió a la Federación Democrática en 1883 para contribuir a «obtener para todo el pueblo, debidamente organizado, la posesión y control de todos los medios de producción e intercambio...», la autonomía como quien dice.

Contrariamente a las interpretaciones históricas más habituales que hacen de *Arts & Crafts* un movimiento reaccionario que no habría entendido las dinámicas de producción y consumo que se acercaban, acaso quepa ahora plantear una relectura de este movimiento. Se trataría de partir de la importancia que *Arts & Crafts* concede a la noción de autonomía de los objetos y de sus productores, para evaluar la medida en que están impugnando las formas de organización no sólo productiva, sino relacional, del capitalismo. Muchos de los miembros de *Arts & Crafts*, como hemos visto, fueron perfectamente conscientes de la desmesura de su intento y, por ello mismo, de las proporciones de su fracaso, pero no dejaron de ensayar opcio-

⁴⁸ Citado por G. Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁹ *Ibídem*, p. 9.

⁵⁰ *Ibídem*, p. 108

nes: desde la constitución de sociedades cooperativas de producción a la alianza con los movimientos anticapitalistas estrictamente políticos y sociales, opciones que aún hoy son patrimonio y valioso recurso de las prácticas artísticas más radicales.

En cualquier caso, y las continuidades entre la obra de Wilde y *Arts & Crafts* así podría confirmarlo, en contra de las opiniones de teóricos como Peter Bürger, sostendremos aquí que las posiciones de acumulación de negatividad que arrancan del más temprano Romanticismo no son una etapa aislada de la que protagonizarán las vanguardias históricas, sino que constituyen una fase irrenunciable de la misma «autonomía moderna» que no podía resolverse más que a través de proyectos de intervención social y política que pusieran en juego toda la negatividad acumulada cuestionando radicalmente no sólo la institución arte, como parece pensar Bürger, sino toda la «normalidad burguesa», así Dada, y que lo hagan replanteando el valor del proyecto de la autonomía artística como cifra y clave de la más completa autonomía social y política.

Despliegue

Kierkegaard dice que la vida es una obra de arte, pero no se lo cree

Para poder ver activos los planes de expansión del arte a la cotidianidad no hay que esperar, en absoluto, a que lleguen las *bürgerianas* vanguardias históricas. La «autonomía moderna» fue desde un principio no sólo acumulación de negatividad, sino también planificación, como hemos visto en Schiller, de su despliegue, más o menos utópico, o más o menos epatante. Ya en la primera mitad del siglo XIX Kierkegaard había formulado una teoría de la superación del arte en la praxis vital, de modo que para los «estéticos» de Kierkegaard, como para los artistas de las vanguardias históricas, el arte no sería esfera de reconciliación fuera de la vida, sino principio *demoníaco* configurador de la vida misma. En este programa de comportamiento estético, la categoría de obra de arte tiende a desaparecer, o mas

bien a ser sustituida por los actos individuales del esteta, cuya conducta social deviene la auténtica obra de arte. En Kierkegaard, no obstante, aún quedaba un residual culto por la obra de arte, sobre todo en la medida en que seguía proporcionando el modelo a imitar mediante el comportamiento del esteta mismo. Imitando el producto, el acabado aurático de la obra de arte bajo el formato que le es conocido, el «esteta» estructura su práctica construyéndola como un comportamiento estratégico, un comportamiento que considera a los otros agentes y sus comportamientos como si de elementos inertes se tratara. Con ello no hace sino reproducir, en el nivel de los comportamientos, la diferencia que hace que la obra de arte cuente con un estatuto superior al resto de los objetos inertes. Pero esto tiene el efecto de hacer que la conducta del esteta quede reducida a la instantaneidad y el aislamiento: siguiendo la argumentación de Bürger en su *Crítica de la estética idealista*, el esteta vive un momento pleno y éste lo libera de la presión de la melancolía, pero tal liberación es muy frágil, y quizás al instante siguiente se convierta en decepción, así la experiencia estética de la instantaneidad queda connotada melancólicamente. Ambos rasgos de determinación del comportamiento del esteta –su carácter estratégico y su aislamiento– se deben quizá al hecho de que la formulación kierkegardiana de la conexión negatividad-modelos posibles de vida, se dará aún en clave *dandy*, y esto supone que esa conexión sólo pueda resultar operativa en la vida de unos pocos: aquellos que él llamará «estéticos» y que mantienen la conciencia de su singularidad como momento esencial de su propia concepción estética de la vida. Por eso a éstos «estéticos», que ejecutan una racionalidad de seductor de modo fragmentado y aislado en su programa de estetización individualizada, les atribuye Kierkegaard un estado anímico determinado: la melancolía *que no se desespera acerca de una realidad actual, sino de modo potencial, acerca de todas las posibilidades de la vida.*

La melancolía, el callejón sin salida al que se ve abocado aquel que vive la vida «estética» tiene mucho que ver con la soledad autoinducida de aquel que no ha percibido la autonomía como fuente y modelo de la dignidad constitutiva de la obra de arte y el comporta-

miento artístico. El «esteta» kierkegaardiano, como alguna de las figuras del dandi del siglo XIX, renunciará de entrada a la comprensión *relacional y colectiva* de dicha autonomía y por tanto al programa de su extensión. Al importar acríticamente el concepto instituido de la obra de arte, el esteta-dandi es incapaz de superar los rasgos que hacían miserable el funcionamiento del arte. En ese sentido la crítica del dandi tiene una parte de lucidez al desplazar el foco de interés de la obra formalizada a la conducta social, de la mera acumulación de negatividad a su calculado despliegue. Sin embargo y en la medida en que no consigue romper con la noción aurática y fosilizada de obra de arte su comportamiento queda aislado, resulta estéril y más bien soso en su melancolía.

Nietzsche se lo cree, pero no hace gran cosa al respecto

La vida y la obra de Nietzsche se desarrolla en los años de transición entre las últimas poéticas del Romanticismo y las sensibilidades «fin de siglo» que anticipan el ethos de las vanguardias. Su espacio intelectual por tanto debe comprenderse en la medida en que marca el paso entre la música de Wagner y la de Satie, entre la narrativa de Victor Hugo y la de Alfred Jarry. A los movimientos de retirada hacia lo exótico o lo medieval –característicos de los romanticismos– irán sucediendo formulaciones de la productividad artística que priorizarán las provocaciones directas al buen gusto burgués e incluso la articulación de dichas provocaciones con los nacientes movimientos políticos de oposición. Los últimos románticos, así como los miembros del decadentismo irán asumiendo con toda claridad que su apuesta es por otra vida enteramente diferente, puesto que en el medio burgués, como todo el mundo sabe, *la verdadera vida está ausente*. Por ello es fácil entender la medida en que el pensamiento estético de Nietzsche irá decantándose –del mismo modo que lo hacen las estéticas del fin de siglo– hacia la proposición de categorías que articulen la producción misma de espacios de vida alternativos.

Sostendremos aquí que son esas las líneas del pensamiento de Nietzsche que pueden resultarnos del mayor interés en nuestra actua-

lidad. Pienso concretamente en los elementos que nos proporciona Nietzsche para articular una estética de la experiencia y la distribución relacional que denominamos «vida». Para ello, el pensamiento estético de Nietzsche conecta con toda una tradición que tiene sus grandes hitos en Leibniz, Goethe y Moritz, una tradición para la que –como sostiene Eagleton– «lo estético no es una cuestión de representación armoniosa, sino de energías productivas informes, en sí mismas vitales, que no dejan de producir unidades constiuidas provisionalmente en un juego eterno consigo mismo»⁵¹.

Por otra parte –como hemos dicho– en absoluto estará solo Nietzsche en este sentido: todo el pensamiento «fin de siglo» está más o menos implicado en esta orientación hacia el conjunto de la vida. Diríase que tras el movimiento de retirada, de acumulación de negatividad, que había supuesto el Romanticismo, la modernidad tardía experimenta la necesidad de desplegar esa negatividad en proyectos de mayor alcance y más profunda articulación.

Pero si la estetización «fin de siglo» suponía, en gran medida, una lectura de lo vivo desde las limitadas claves de lo artísticamente establecido y ya codificado como tal arte, Nietzsche resulta del mayor interés porque trabajará justo en la dirección contraria: no intentará reducir la vida a lo que de reconocidamente artístico pueda ésta tener, sino que priorizará la construcción de nuevas estéticas y poéticas de lo vivo a partir de la indagación de lo más vivo –lo generativo– que hay en nosotros. Partirá para ello no sólo de cuestionar la limitación –que Hegel había forzado– de la estética a los formatos establecidos de práctica artística, sino que en ese proceso tendrá que cuestionar los límites y configuraciones de la subjetividad hegemónica, del ciudadano normalizado que empieza a producirse a finales del XIX y en cuya conformación se había otorgado un triste papel a la experiencia y la sensibilidad estética misma.

Nietzsche deberá, por tanto, indagar en una crítica radical de algunas de las particiones que la modernidad había heredado de la

⁵¹ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Trotta, Madrid 2006, p. 326

Ilustración, particiones que en su día forzaron una especificación de las facultades y las sensibilidades pero que con el paso de los años se habían convertido en miserables coartadas para la compartimentación productiva y vital tan característica de la sociedad burguesa. Como es sabido, Nietzsche no puede sino poner en jaque la immaculada división ilustrada de las facultades que separaba, por ejemplo, la ciencia del interés y la estética de la teología, en un momento histórico en el que se había hecho dolorosamente evidente que ambas parejas —ciencia e interés y estética y teología— habían quedado más cerca que nunca: la ciencia parecía estar netamente orientada a servir los intereses de la burguesía industrial y colonialista, mientras que a la estética le cabía la poco honorable misión de *redimir* los huecos de sentido que el desencantamiento del mundo, la generalización de la fealdad industrial y la mezquindad vital habían impuesto por doquier. Al hacerlo se segregaba algo que se pretendía presentar como todo un «mundo aparte», el de los bellos sentimientos y las genuinas emociones estéticas, pero que por su performatividad nunca dejó de ser un triste complemento dominical a una vida miserable y limitada.

A este cuestionamiento de la neta segregación de las facultades acompaña en Nietzsche el ataque a la «creencia supersticiosa en el sujeto y en el yo» concebido como una seducción engañosa «procedente de la *gramática*»⁵². Con este ataque queda abierto el camino «para nuevas formulaciones y refinamientos de hipótesis relativas al alma e ideas como «alma mortal», «alma como pluralidad del sujeto» y «alma como estructura social de instintos y *afectos*»⁵³.

Para pensar la medida en que Nietzsche contribuye a una estética de la vida, habrá que ser capaz de juntar esas dos críticas: la de la misión hipócrita, «cantiana» dice Nietzsche, de la estética que la condena a la complicidad con la miseria filistea, y la del sujeto sustan-

⁵² F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, M. E. Editores, 1993, pp. 23 y 66.

⁵³ *Ibíd.*, p. 39

cial, trasunto vergonzante del alma individual e inmutable que popularizó el cristianismo.

La estética no está netamente separada de la vida y el sujeto no es una momia metafísica condenada a ser ella misma por los siglos de los siglos. Nietzsche, por oposición a los metafísicos se siente feliz no de albergar en sí un alma inmortal sino muchas almas mortales.

Uniendo esas dos críticas encontraremos en el pensamiento de Nietzsche algunos puntos a partir de los cuales es posible articular un nuevo pensamiento estético, una *estética modal* como veremos, que se basará en la pluralidad instituyente de modos de organización de la percepción, de los modos de relación.

Arte como despliegue de sistemas prácticos.- Nietzsche establece un claro paralelismo entre el hecho de vivir y la capacidad misma de experimentar estéticamente: «Todas las valoraciones han sido creadas, cada valoración es destruida. Pero el valorar mismo, ¿cómo podría ser destruido? La vida misma es valorar. Valorar es **gustar**»⁵⁴.

No se puede estar verdaderamente vivo si no se despliega una estética, esto es, si no se construye una poética específica a través de las distribuciones y sintaxis con las que se va configurando nuestra vida: «Dar estilo al propio carácter es un arte grande y raro. Emplea este arte quien alcanza a ver cuanto ofrece su naturaleza en fuerzas y debilidades y lo inserta en un plan artístico hasta que cada cosa aparece como arte y **razón**»⁵⁵.

Hay que estilizar, esculpir el carácter en que estemos trabajando, es decir hay que usar herramientas estéticas –las de ese arte grande y raro del que habla Nietzsche– para construir un dispositivo poético y *ético* a la vez, puesto que no otra cosa es la ética más que la estricta determinación de las normas de despliegue y relación de determinado *ethos*.

Por cierto que no hay aquí estetización alguna, puesto que no se trata de interpretar la vida en términos ajenos a la misma, términos

⁵⁴ F. Nietzsche, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, vol. 4, p. 200.

⁵⁵ *Ibíd.*, vol. 3, p. 109.

extraídos, con el sacacorchos del esnobismo, de la vida cultural: nada superfluo se le añade a la vida puesto que la construcción estética, para Nietzsche, es inherente como hemos visto al proceso mismo de vivir, es decir a la toma de posiciones, la construcción de las situaciones, o de la actitud que mostramos en las situaciones, mediante la cual, al cabo, nos definimos.

Es ahí donde se produce una clarísima colusión entre la ética y la estética, colusión que ha tenido una singular fortuna en el pensamiento contemporáneo, tratándose quizá de una de las huellas más claras y más prometedoras de Nietzsche.

Este movimiento ha encontrado desarrollos interesantes en la obra, por ejemplo, de Michel Foucault que intenta elaborar conceptos que le permitan articular esa particular convivencia entre ética y estética aludiendo, por ejemplo, al término «actitud» en cuanto «un modo de relación con y frente a la actualidad; una escogencia voluntaria que algunos hacen; en suma, una manera de pensar y de sentir, una manera, también, de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia y, simultáneamente, se presenta a sí misma como una tarea. Un poco, sin duda, como aquello que los antiguos griegos denominaban un *ethos*»⁵⁶.

Entramos con esto ya de lleno en el campo en el que queríamos estar. Vamos a pensar determinadas mediaciones que nos saquen del viejo juego metafísico en el que un sujeto inmutable administra recursos y facultades como si de una especie de contable antropológico se tratara. Para Nietzsche, como luego para Foucault, debemos considerar determinadas articulaciones relacionales, distribuciones de la percepción, la sensibilidad y la conducta, como bases de cualquier construcción estética legible al cabo como una construcción de sí.

Hablaremos con ello de «sistemas prácticos» que tomen «como dominio homogéneo de referencia, no las representaciones que los hombres

⁵⁶ Michel Foucault «¿Qué es la Ilustración?», traducción del texto escrito en 1984 y que permaneció inédito en la versión original hasta abril de 1993, cuando fue publicado por la revista *Magazine Littéraire* en su número 309. Hay una edición en castellano publicada por Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1996.

se dan de sí mismos, ni tampoco las condiciones que los determinan sin que ellos lo sepan, sino aquello que hacen y la manera como lo hacen. Es decir, por una parte, las formas de racionalidad que organizan las maneras de hacer (lo que pudiéramos llamar su aspecto tecnológico [de los «sistemas prácticos»]) y, por otra parte, la libertad con la que actúan en esos sistemas prácticos, reaccionando a lo que hacen los otros y modificando, hasta cierto punto, las reglas del **juego**»⁵⁷.

Foucault, como es sabido, relacionaba estos sistemas prácticos con tres grandes dominios: el de las relaciones de control sobre las cosas, el de las relaciones de acción sobre los otros y el de las relaciones consigo mismo, es decir los ejes del saber, del poder y de la ética. Ahora bien, las herramientas mediante las cuales vamos a poder operar de modo máximamente autónomo en esos tres ejes son, siguiendo las indicaciones de Nietzsche, precisamente las de la estética, puesto que nuestra interpelación en todos esos campos: saber, poder y ética sucede mediante el replanteo y el despliegue de dispositivos netamente estéticos como son los «modos de relación» que en tanto *ideas estéticas* no son reducibles a concepto.

Si nuestras hipótesis son oportunas nos encontraremos con Nietzsche en un camino que nos lleva a concluir que ninguna vida digna es susceptible de desarrollarse sin inventarse una **ética**⁵⁸ y –atención con esto– sin desplegar ésta en términos estéticos.

Veremos con Nietzsche que *no puede haber ninguna ética sin estética* –puesto que la estética es el ámbito de producción y gestión de los modos de relación que toda ética viva necesita para desplegarse– y que las éticas que se pretendan imponer metafísica o políticamente sin resquicio para los juegos modales de la estética serán, con toda seguridad, residuos de ordenamientos fundamentalistas y teocráticos.

Ahora bien pese a los escarceos poéticos y musicales de Nietzsche, pese a sus logros como literato y pese a su entusiasta apoyo a algunos compositores coetáneos suyos, no logrará el pensamiento de

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ O sin echar a perder una, como hubiera pedido Cioran.

Nietzsche articularse en la producción de la socialidad, de las formas de vida y los modos de hacer a los que él mismo abocaba su pensamiento. Su soledad, la soledad de la fuerza, le cobrará ese precio y lo sumirá en una melancolía muy siglo XIX a su pesar.

Las vanguardias se van a poner manos a la obra, pero hay una guerra y el fascismo que molesta lo suyo

La novedad de las vanguardias radicará precisamente en la ruptura de esta melancolía tan decimonónica y la irrupción de un nuevo *pathos* que movimientos como Dada o el Futurismo ilustrarán a la perfección. Semejante ruptura de la hegemonía de la melancolía no puede sino venir dada por la extensión del proyecto revolucionario que se basa en la extensión ilimitada del programa de desalienación estética: no hay lugar para melancolías porque en la nueva sociedad sin clases todos los hombres y las mujeres serán «artistas», es decir, ya no tendrán que vivir «como criados» en la medida en que conquisten una autonomía, hasta ahora confinada a unos pocos «estéticos» y vislumbrada apenas en las obras de arte.

También Nietzsche, a raíz de su ruptura con Wagner, había denunciado la venenosa complacencia con la que el arte decadente ya no sólo había acumulado los elementos para una vida alternativa a la «vida real» —esa vida sometida a las convenciones normalizadoras de la sociedad burguesa y que por tanto, según Villiers de l'Isle Adams, bien podían vivir nuestros criados por nosotros— sino también denunciaría el error consistente en seguir restringiéndonos a las formas canónicas de producción artística que no podían sino constituirse en un malsano sustituto, un vil remedo, de la vida misma que con tanta saña criticaban: «Ahora se acostumbra a comenzar el arte por el fin, uno se agarra a su cola y piensa que el arte de las obras de arte es lo principal y que desde él debe ser mejorada y transformada la vida. Locos que **somos**»⁵⁹. Lo estético es más amplio que lo artístico para

⁵⁹ F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*, trad. A. Brotons, Madrid, Akal, vol. I, p. 223.

Nietzsche⁶⁰, si es que acordamos restringir lo artístico a la producción de obras de arte canónicas, puesto que el *arte* de la obra de arte es apenas un indicio o un residuo de los alcances y potencias de nuestra sensibilidad, de la mucho más extensa experiencia estética, y en definitiva política, a que se nos invita. Este arte decadente sólo puede justificarse en una época enferma de la que tenemos que huir, en una sociedad que sólo nos deja la opción, como decía Baudelaire, de ser «socialista o dandi». O ambas cosas a la vez, que será acaso la apuesta que va de Wilde a Mayakovsky, en su intento por hacer que las posibilidades vitales que constituyen al dandi se constituyan en programa del socialismo, la apuesta, por tanto, de las vanguardias que optarán por *desbordar y extender* la «autonomía moderna» en un proyecto que tendrá tanto de estético como de político. Será así este desbordamiento de lo estético el que buena parte de las vanguardias históricas propiciarán: la «autonomía moderna», aquella que en el Romanticismo y el Esteticismo había funcionado identificando y reservando elementos de negación y alteridad, no podrá contenerse más en los diques de la subalternidad o el mero antagonismo retórico y pedirá ahora que estos mismos elementos desborden el limitado campo de la obra de arte y aneguen lo que hasta entonces era el territorio enemigo: el campo de la vida cotidiana, donde imperaba el filisteísmo burgués y donde vivíamos como podrían hacerlo «nuestros criados», donde toda nuestra práctica, todo nuestro *consumo* era, como asegurara Thorstein Veblen respecto de las mujeres y los criados, «consumo vicario», consumo realizado para otros. La radical comprensión y la crítica de esta vicariedad de la vida cotidiana normalizada dependerá ahora de que podamos desplegar toda la *reserva de negatividad* que la autonomía moderna había ido generando: por ello no se da con las vanguardias el advenimiento de un modelo fundamentalmente nuevo de autonomía, sino que se recogen los frutos que habían venido madurando con las sucesivas acumulaciones de negatividad que esa misma autonomía moderna había propiciado.

⁶⁰ S. Marchán, *La estética en la cultura moderna*, op. cit., p. 219.

Por lo demás, las vanguardias seguirán centradas en la misma espiral de identificación y exaltación de los «negativos» de la sociedad establecida que ya los hermanos Goncourt enumeraban: «No somos decadentes, sino más bien primitivos. O aún no: individuos bizarros, indefinidos, **exaltados**»⁶¹, así lo hará exaltación de lo idiota en Dada, la locura en el Surrealismo, lo primitivo en buena parte de la pintura o la música... pero, eso sí, pretenderán ahora explícitamente y de modo inherente al propio programa artístico, refundar estética y políticamente el orden de vida cotidiano, usando la fuerza acumulada por esos modelos «negativos». La alteración de los modelos formales del arte equivaldrá para ellos a la alteración del orden público y político; y será en función de la fe en esa equivalencia que la vanguardia histórica cultivará y distribuirá el **escándalo**⁶².

Las vanguardias históricas no harán sino utilizar el potencial acumulado desde esta «autonomía moderna» para seguir cuestionando la normalidad burguesa y como parte de ella la «autonomía ilustrada» misma, o sus secreciones institucionales más bien, aquellas que permitían al arte contar con un reducto —la Academia, el Museo—, supuestamente a salvo de las presiones del mercado y las siempre temibles fuerzas del filisteísmo pero que, por otro lado, confinaba a la práctica artística a la esterilidad de su contención dentro de dicho reducto. Si la «torre de marfil» nunca había existido más que como ensoñación, o acaso como proyecto fallido, y los problemas con la justicia de Flaubert, Baudelaire o Verlaine son tan buena muestra como los escarceos con el anarcosindicalismo de Mallarmé o Wilde, para las vanguardias semejante construcción ebúrnea dejará de ser un ideal para convertirse en cifra de todo lo malo de las prácticas artísticas de las generaciones anteriores.

⁶¹ Goncourt, *Journal*, vol. V, p. 159. Citado por Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Technos, 1991, p. 167.

⁶² Otra cuestión es que esa práctica sistemática del escándalo haya sido al mismo tiempo o haya derivado en las neovanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial en una técnica de *márketing*. Luego veremos esto con detalle al analizar el paso de la «autonomía moderna» a la «autonomía modal».

En ese ataque de las vanguardias a los esqueletos de la «autonomía ilustrada» ha basado Peter Bürger su conocida *Teoría de la vanguardia*, en la que se confunde fatalmente el ataque a esa autonomía con el ataque contra cualquier modelo de autonomía.

En su tan clásica como discutida obra, Peter Bürger establece una extrapolación de la categoría marxiana de «autocrítica» al campo de las prácticas y las conceptualizaciones artísticas. Recordemos que para el Marx de los *Grundrisse* la «autocrítica» se diferencia de las críticas «inmanentes al sistema» como una crítica materialista de la religión se diferenciaría de las pullas que entre diferentes creencias pudieran cruzarse. La particularidad de la crítica inmanente «consiste en que funciona en el seno de una institución social. En el ejemplo de Marx, la crítica inmanente al sistema en el seno de la institución religión es la crítica a determinadas concepciones religiosas en nombre de otras. En contraste la autocrítica supone una distancia de las concepciones religiosas enfrentadas entre sí. Pero esta distancia es el fruto de una crítica radical, la crítica a la propia institución religión»⁶³.

Bürger trasladará esta noción de autocrítica directamente al mundo del arte para afirmar que son las vanguardias históricas, restringidas en el recuento de Bürger a Dadá, el Surrealismo y algunas vanguardias rusas, las que encarnan, históricamente, esta categoría al abandonar el campo de la crítica inmanente que otros movimientos artísticos anteriores habrían realizado y cuestionar directamente la institución arte misma, tal y como se ha formado en la sociedad burguesa, y de modo especial la categoría de autonomía propia de esta institución y conectada, según Bürger con la carencia de función social de las prácticas artísticas⁶⁴. Creemos que a la luz de lo expuesto hasta ahora en este trabajo de investigación es posible refinar considerablemente, si no refutar del todo, las implicaciones de las tesis de Bürger.

⁶³ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p. 61.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 68. El autor aclara que «el estatus de autonomía no excluye en absoluto una actitud política de los artistas: lo que en cualquier caso restringe es la posibilidad del efecto».

Efectivamente algunos de los movimientos de las vanguardias históricas atacan la institución «arte» con sus convenciones y sus circuitos más o menos normalizados, pero al margen de lo difícil que sea sostener que semejante ataque sea tan novedoso como sostiene Bürger⁶⁵, al hacerlo parecen estar cumpliendo un movimiento más de esa «autonomía moderna» que aquí hemos descrito y que consiste precisamente en la búsqueda y explotación de elementos de negatividad a partir de cuya acumulación se plantean nuevas posibilidades relacionales y situacionales, nuevos mundos de vida alternativos a los establecidos. En ese sentido la «autonomía moderna» no sólo no sería incompatible con la «función social» del arte que pretenden las vanguardias sino que sería una condición imprescindible para la radicalidad de dicha función. Más claramente: sin «autonomía moderna», es decir sin acumulación y despliegue de negatividad, ninguna función social del arte que no fuera meramente decorativa o de consumo ostensible sería siquiera pensable.

Coincide con los planteamientos de Bürger el hecho de que buena parte de las vanguardias históricas cuestionen los residuos de «autonomía ilustrada» aún presentes en las prácticas artísticas más «pasatistas», que se resignan a un ámbito hipercodificado y autorreferencial de discusión, dotados acaso de la *buena conciencia* de que semejante ámbito de discusión estética pueda aún servir como modelo de una futura expansión a otros ámbitos de discusión o cuestionamiento. En cualquier caso, no podemos sino insistir en que dicho ataque a la «autonomía ilustrada», llevado a cabo por las vanguardias históricas, no se realiza en nombre de la cancelación de la autonomía tal cual, sino como un frente más en el ataque a la «normalidad burguesa» y, por tanto, a mayor gloria de la «autonomía moderna» de la cual, al cabo, son criaturas legítimas las vanguardias históricas.

⁶⁵ Sobre todo si consideramos los ataques de autores como Flaubert o Baudelaire al filisteísmo de la Academia y los Salones y su propia búsqueda de circuitos diferentes de producción y distribución... o aun más si apreciamos la medida en que movimientos como *Arts & Crafts* o la *Werkbund* desplazan el terreno de la legítima producción artística hacia ámbitos completamente ignorados o despreciados por la Academia.

Las neovanguardias también se van a poner, pero hay una inauguración, les viene fatal y lo acaban dejando

Innegablemente las vanguardias históricas «triunfarán» al consolidar el proceso de expansión de las elaboraciones formales de raíz artística hacia la vida cotidiana, proceso que por otro lado ya se había iniciado en la Inglaterra de mediados de siglo con *Arts & Crafts*, con el *Werkbund* o incluso en determinadas ramas del *Art Nouveau* en el resto de Europa, pero también será obvio su fracaso en la medida en que mediante su ataque, desde las posiciones de la «autonomía moderna» contra la sociedad burguesa y la institución arte, ni la una ni la otra se verán tan radicalmente cuestionadas que no puedan rehacerse y reforzarse tras este ataque de las vanguardias. Serán, en cambio, las mismas vanguardias las que verán disolverse y perder filo a los elementos de negatividad presentes en su despliegue y las que verán, con agradecimiento, volver más fuerte que nunca una especie de «autonomía ilustrada» que les permitirá seguir haciendo de las suyas, en el ámbito ahora aún más codificado de las neovanguardias y el mundo del arte, sus instituciones y sus contextos.

De hecho, y como constatará Bürger con tremenda lucidez, los ataques a la institución arte y a las convenciones burguesas llevados a cabo por las neovanguardias, después de la Segunda Guerra Mundial, ya no lograrán ni escandalizar, *epatar*, ni asustar a casi nadie, sino que se constituirán en una *convención de lo nuevo* con la que los artistas tendrán que cumplir ritual y cansinamente.

Lo que parece imposible conceder a Bürger es que las vanguardias fracasaran en su proyecto de reintegrar el arte a la praxis vital, en su proceso de desplegar la negatividad acumulada durante la formación de la «autonomía moderna». Lejos de ello, parece innegable el triunfo de semejante influjo presente en los campos del diseño, la publicidad o el entretenimiento de masas. Eso sí, es dolorosamente obvio que semejante reintegración no tuvo los efectos políticamente revolucionarios en que algunos vanguardistas, sobre todo cercanos al Surrealismo, hubieran confiado y ello no tanto por errores en la mencionada reintegración de lo artístico a lo cotidiano cuanto por una fundamental redefinición del capitalismo, contemporánea a las van-

guardias, y a las neovanguardias sobre todo, que convierte progresivamente a éste de un capitalismo *fordista*, esto es un sistema de producción mecánico y fabril que sume a obreros y cuadros directivos en una vida gris separada de cualquier elemento de creatividad o «magia», a un capitalismo de consumo postfordista, un modo de organización de la producción y la distribución de las mercancías que descubre la importancia del consumo, del ocio y de la «creatividad» y la «libre iniciativa» de los productores-consumidores para mantener los procesos de acumulación. Toda la carga revolucionaria que la poesía surrealista pudiera contener en el mundo uniforme y respetable previo a la segunda guerra mundial se convierte en un suministro de lubricante para engrasar la maquinaria de la producción de identidades, consumo y ocio personalizados del capitalismo cultural. En la nueva sociedad nadie quiere ser formal y aburrido. Pero no adelantemos más de la cuenta: de todo esto tendremos que dar más detalle en la tercera parte de este trabajo, donde analizaremos los modos en que tanto la «autonomía ilustrada» como la «moderna» puedan aún ser pertinentes desde una posición crítica con el capitalismo como sistema de producción y estructuración de las relaciones económicas y sociales.

Así pues, mantendremos, contra Bürger, que las vanguardias en ningún momento cuestionarán la autonomía tal cual, sino sólo algunas de las formulaciones de la «autonomía ilustrada» más institucionalizadas y asimiladas con la normalidad burguesa, así incluso en el seno de la Revolución de Octubre, en los manifiestos *Proletkult* del año 1918, vemos cómo se empieza enunciando que «el movimiento de esclarecimiento cultural del proletariado debe ocupar un puesto autónomo junto a su movimiento político y económico [...] el proletariado debe manifestar un máximo de energía de clase y de autonomía en el proceso de construcción de una nueva cultura»⁶⁶; de hecho no será hasta 1920, y al hilo de los cambios políticos en la URSS, que en los mismos manifiestos *Proletkult* se relacione la superación de la sociedad de clases con la supe-

⁶⁶ «Sobre la *Proletkult*», en Ángel González García *et al* (eds.), *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1993, pp. 291-292.

ración del arte: «el proletariado ha de acabar para siempre con la fuerte oposición que caracterizaba a las clases antaño dominantes: la contraposición entre arte y vida. De aquí en adelante ya no habrá arte como fin en sí mismo»⁶⁷. De aquí en adelante, de hecho, no habría nada ni nadie en la URSS que fuera un fin en sí mismo, excepto el Estado por supuesto. Significativamente, el final de la autonomía del arte en la Unión Soviética no sólo anunciará allí el final de cualquier forma de arte que no sea el estereotipado «realismo socialista», será también con la derrota del movimiento macknovista, el final de cualquier atisbo de autonomía social y popular.

Por su parte, en Occidente, las vanguardias seguirán funcionando no sólo en el ámbito de una «autonomía moderna» desde la que escandalizar al burgués rompiéndole los esquemas de su respetable y detestable normalidad, sino también como hemos dicho, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, dentro de una recuperada «autonomía ilustrada» que les permite reponerse de los ataques fascistas sufridos en los años treinta y cuarenta, así como sobrevivir a los neoconservadores de los años cincuenta. El «modernismo» de Clement Greenberg será un ejemplo clarísimo de esta recuperación de la «autonomía ilustrada», que en cualquier caso nos devuelve a la posición que ya Kant intentara salvar para el arte. Así artistas aparentemente tan poco kantianos como Tzara, Arp o Schwitters no dudarán en afirmar: «El arte es una función espiritual del hombre que tiene por objetivo salvarle del caos de la vida (tragedia). El arte es libre en el empleo de sus medios, pero está ligado a sus propias leyes, y sólo a sus propias leyes»⁶⁸. Mientras tanto, en el otro extremo de la topografía de las vanguardias nos encontraremos con que los escritos de Malevitch resaltarán que «el arte evoluciona incesantemente hacia la autonomía, hacia la independencia de todas las apariencias de organizaciones objetivo-prácticas»⁶⁹.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 294.

⁶⁸ «Manifiesto del Arte Proletario», en *Merz*, nº 1, 1923; en castellano en Ángel González García *et al* (eds.), *Escritos de arte de vanguardia*, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁹ Fragmento procedente de *Suprematismus, Die gegenstandlose Welt*. Recopilado en Ángel González García *et al* (eds.), *Escritos de arte de vanguardia*, *op. cit.*, p. 332.

La esencial continuidad entre las «bofetadas al gusto del público» y el giro hacia un «arte-edificación de la vida»⁷⁰, se basa en los proyectos por devolver a la sociedad burguesa la carga de negatividad acumulada en el *medio homogéneo* de la experiencia estética, pugnan-do por una extensión a las masas de la autonomía que las obras de arte habían ejemplarizado y que unos pocos estetas habían intentado encarnar, de modo más o menos cínico o melancólico, como veíamos más arriba, desde principios del Romanticismo. Esta es la promesa incumplida de la Revolución y es el núcleo duro del programa de realización-supresión del arte de las vanguardias. El problema cobrará pronto tintes schillerianos: efectivamente como Schiller ya había adelantado hay que reparar el mecanismo de relojería de la sociedad «sin detener el reloj». Schiller, como es sabido, optó por la opción que luego asumiría el Surrealismo: realizar el arte sin suprimirlo, mientras que Dadá había optado, según el conocido y ya mencionado recuento situacionista, por suprimirlo sin realizarlo. Traduciendo este pequeño galimatías debordiano a los términos que nos permite este trabajo podemos bien decir que Dadá exagera la explotación del primer aspecto de la «autonomía moderna»: la acumulación de negatividad olvidando su despliegue; mientras que el Surrealismo se escora excesivamente hacia el despliegue de esos elementos de negatividad y se olvida de seguir manteniendo una labor de acumulación de negatividad que en ningún momento podía darse por acabada. Con ello Dadá será inoperante y el Surrealismo irrelevante. Ahora veremos cómo los Situacionistas que criticaron ambas opciones y que se anunciaron a sí mismos como aquellos capaces de suprimir y realizar, a la vez, el arte, manteniendo activos ambos aspectos de la «autonomía moderna» se encontraron con el poco heroico panorama

Luego veremos cómo las observaciones de Malevitch sobre la autonomía y su idea de la «inobjetividad» como puesta en evidencia de la falsedad del sentido práctico del objeto, tendrán una larga vida y serán interesantes incluso cuando se agote el discurso de las vanguardias y las neovanguardias.

⁷⁰ Expresiones ambas tomadas de «Por qué combate el LEF», en Ángel González *et al* (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, op. cit.*, p. 339.

de que *alguien* se les había adelantado y había superado los dualismos de la «autonomía moderna», convirtiendo, de hecho, su negatividad, sus antagonismos y sus desacuerdos, no sólo en socorridos títulos de sosas exposiciones museísticas, sino también en elementos de estilización y personalización de un nuevo tipo de producción y consumo que sucedía exitosamente al modelo «fordista» vigente en la primera mitad del siglo XX. Al mismo tiempo que realizaba el arte, o el potencial subversivo de la diferencia y la negatividad contenido en su «autonomía moderna», ese mismo *alguien* lograba suprimirlo, disolviendo y subsumiendo sus prácticas en los nuevos departamentos de diseño y publicidad personalizada, atentos a los últimos gritos de disidencia para convertirlos rápidamente en últimos gritos de moda. Ese *alguien* era, obviamente, el capitalismo tardío, también conocido, según a qué escuela nos queramos ceñir, como «capitalismo cultural», «capitalismo cognitivo», «imperio» o incluso «capitalismo contracultural». Es obvio que ni esa *supresión* ni esa *realización* son las que habían planeado los vanguardistas.

¿Qué ha sido entonces de los ideales de autonomía que han constituido el nervio del inacabado proyecto ilustrado de la modernidad? Después de haber sido exploración expansiva de esferas públicas alternativas basadas en la imitación de la *natura naturans* con la «autonomía ilustrada» o acumulación y despliegue de negación con la «autonomía moderna», ¿qué papel le cabe cumplir al arte? ¿cómo formulará su propia autonomía y las conexiones, siempre latentes en todo proyecto ilustrado, con un programa de expansión de dicha autonomía? Y sobre todo, ¿cómo lo hará ahora que el capitalismo global ha asumido como propias las ideologías de la autonomía y la organización en red?

De todo eso habremos de tratar en la tercera y última sección de este trabajo. Antes de ello, no obstante, habremos de revisar con más detalle algunas de las direcciones en las que se ha tendido a replegar la «autonomía moderna» y por las que, inopinadamente, ha acabado regresando a las instituciones fosilizadas, ya que no a las intuiciones relacionales, de la «autonomía ilustrada».

Repliegue

En las páginas anteriores hemos podido constatar la dialéctica específica que ha distinguido a la «autonomía moderna» del arte. Una autonomía construida en función de procesos de identificación y enfatización de elementos de negatividad que a la vez que marcaban distancias respecto de la sociedad burguesa, intentaban establecer, tácticamente, un dominio específico de construcción y circulación de lo estético. En virtud de ese carácter necesariamente táctico, los momentos más lúcidos de esta «autonomía moderna» serán conscientes de la transitoriedad de la negatividad esgrimida, y de cómo ésta está llamada a ser desarmada como tal negatividad y a dejar de ser, por tanto, una base de operaciones interesante. El romanticismo en su institucionalización o las segundas vanguardias, por el contrario, mostrarán la peor cara de esta «autonomía moderna» cuando se ignore ese carácter táctico, esa necesaria movilidad, porque el hallazgo de determinada negatividad se confunda con el proceso mismo de búsqueda y crítica permanentes.

En este capítulo y en el siguiente podremos ver cómo entra en crisis la dialéctica de la «autonomía moderna» al sobreafirmarse alternativamente uno u otro de sus polos: la acumulación de negatividad o su despliegue.

La acumulación de negatividad nos llevará a fantasear con la supresión del arte, como hicieron los dadaistas, mientras que el despliegue de esa misma negatividad nos hará pensar en la posibilidad de una realización del arte, como pudieron sostener algunos miembros del surrealismo.

En otras palabras, en el primer caso y con el énfasis inmoderado en la acumulación de negatividad se pretenderá la negación del arte mismo y a su completa *disolución en lo social*.

Por la otra parte si nos quedamos en el momento de despliegue de esa negatividad, que siempre será la acuñada por un momento determinado de producción artística, el horizonte será una realización –y ya no una supresión– del arte que nos conducirá siempre al establecimiento de un ámbito estanco de institución y autorreferencialidad. Se producirá entonces una suerte de *disolución institucional* del arte.

¿Disolvemos la «autonomía moderna» en lo social con Proudhon?

La teoría clásica de la abolición de la obra de arte y la disolución de lo artístico en lo social, ya sea este nivel de lo social asimilado con la filosofía, lo cotidiano o lo político, ha tenido una larga y problemática trayectoria en los dos últimos siglos. Los problemas se suceden en la medida de las ambigüedades y contradicciones en que se ha caído repetidamente a la hora de definir cuales eran las claves de la disolución-abolición de lo artístico, y sobre todo qué elementos de la experiencia estética debían ser no sólo salvados de esa disolución, sino ampliados y generalizados incluso como parte de ese mismo programa de disolución.

En esa línea, de la que Proudhon, algunos momentos del Proletkult o del surrealismo son una buena muestra, se ha caído en la torpeza de poner el arte «al servicio» de la revolución, sea cual fuera ésta: efectivamente, se ha creído, desde las posiciones mismas de la vanguardia que para cumplir con el programa de expansión del «arte», había que des-artistizarlo disolviendo por completo su especificidad en el proceso revolucionario. Una vez marcado este camino, toda una pléyade de movimientos e iniciativas (Letrismo, Situacionismo, etc.) pretenderán mostrarse a cual más radical confundiendo las prácticas artísticas con las diversas formas de la vida cotidiana, activismo político o movilización de masas, contribuyendo así, paradójicamente a la estetización del espectáculo y al fortalecimiento del capitalismo cultural que precisa, para su funcionamiento, de una óptima integración de los dispositivos de producción de imágenes y cultura visual en el sistema productivo y de circulación del capital global.

Pero para remitirnos a uno de los primeros y más claros ejemplos de esta disolución social, acometida desde la confusión entre la autonomía como principio generativo y uno cualquiera de sus enunciados particulares, podemos considerar la prolífica obra de Pierre Joseph Proudhon. Proudhon mantendrá buena parte de los ideales románticos sobre el arte considerado como expresión de la colectividad. Por supuesto que en el caso de Proudhon, la colectividad no es el *Volk*

racial de los alemanes, sino que debería parecerse más a una comunidad de individuos libres capaces de ejercer plenamente sus facultades creativas. Esta creatividad resulta de la máxima importancia para el anarquista francés, tanto que la establece como una propiedad sustancial del ser humano que es:

Un animal transformador... todo lo que toca necesita rehacerlo, corregirlo, recrearlo. Para placer de sus ojos inventa la pintura, la arquitectura, las artes plásticas, la decoración, todo un mundo de complementos [*hors-d'oeuvre*] del que no se podría decir ni la razón ni la **utilidad**⁷¹.

Vemos cómo Proudhon maneja pues buena parte de los planteamientos de los ilustrados y los primeros románticos, respecto de la creatividad como una especie de resorte natural, sosteniendo además —y en esto es también un Ilustrado— que el arte como educador público debía ser independiente de la iglesia y del estado. Ahora bien, llevado de su entusiasmo antropológico e ilustrado Proudhon, como los románticos, le otorga un papel tremendamente importante al arte haciéndolo «una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, con vistas a un perfeccionamiento físico y moral de nuestra **especie**»⁷². Con ello, lo sobrecarga de tales expectativas, lo hace tan fundamental en su cometido que acaba por obligarle a perder aquello que, de hecho, lo hacía fundamental: su autonomía. El proceso de acumulación de negatividad, nos podemos haber librado de la iglesia y del estado, pero ahora el arte deberá someterse por completo al principio de la Justicia, tal y como Proudhon la concibe, claro está.

Monsieur Homais, el tendero de Flaubert, no puede concebir que se sigan concediendo medallas, una vez le han concedido una a él. En adelante, tampoco Proudhon podrá concebir que el arte siga siendo autónomo, una vez que el proceso de autonomía ha permitido que el arte lle-

⁷¹ Pierre Joseph Proudhon, *Philosophie de la misère*, Ed. Du Groupe Fresnes-Anthony, Fédération Anarchiste, 1983, vol. 3, p. 125.

⁷² P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, Slatkine, 1982, p. 68.

gara a ponerse al servicio de sus concretos ideales sociales; por ello considerará cualquier atisbo de «autonomía artística» como un signo de decadencia, siendo el arte por el arte «el vicio en todo su refinamiento, el mal en su **quintaesencia**»⁷³. Proudhon arremete además contra los artistas defensores de la autonomía, como si se tratara de una especie de parásitos que han devenido «ministros de corrupción, profesores de voluptuosidad, agentes de prostitución,... quienes han enseñado a las masas a soportar su indignidad y su indigencia con la contemplación de sus **maravillas**»⁷⁴.

Sorprende tanta indignación en un luchador social como Proudhon, seguramente bien situado para observar que los tejedores o los mineros no entretenían, ni mucho menos *compensaban*, sus miserias leyendo a Verlaine o Rimbaud. Lo que no sorprende menos es el movimiento por el cual, como hemos visto en Schiller, se pasa de la importancia otorgada al arte como muestra de la dignidad humana, derivada de ser la artística una producción en libertad, a la cancelación de la fuente misma de esa dignidad sometiendo el arte y su autonomía a los dictados políticos en el caso de Proudhon o tendiendo a resolverla en pura ahistoricidad y distancia en el caso de Schiller. Siempre, eso sí, en función de la tan tremenda importancia otorgada al Arte. Así, allí donde Schiller quería mantener los ideales de la revolución sin la revolución, parece que Proudhon quiere ver llegar la revolución como quien construye una escalera destruyendo al hacerla los peldaños por los que ha ido subiendo, dejar una escalera flotando en el aire no sería menos sorprendente que pretender generalizar la creatividad, la dignidad y la inteligencia, suprimiendo la exigencia de autonomía de las facultades, los sujetos y las comunidades.

¿La convertimos en sopa institucional con Greenberg?

A mediados del siglo XX y ya pasado el inicial impulso crítico de las vanguardias históricas, nos encontraremos en un escenario en el que se tratará de asumir la tradición crítica del arte romántico y van-

⁷³ P. J. Proudhon, *Les Majorats Littéraires*, París, Dentu, 1863, p. 71.

⁷⁴ P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale, op. cit.*, p. 269.

guardista, su búsqueda de la negatividad, pero de un modo tal que se prive a las vanguardias de los excesos a todas luces inoportunos que las habían caracterizado en la primera mitad del siglo.

Al construir su visión de las vanguardias Greenberg tendrá que simplificar necesariamente, y desarmar de hecho, una de las principales dialécticas en que se habían visto sumidas las prácticas artísticas a lo largo del siglo XIX, esto es, la que había construido la «autonomía moderna» como una acumulación de negatividad conseguida a base de unos movimientos de retirada de la sociedad burguesa y de otros movimientos, sólo aparentemente antitéticos, de compromiso político con las fuerzas que se iban articulando políticamente frente a esa misma sociedad; Greenberg quizá extrapolando la situación en la que se encontraba la «alta cultura» norteamericana en los difíciles años treinta y cuarenta dirá que «la verdadera y más importante función de la vanguardia no era “experimentar”, sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener en movimiento la cultura en medio de la confusión ideológica y la **violencia**»⁷⁵. Con ello se enfatiza, obviamente, un solo componente de esa dialéctica que hemos mencionado y se contribuye al mito de la autonomía del arte como un movimiento de pura retirada hacia lo específicamente técnico de cada práctica, en una dinámica de indefinido refinamiento y purificación de la disciplina: «retirándose totalmente de lo público, el poeta o el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían [sic], todas las relatividades o **contradicciones**»⁷⁶. Se pierde así la peculiar dinámica de investigación en torno a la negatividad que había sido característica del primer romanticismo, la decadencia y las vanguardias, y se la sustituye por un remedo de algunas de sus consecuencias: obviamente de la tradición de la negatividad en que habían crecido las prácticas artísticas europeas de los siglos XIX y XX podían colegirse momentos de cierre disciplinar, en los que se negaba la

⁷⁵ Clement Greenberg, «Vanguardia y kitsch», en *Arte y cultura*, p. 17. Ensayo publicado originariamente en 1939.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 17.

posibilidad misma de resultar relevantes a los sucesos que acontecían en el mundo de los burgueses y los *filisteos*, pero como hemos visto en la sección anterior semejantes momentos constituían decantaciones de un proceso abierto que hacía circular las prácticas artísticas, incluso en la persona de un mismo artista como Baudelaire, desde el mayor grado de compromiso social y político al mayor énfasis en el aislamiento y la autorreferencialidad. El «modernismo» tal y como es construido en la estética norteamericana tenderá, en cambio, a ignorar estos movimientos pendulares, por no hablar, por supuesto, de la interacción que Wilde planteaba en algunos de sus escritos mencionados más arriba y en los que se hacía coincidir la pugna por la autonomía de la producción artística con la pugna por la autonomía de las personas independientemente de la clase social de la que procedan. De hecho éste será precisamente otro de los puntos claves que Greenberg debe también sacrificar: juntamente con su afirmación de una noción de la vanguardia como tradición endogámica y cerrada del todo a «lo público», Greenberg tiene a su vez que asumir una noción de la «alta cultura» como una esfera que tan sólo concierne a la «clase dirigente», y ello no sólo porque «la especialización de la vanguardia en sí misma... la haya malquistado con muchas personas [...] que ahora no pueden o no quieren iniciarse en sus secretos de **oficio**»⁷⁷ sino, dice Greenberg en un arrebatado muy orteguiano, porque «las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la **cultura**»⁷⁸. Con esto se plantea no sólo la incomunicación *de hecho* entre la autonomía del mundo del arte y «lo público» sino que se establece semejante separación casi como una sanción metafísica. Por supuesto toda esta disputa ha tenido su correlato y su ajuste de cuentas sociológico en obras tan relevantes como *La distinción* de Pierre Bourdieu, pero no se trata aquí tanto de discutir en un nivel estadístico de producción y consumo cultural, como de constatar las ideas sobre el arte y la autonomía con que se

⁷⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁸ *Ibidem*. Resulta tan sintomática como alarmante la ignorancia de Greenberg de lo que la cultura popular negra y latina estaba produciendo en esos mismos años en el campo de la música, por ejemplo.

trabaja y cómo, finalmente, éstas entran o salen del imaginario de producción social y política.

Si más arriba hemos podido ver cómo la dialéctica de la negatividad en la que creció la «autonomía moderna» se disolvía en el énfasis puesto en el compromiso político y la disolución en la «vida» de las prácticas artísticas, tendremos ahora ocasión de constatar cómo esta misma dialéctica de la negatividad será cancelada por el énfasis del polo opuesto, a saber el de la realización del arte en su autorreferencialidad particular y el enclaustramiento e institucionalización de las prácticas.

El gusto es nuestro... y la institución también.- Para Greenberg «los problemas de la noción de gusto parecen condensarse en uno finalmente: a saber, si los veredictos del gusto son objetivos o subjetivos. Y éste es el problema que persiguió a Kant en toda la *Crítica del juicio*»⁷⁹.

Aparentemente, Kant solventó dicho problema sosteniendo una objetividad del gusto como potencial o principio, postulando su creencia en un *sensus communis*, una facultad que todos los humanos ejercían de modo similar en la experiencia estética.

Para Greenberg «la objetividad del gusto viene demostrada sobradamente en y a través de la presencia de un consenso a lo largo del tiempo»⁸⁰. Para Kant esta solución hubiera sido demasiado empírica, demasiado poco filosófica seguramente. Para Greenberg el gusto, como para Kant, es de naturaleza intuitiva e involuntaria y por ello mismo es incorregible y objetivo. No obstante Greenberg toma cuidado en aclarar que aunque el gusto no puede ser determinado, sí puede ser cultivado a través de la acumulación, precisamente de experiencias estéticas, logradas —y aquí empieza a doler— frecuentando el «mundo del arte»⁸¹. No deja de llamar la atención una cierta cir-

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 23.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 26.

⁸¹ La producción de legitimidad artística y canonización de sus productos se dará, para Greenberg, fundamentalmente a través de «el mundo del arte», que vendrá a

cularidad en el razonamiento que hace depender las experiencias estéticas del ejercicio de juicios de gusto y que a la vez condiciona la consecución del gusto mismo a la sucesión de experiencias canónicamente estéticas.

Pero no es esta la única circularidad en los planteamientos del modernismo greenbergiano: la evolución misma en las artes –sostiene Greenberg– se da a través de procesos de crítica y refinamiento intradisciplinar. Es decir, las tendencias de evolución artística se sancionan a sí mismas como correctas y casi inevitables, no ateniéndose a ningún plano externo de legitimación.

Vemos así ya dos características del modo cómo se precisa la autonomía para Greenberg: a nivel individual y a nivel colectivo o institucional. En el primer caso se tratará de una autonomía constituyente del gusto, condición y logro a la vez de las sucesivas experiencias estéticas, mientras que en el segundo sancionará la exclusiva pertinencia de un ámbito social determinado, el del *mundo del arte*, para legitimar y amparar las evoluciones de las tendencias artísticas.

Con semejante elaboración, y en un primer momento bien podría parecer que Greenberg no se esté alejando sustancialmente de algunas de las posiciones clásicas de las instituciones de la «autonomía ilustrada», en la medida en que reclama la especificidad y diferenciación del gusto y en que se niega a admitir instancias morales o científicas de legitimación de la práctica artística. A la vez y en cierto modo está limitando y desplazando el juego de la «autonomía moderna» y su apuesta por la negatividad: ser vanguardia no significa ya romper, marcar distancias y alteridades, con la sociedad burguesa, sino transformar desde dentro cada genero específico; por otro

ser una de las concreciones más claras de la esfera pública alternativa con que soñarían los ilustrados y que Habermas teorizara. Relativamente fuerte y arraigado en sus propios circuitos de galerías, universidades e instituciones museísticas, el *mundo del arte* será refugio de artistas excéntricos y malditos, pero también expositor incontaminado y aséptico de las libertades del mundo libre, unas libertades de expresión y creación artística acotadas sociológica y políticamente dentro de este «mundo del arte» y que precisamente no se toleraban a sus camaradas del otro lado del telón de acero.

lado, los juicios concretos de valor sobre cada obra de arte vendrán dados por el grado en que ésta responda a los desafíos y problemas planteados por la agenda específica del modernismo —y no por su relación con cuestiones sociales o políticas ajenas al campo artístico— así la gran Negación de Dada, por ejemplo, debería acaso entenderse como una manifestación puramente intra-artística y completamente desligada del rechazo a la guerra y la civilización que había llevado a ella... cuando parece que la innegable demanda de autonomía de Dada muy bien puede entenderse precisamente como reacción a dicha Guerra y no por ello el proyecto de autonomía dadaísta desmerece en absoluto.

Sin embargo, lo que queremos destacar aquí es la medida en la que se está ejecutando un movimiento que va a llevar, históricamente, a equiparar la autonomía con la «**autorreferencialidad**»⁸² y no se tratará aquí tanto de una autorreferencialidad lógica o lingüística, sino sobre todo de una autorreferencialidad sociológica, como de hecho veremos en las secuelas historicistas e institucionalistas del modernismo americano que se concretan en las contribuciones teóricas de Danto y Dickie respectivamente. El mismo Greenberg resulta de una claridad meridiana al plantear el cierre sociológico de esta autonomía como autorreferencialidad: «El gran aumento numérico de los miembros de las clases medias que ha traído la industrialización masiva ha supuesto una gran amenaza a la alta cultura, la vanguardia es parte de la respuesta de la alta cultura a esa **amenaza**»⁸³.

⁸² Y de hecho en determinados ámbitos de pensamiento estético semejante confusión aun parece dotada de poder. El mismo Hal Foster se ve obligado a reconocer que «Aesthetic autonomy as the notion that culture is a sphere apart, with each art distinct, and it is a bad word for most of us raised on postmodernist interdisciplinarity» en «ABC's of contemporary design» [«La autonomía de lo estético, que pone la cultura en una esfera aparte distinguiendo cada una de las artes, ha sido una “mala palabra” para los que nos hemos formado en la interdisciplinariedad característica de la postmodernidad»] escrito originariamente como suplemento de *Design and Crime*, Londres, Verso, 2002.

⁸³ Clement Greenberg, *Homemade Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, p. 190.

Por otra parte, es obvio que esa determinación de la autonomía como autorreferencialidad en absoluto había sido dominante en otras definiciones anteriores de la autonomía: la mayoría de las formulaciones que hemos ido viendo, de hecho, hacían de la autonomía una función «natural» en el sentido de su imitación de las «fuerzas activas» de la naturaleza, de su funcionamiento como *natura naturans* y en ese sentido si bien salvaban la autonomía como autodeterminación del campo, la volvían a religar con la necesaria autonomía de los demás campos que compartían ese imperativo de funcionamiento. Parecería que en el *sistema* de Greenberg la acumulación de experiencias estéticas y visitas a galerías y museos hubiera sido designada como capaz de sustituir la *raíz común* alguna vez llamada por los ilustrados «naturaleza humana», en cuanto base de la capacidad de dotarse de autonomía. Lo grave no es sólo semejante recambio metafísico, sino también la limitación sociológica que este recambio supone. A saber, en la medida en que la potencia de la autonomía está basada en una supuesta *raíz común*, en una estructura profunda tan imaginaria como se quiera, dicha autonomía podrá manifestarse en lo estético como creación o recepción de ideas estéticas, pero también será concebible en el plano de lo político: la misma dignidad relacional que se supone a las ideas estéticas en su funcionamiento como *natura naturans* deberá en buena lógica extenderse a los cuerpos sociales, a los sujetos y colectivos en sus procesos de organización y toma de decisiones y ese, si recordamos, era el esquema del gradualismo ilustrado tal y como lo formulara Kant. Por el contrario, si el principio de autonomía se restringe al ejercicio de juicios de gusto y estos se hacen depender directamente del acceso ritual, y a menudo servil, a las instituciones del mundo del arte, malamente podemos suponer ningún vector de expansión de ese principio de autonomía, dado el reconocido desprecio de las masas por el campo de la cultura.

No se trata aquí, en absoluto, de defender la pertinencia metafísica de postulados como el de *natura naturans* o el de la imitación de «fuerzas activas», sino acaso de contrastar la medida en que Greenberg confunde, desde el principio, la autonomía como impe-

rativo y como proyecto constantemente redefinido y resituado con la autonomía como hecho consumado. Si entendemos la autonomía como algo realizado, e incluso a ser defendido bajo su forma actual, la opción de Greenberg parece, desde luego, razonable. Ese ha sido el flanco débil, en general, con los proyectos de «realización del arte», su conversión en positividad institucionalizada de lo que habían venido siendo energías instituyentes.

En cuanto nos planteamos insistir en su carácter proyectual, incompleto y, por ello mismo, expansivo, entonces la defensiva autorreferencialidad de la autonomía tal y como la ha planteado Greenberg no puede sino resultar un dispositivo reaccionario que cerraría en falso el juego de negatividades de la «autonomía moderna» para volver a la peor versión de la «autonomía ilustrada», aquella en la que la autonomía se vuelve defensiva, abandona su fuerza instituyente para resolverse en *institución*, perdiendo toda capacidad de contagio y expansión, aquella en la que el desinterés no supone la exploración de modos alternativos de percepción y valoración, sino el cierre categorial de modos de recepción y reproducción codificados y sancionados institucionalmente.

Quizás en lugar de pensar «lo estético-desinteresado» o lo sólo-interesado-en-sí-mismo como bloque homogéneo e intrarreferencial, se pudiera plantear como hipótesis de trabajo que cada obra de arte, en el seno de la «autonomía ilustrada» y aun de la «autonomía moderna» puede estar planteando un universo relacional posible, complementario, desde su negación, o directamente antagónico al que nos impone la «realidad». Hemos visto en los capítulos precedentes cómo funcionan dichos universos artísticos en las versiones ilustrada y moderna de la autonomía; ahora no obstante y como quiera que dicha «realidad» es la del capitalismo cultural que coloniza las cotidianidades precisamente a través de la promoción y venta de esquemas conductuales y relacionales, la elucidación de la aportación del arte autónomo, tanto más revulsivo políticamente cuanto más autónomo respecto del invasivo principio de realidad del capitalismo cultural, devendrá absolutamente clave.

La deriva de la autonomía.- En absoluto desconoce Greenberg la genealogía y la evolución de la noción de autonomía a lo largo del siglo XIX en Europa, pero su rápido recuento de la misma la hace quebrar de modo inesperado y la reconduce a las posiciones que va a defender. Empieza reconociendo el carácter que la autonomía tiene en tanto operación de rescate de una noción de naturaleza activa y no enajenada, de una *natura naturans*: «en efecto el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza es válida»⁸⁴. Pero justo ahí de donde partirían otras tradiciones como el vitalismo experiencial de Dewey, que luego veremos en detalle, para afirmar la continuidad y la complicidad entre la autonomía buscada por la producción artística y los proyectos de autonomía social y política, plantea Greenberg un curioso requiebro conceptual:

Pero lo absoluto es lo absoluto, y el poeta por el mero hecho de serlo estima algunos valores relativos más que otros. Los mismos valores en cuyo nombre invoca lo absoluto son valores relativos, valores estéticos. Y por eso resulta que acaba imitando, no a Dios –y aquí empleo «imitar» en su sentido aristotélico– sino a los procesos del arte y la literatura. He aquí la génesis de lo abstracto⁸⁵.

Así vemos que la «imitación de Dios», como fuerza activa, se transforma en la imitación de los maestros, o las modas, es decir, si antes veíamos a Greenberg reemplazar la naturaleza humana por el hábito de frecuentar galerías, pasando de la antigua fórmula que hemos seguido en la noción de Fuerza activa de Moritz, o en la noción de genio en Kant, y que estipulaba que la producción artística debía imitar la capacidad productiva y dadora de autonomía de la naturaleza (una naturaleza tan idealizada y construida como se quiera, por lo demás, si seguimos la crítica marxiana a Feuerbach) pasa-

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 18.

⁸⁵ *Ibíd.*

mos ahora a considerar que la producción artística debe imitar los residuos canonizados de sí misma; con semejante desplazamiento, de nuevo, no sólo se opera un recambio de referente metafísico sino que, fundamentalmente, se cortan de raíz, como también veíamos más arriba, las posibilidades de hacer de esta autonomía algo común y extensible al resto de sujetos o de esferas sociales. Si la autonomía es un modo fundamental de producción de la naturaleza (o del lenguaje), al recogerlo el arte no hace sino recordarnos su pertinencia y su validez como principio organizativo de la producción de socialidad, y eso aun cuando el arte eventualmente haga funcionar la autonomía de un modo cerrado en sí mismo. Si por el contrario, la autonomía es un atributo exclusivo de una esfera cerrada de socialidad, la encargada de la producción de alta cultura, y por añadidura semejante ámbito es de competencia exclusiva de las clases dirigentes, entonces poca o ninguna razón hay para pensar la legitimidad de la expansión y el contagio de ese principio de autonomía.

Posiblemente quepa interpretar las propuestas de Greenberg como el enésimo regreso a ese polo de la «autonomía moderna» que ya se había visto en épocas anteriores, cuando el reflujo de la revolución de 1848 o el fracaso de la Comuna convencieron a los artistas de la necesidad de hacerse fuertes en su campo y defender lo que les restaba de autonomía. Ahora bien, las tesis de Greenberg aparecen en el momento histórico en el que, agotada la energía de las primeras vanguardias, se empieza a dibujar el mapa de las neovanguardias y de la repetición, o remedo como afirma Bürger, de los gestos de sus antecesores. De esta manera las afirmaciones del formalismo greenbergiano vienen a sancionar el carácter de simulacro que a nivel político ya tiene la actuación de las neovanguardias. La crítica de Bürger a la repetición que ejecutan las neovanguardias cae en saco roto en la medida en que, según Greenberg, dichas neovanguardias no tienen más obligación ni más devoción que la de imitar a sus antecesores...

Si la crítica de Bürger podía resultar injusta en la medida en que ignoraba la mayor permeabilidad social de neovanguardias como Fluxus, los Provos o la Internacional Situacionista, la solución de

Greenberg no puede ser más mala a la hora de cortar de plano toda posibilidad de crítica e investigación acerca de lo que la autonomía podría suponer o de pensar lucidamente su continuación y expansión tras la esterilización de la «autonomía ilustrada» y el agotamiento de la potencia de negación de la «autonomía moderna».

¿O nos seguimos peleando con los paradigmas de autonomía y soberanía con Adorno y Derrida?

Hasta aquí hemos introducido dos conceptos diferentes de autonomía: hemos hablado primero de la «autonomía ilustrada» como el postulado de un modo de atención específico, que convive y se code termina con otros posibles modos de la razón pura y la práctica y que se basa en la imitación de la «fuerza activa» presente en la Naturaleza, entendida al modo deísta como *natura naturans*. La «autonomía ilustrada» del arte, como ha señalado Habermas, ha tendido a constituir pequeñas esferas públicas orientadas a expandirse e incluir en su particular circuito más y más cuestiones de orden ya claramente social y político. Este concepto de «autonomía ilustrada» que se halla aún plenamente operativo en Kant, Goethe y Moritz tenderá a perder peso con el avance del siglo XIX, con el enfriamiento y el asentamiento de las energías revolucionarias de las burguesías europeas. La «autonomía ilustrada» irá así cediendo terreno a expensas de otro modelo, el de la «autonomía moderna» que enfatizará cada vez más su negación y su incompatibilidad con el resto del mundo burgués. No se trata, obviamente, de postular una sucesión diacrónica y mecánica entre ambos modelos: tanto en Kant como en Schiller podemos encontrar abundantes elementos relacionados con los dos paradigmas. Nos limitamos aquí a constatar la relevancia epistemológica de estos dos conceptos de autonomía y a observar su mayor o menor pertinencia en contextos de producción sociocultural diferenciados, aun cuando dotados de continuidades, como son el de la Ilustración, el Romanticismo y la era de las vanguardias históricas. De hecho algunos de los componentes de nuestros modelos de «autonomía ilustrada» y «autonomía moderna» han sido ya puestos

en juego en discusiones filosóficas del mayor interés para nuestro trabajo. Vamos a ver algunas de esas discusiones y la medida en que los conceptos que en ellas se han manejado pueden resultarnos oportunas.

Antinomias de la autonomía en Adorno.- Partimos de asumir que Adorno es plenamente consciente de su posición histórica y de estar pensando el problema de la autonomía en el contexto concreto del capitalismo tardío, tan capaz de neutralizar una autonomía que ha perdido su capacidad de contaminación y juego con el resto de las facultades como los programas de disolución o realización del arte, preconizados por las vanguardias históricas. Adorno intuye que se trata de un capitalismo «cultural», como luego veremos en la obra de Jameson, de un imperio biopolítico que ha incorporado las formas de vida, normalizadas o disidentes como elementos fundamentales de socialización:

El Imperio construye un orden biopolítico porque la producción se ha hecho biopolítica. En otras palabras, mientras el Estado-nación se sirve de dispositivos disciplinarios para organizar el ejercicio del poder y las dinámicas del consenso, construyendo así, a la vez, cierta integración social productiva y modelos de ciudadanía adecuados, el Imperio desarrolla dispositivos de control que invaden todos los aspectos de la vida y los recomponen a través de esquemas de producción y de ciudadanía que corresponden a la manipulación totalitaria de las actividades, del medio ambiente, de las relaciones sociales y culturales, *etcétera*⁸⁶.

Es en este momento social e histórico, cuando el capital ha ampliado sus ámbitos de circulación y reproducción mucho más allá de los aparatos de producción de mercancías, llegando a abarcar la cultura, la identidad y la cotidianeidad toda de sus habitantes, cuan-

⁸⁶ Michael Hardt y Toni Negri, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 32.

do nos dice Adorno que «si (el arte) pierde su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente; pero si permanece estrictamente para sí, entonces queda también integrado como uno de los fenómenos que no tienen importancia»⁸⁷. Nos encontramos así, de nuevo, con una reformulación de la ya mencionada contraposición entre la supresión y la realización del arte, entre Dadá y el Surrealismo: el ataque a la autonomía del arte de Dadá hace entrar a éste en el ámbito de la sociedad existente, aunque sea bajo el formato de espectáculo más o menos chillón e incorrecto, mientras que el mantenimiento para sí que ejecuta el Surrealismo lo acaba convirtiendo en algo sin importancia. Por supuesto que esto no es así enteramente: Dadá pensaba que los ataques formales eran paralelos a los ataques políticos y el Surrealismo concebía su autonomía como modelo de la autonomía revolucionaria. Ambos se equivocaron y vamos a ver la medida en que Adorno se acerca a ambos fracasos y los ilumina de alguna manera.

Adorno intenta evitar, de entrada, posicionarse en «un lado» de esta disputa, sin duda mal planteada, que nos forzaría a optar, con los surrealistas, entre los residuos de una «autonomía ilustrada» del mundo del arte, ya estéril por su manifiesta incapacidad de servir de referente para la construcción de otras esferas públicas autónomas, y la no menos inocua disolución, con Dadá, en la cotidianeidad de los elementos de negatividad presentes en la «autonomía moderna» completamente subsumidos por los planteamientos postfordistas de producción y consumo personalizado. El pensamiento de Adorno tiene la virtud de colocar en su sitio las ambiciones retóricas de la «realización soberana» del arte, que plantea Derrida, aún en una estela romántica: según Adorno, que hace así un ajuste de cuentas *avant la lettre* con Derrida, la tensión por contaminar y socavar el cimiento de las demás facultades cognoscitivas y operativas no es en absoluto un objetivo inalcanzable, antes al contrario, el capitalismo del espectáculo, el diseño y la publicidad lo ha sabido integrar perfecta-

⁸⁷T. W. Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 311.

mente, tanto en sus variantes más cercanas al diseño y la redefinición formal como en las variantes más grandilocuentes e incendiarias.

Siguiendo a Adorno podría decirse, por un lado, que la lucidez de la «autonomía moderna» buscando disolverse, diluyéndose o aniquilando, es una lucidez de otra época, aquella en que el Capital no circulaba preferentemente a través de los estilos «diferentes» y alternativos de vida; a su vez por otro lado, podría sostenerse que la miopía de la «autonomía ilustrada», no viendo más allá de su ámbito acotado le resulta fatal en un tiempo en que la hipercomunicada sociedad-red nos ha hecho creer que la ausencia de contaminaciones y vasos comunicantes equivale al estancamiento y la extinción. Consciente de todo ello, y aun ligeramente decantado por la opción de la aristocrática «autonomía ilustrada» frente a la conveniente «autonomía moderna», Adorno dedicará su Teoría Estética a dar con diversas formulaciones, a cual más contundente, de la situación. Se expresará el maestro de Frankfurt para que entendamos la medida en que resulta fatal este «entrar en el ámbito de la sociedad existente», es decir, el modo en que el arte que olvida su autonomía y se disuelve plácida o revoltosamente, tanto da, en el terreno supuestamente neutral de «la vida cotidiana» y es reducido, con ello, a decoración de interiores, diseño o diferencia-radical-de-moda. Pero nos forzará a entender, a la vez, el modo en que el arte que afirma su autonomía de forma miope, no cuidando de hacer de ésta una herramienta comunicativa, relacional, o aun formal, afilada, es reducido a su vez a decoración de interiores, música ambiental o entretenimiento dominical tanto más siniestro cuanto más engraido en su supuesta autonomía.

Pero ¿acaso la famosa politización de lo artístico es una opción? Ahí nos recuerda Adorno que si bien: «las obras autónomas caen fácilmente bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y aun de lo horriblemente reaccionario, [...] las otras, las que de forma clara emiten juicios sobre la sociedad, llegan a negar el arte y por tanto a sí mismas»⁸⁸.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 324.

La Estética de Adorno es pues también un intento por salvar el falso cierre que Benjamin dio a la cuestión de la estetización de lo político y de lo cotidiano mismo. Y este es seguramente uno de los aspectos peor comprendidos del pensamiento de Adorno: no se trata de un aristocrático antivanguardismo reaccionario, sino de una comprensión precisa del modo en que opera lo biopolítico: el arte no puede, no debe, situarse en una realidad empírica que no tiene ya entidad alguna por sí misma, como si se tratara de una especie de terreno neutral en el que se desarrollara la lucha de clases; en la sociedad del capitalismo globalizado no hay tal cosa como «la realidad empírica en cuanto tal, porque ésta se ha transformado en la ideología duplicada de sí misma, en resumen del poder»⁸⁹. Es por eso que el arte debe buscar el modo de funcionar como oposición, como otredad no ideológica, de esa realidad totalizadora, «el momento crítico-social de las obras de arte» no puede sino cifrarse como antagonista de esa realidad, en su conjunto. Por ahí se deja ver el varapalo a un Benjamin que nunca desarrolló su famosa propuesta de «politización del arte» y que sólo en la más benévola de las interpretaciones podría salvarse comprendiendo dicha «politización» como una inmersión de la producción artística autónoma dentro de las redes sociales y políticas que conforman las redes de antagonismo biopolítico. Sólo hacia el final de este trabajo y ya con más elementos de juicio podremos retomar la tan mal planteada contraposición benjaminiana entre estetización y politización. Por el momento y con la propuesta y la discusión de los dos modelos de autonomía hasta aquí propuestos: la «autonomía ilustrada» y la «autonomía moderna» esperamos haber contribuido a sentar las bases para superar la encrucijada de la que no acierta a salir la estética adorniana. Quizá para ello nos convenga plantearnos algún modelo diferente de autonomía, capaz de dar respuesta a los nuevos elementos que el capitalismo tardío ha puesto en juego. De este modo, nuestro reto en la tercera sección de este trabajo no podrá limitarse, como se plantea Menke, a

⁸⁹ *Ibidem*, p. 333.

«explicar el concepto de autonomía del arte de manera que dé cuenta plenamente de su independencia frente a otras reglas del discurso y que sea compatible con el concepto de soberanía»⁹⁰. No nos bastará con hacer malabares con los conceptos hasta ahora operativos, sino que forzosamente tendremos que introducir nuevos desarrollos y herramientas. Lejos de descontextualizar y forzar la armonización conceptual de los dos paradigmas de la autonomía de lo estético planteados por Derrida, se tratará de analizar la medida en que las dos formulaciones de la autonomía del arte que aquí hemos introducido, si bien han estado plenamente justificadas en su contexto de producción artística y de crítica política, han llegado a sendos momentos de crisis y paralización claramente identificables tanto en el ámbito de la estricta producción artística como en el panorama político más general.

En ese proceso será fundamental no perder de vista que al paso que se ha ido construyendo esta negatividad de la autonomía moderna se han ido dejando en el olvido las aportaciones de Kant y Goethe que apuntaban más específicamente a una aproximación teleológica, aun consciente de su carácter trascendental, a los objetos, las criaturas y por ende a las articulaciones artísticas. Asimismo, otros importantes elementos de raíz kantiana como la defensa del «libre juego de las facultades» o la caracterización del juicio estético como un juicio determinante han ido a su vez quedando apartados de toda consideración.

Autonomía y autorreferencialidad.- Creemos que es en razón de este «olvido» de algunos de los elementos y matizaciones fundamentales de la filosofía crítica que se ha podido construir un modelo conceptual de la autonomía tan empobrecido como el que ha permitido asimilarla a la nuda autorreferencialidad de las teorías anglosajonas del modernismo. De ningún otro modo se podrá llegar, como hace el profesor británico J. M. Bernstein, a afirmar:

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 16.

¿Qué se puede hacer con un dominio en el que las cuestiones de verdad, bondad, eficacia e incluso placer (puesto que nuestro interés en el arte es «desinteresado») han sido eliminadas desde el principio? ¿Qué suerte de bestia podría ser la belleza si al considerarla no tomamos en cuenta cómo es el mundo (verdad), cómo deberíamos comportarnos (moralidad), o qué podría ser útil o placentero para nosotros? Una bestia silenciosa, pues, a la que sólo se da voz mediante los gestos de aproximación y analogía con lo que no es⁹¹.

La obra de Bernstein resulta característica de la reacción antikan-
tiana que, en los medios filosóficos anglosajones, ha pretendido con-
trarrestar los excesos de un «modernismo» que, de un modo muy
claro en dichos países anglosajones, había llegado, de la mano de crí-
ticos como Clement Greenberg, a exacerbar los aspectos negativos, o
más bien autorreferenciales, de la autonomía moderna. Se presenta
en cualquier caso como una reacción también a los excesos del positi-
vismo, y postula por tanto un emparejamiento del Arte y la Verdad
«haciendo la Verdad más sensible y particular y el Arte más **cognitivo**»⁹².

Podría parecer que Bernstein está aquí recuperando el tema del «libre
juego de las facultades» pero desgraciadamente para Bernstein el Arte
no deja de estar nunca en una relación de «competitividad» con la
Verdad. Por ello nos acaba situando en la tesitura de tener que jugar
con una falsa alternativa que nos forzaría a optar entre un Arte por
completo extrañado de cualquier dimensión cognitiva, incluso dialógi-
ca, y que por ello tiende a pensarse místicamente superior a la Verdad
o bien a trabajar con un Arte estrictamente conectado a procesos cog-
nitivos y por ello despojado de cualquier dimensión de alteridad expe-
riencial.

Bernstein asimila la primera opción a lo que él denomina «lo esté-
tico», equivalente a una comprensión de la belleza y el arte en térmi-
nos no-cognitivos, que aliena así arte y belleza de la verdad y la mora-

⁹¹J. M. Bernstein, *The Fate of Art*, University Park, Pennsylvania State Press, 1992, p. 3.

⁹²Ibidem, p. 2.

lidad. La reacción antikantiana nos quiere hacer optar entre un arte incapaz de plantear alteridad alguna, carente de toda especificidad o un arte tan sumamente específico, tan *diferente* que deviene místicamente **intratable**⁹³.

De una lectura sosegada de la Tercera Crítica, no obstante, puede colegirse fácilmente que el Arte, o el juicio estético más bien, no intenta ni competir, ni superar, ni mucho menos subsumirse en la Verdad. La experiencia estética simplemente explora otras posibilidades de relación con los objetos, las formas y las personas que no pueden subsumirse por completo, o en absoluto, en las determinaciones epistemológicas, morales o políticas que sí usamos en otras modalidades de la experiencia.

Si Bernstein se preguntaba qué nos podía aportar una belleza que no se podía explicar en términos de verdad, moralidad o utilidad, una buena respuesta kantiana sería la de re-exponer la inextricable relación del juicio estético con el «libre juego de las facultades»: «Las facultades de conocer, puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre puesto que ningún concepto las restringe a una regla particular de **conocimiento**»⁹⁴ y, por ello, al no estar restringidas a ninguna regla particular de conocimiento o de relación pueden afectar acaso a todas ellas, como defiende Mukarovsky en su concepto de la función estética:

[...] la función estética llega a ser transparente, no adoptando una postura hostil a las otras funciones sino ayudándolas... El arte tiende... a la multifuncionalidad mas variada y multifacética posible... el arte ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización que empobrece no solo su relación frente a la realidad sino también la posibilidad de adoptar una actitud frente a ella⁹⁵.

⁹³ Ya se trate de la mística del subjetivismo artístico exacerbado o de la autorreferencialidad más enclaustrada.

⁹⁴ I. Kant, *Crítica del juicio*, op. cit., #9, p. 116.

⁹⁵ Mukarovsky, «Sobre el estructuralismo», conferencia celebrada en París en 1946, incluida en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 164.

Como podemos ver en la obra de Galvano della Volpe, es posible una lectura de la especificidad y la autonomía estéticas que nos permita resituarse el debate sobre la autonomía estética en un plano que no es el de su aislamiento estetizante y autorreferencial, ni el que fuerza su disolución a fuerza de la mala conciencia societaria o epistemológica que muestra Bernstein.



3

Autonomía modal

Construcción histórica

Estrategia, táctica y operacionalidad de la autonomía

Etimológicamente la noción de estrategia nos remite al *strategos*, aquel que conoce los caminos para conducir al ejército adecuadamente. Por extensión, desde la Ilustración, su uso se ha generalizado para aludir al tipo de conocimiento que tiene como fin distribuir y organizar un conjunto general de fuerzas y recursos con vistas al logro de objetivos previamente marcados y relativamente distantes.

Haciendo las veces de relativo complemento, la palabra «táctica» derivada también del griego *taktos* remite a un conocimiento de proximidad, un conocimiento práctico necesario para lidiar con los aspectos inmediatos de las situaciones en las que el estratega hace operar las fuerzas y recursos que administra. Estrategia y táctica han aludido, por tanto, históricamente, a dos aspectos opuestos y a la vez complementarios de toda organización: la planificación general y su

desempeño inmediato, los grandes principios rectores y los saberes concretos y prácticos. En el terreno del arte y la producción cultural quizá no sería inoportuno sostener que los sistemas de pensamiento estético han proporcionado las estrategias y que las poéticas han funcionado a un nivel táctico.

Tanto en el arte como en la guerra todo depende de un buen acoplamiento entre principios estratégicos y posibilidades tácticas. Cuando ambos niveles se separan o incluso se contradicen nada bueno puede esperarse. A los efectos de nuestra específica investigación sobre las diferentes nociones de autonomía, vamos a ampliar nuestro arsenal recurriendo a las precisiones que sobre ambos conceptos realizara Michel de Certeau para diferenciar modos diferentes de acción social y política:

Llamo «estrategia» al cálculo o la manipulación de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde el momento en que un sujeto de voluntad y poder (una empresa, un ejército, una ciudad...) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser definido como algo propio y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una exterioridad de metas o amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad) [...] dicho de otro modo, un poder es la condición previa de ese orden de **conocimiento**¹.

La estrategia, según de Certeau, necesita pues de un lugar fuerte, de un cuartel general desde el que planear y disponer movimientos con cierta distancia, siendo capaz eventualmente de retirarse, recupear fuerzas y seguir así con las operaciones previstas. En ese sentido y en la medida en que las estrategias dependen de la creación o postu-

¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien...*, París, Gallimard, 1990, citamos a partir de la traducción española en Cristina Zelich Martínez y Alberto Martín Expósito (coords.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 400-401.

lado de una especie de base desde la que poder distribuir y desplegar las fuerzas, quizá las estrategias sean conceptores adecuados para entender el funcionamiento de la *autonomía ilustrada* que, como hemos visto, tendía a generar su pequeña esfera pública, sus cinturones perimetrales de seguridad y que era capaz, por definición, de establecer un programa –no otra cosa es la Ilustración– de expansión de esa autonomía, inicial y necesariamente acotada. La estrategia gradualista de la autonomía ilustrada consistía, como hemos visto, en la lenta implementación de un ámbito –el de la sensibilidad estética– donde nuestras experiencias serían fines en sí mismas, del mismo modo que las obras de arte también lo eran. De ese modo y por un progresivo y lento contagio de la autonomía, llegaría un momento en que los ciudadanos no aceptaríamos ser objetos puestos a disposición de nuestros gobernantes, un momento en que exigiríamos que nuestras vidas fueran consideradas como fines y no como medios. La credibilidad de semejante despliegue de grandes palabras y mejores propósitos dependía, obviamente, de la progresiva expansión de la condición autónoma que se le había otorgado a la sensibilidad estética.

Ahora bien, tal y como hemos podido ver, la situación cambió radicalmente tras el estancamiento de la Revolución francesa y la llegada de la Restauración. En ese momento, se hizo dolorosamente evidente que los cuarteles-esferas públicas de la autonomía ilustrada no iban jamás a poder cumplir sus propios planes de expansión. La autonomía concedida a la sensibilidad estética pasó –con Hegel– a ser privativa de las obras de arte aceptadas como tales y no tanto, o no en absoluto, de nuestra propia sensibilidad. En esa medida, en la medida en que la autonomía de lo estético perdió su capacidad de contagio, las bases estratégicas de la agotada autonomía ilustrada tomaron pronto el aspecto de pacíficos conventos de clausura desde los que, a los ojos de los inquietos románticos, sólo cabía esperar cierta cansina supervivencia.

Para entender el surgimiento y sucesivo despliegue de la *autonomía moderna*, podemos entonces recurrir al concepto de táctica, tal y como lo define Michel de Certeau. De ese modo, se puede decir de

la autonomía moderna que, como la táctica, «no tiene más lugar que el del otro... debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza **extraña**»². Al contrario que sucedía con el pensamiento estratégico, los procedimientos tácticos –según de Certeau– no pueden contar con un lugar estable, unas bases a las que retirarse y desde las que pensar a largo plazo. La táctica impone un continuo movimiento, una forzosa improvisación con lo que se tiene en las manos y lo que sabemos del adversario.

En los tiempos de la autonomía moderna este proceder táctico se verificaría en la continúa búsqueda y variación de formas de negar la normalidad burguesa, desde la acumulación y eventual despliegue de semejantes cargas de negatividad se jugaría una peculiar guerra de movimientos, de guerrillas casi, contra la hegemónica cultura burguesa y sus procesos de normalización compulsiva.

Con la ventaja que nos proporciona el tiempo, podemos comparar los resultados de ambas autonomías y sus diferentes modos de operar. Como ya hemos dicho, la *estratégica* autonomía ilustrada, cuyo programa formularan Kant y Schiller, no pudo imponer un ritmo creíble de avance y tuvo que retirarse a sus tan confortables como estériles cuarteles de invierno, resignándose a una desgastante guerra de posiciones contra la reacción. Por el contrario, la *táctica* autonomía moderna si bien logró batir y eventualmente incomodar a la normalizadora cultura burguesa, no lo hizo sin que ésta mutara tanto sus formas de despliegue que se acabó mimetizando, con la llegada del capitalismo cultural, casi por completo con la autonomía moderna misma. Todo ha sucedido como si al movimiento envolvente de la autonomía moderna, le hubiese respondido el capitalismo cultural, a su vez, con un movimiento envolvente de mayor envergadura que ha acabado por «coparla». Con ello, el resultado de la autonomía ilustrada fue el estancamiento estratégico y el de la autonomía moderna la confusión y la desarticulación táctica.

Por supuesto que ambas autonomías han convivido, a menudo desdeñosamente, una con otra y casi siempre sin advertir que lo que

² Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 401.

le faltaba a una le sobraba a la otra. Que la agilidad táctica de las vanguardias hubiera podido ser tramada desde las bases del proyecto ilustrado. Ha habido ocasiones, como algunas fases de la Bauhaus o de las vanguardias rusas, en que semejante conciliación de estrategia y táctica ha podido parecer factible. No pudo ser y no siempre fue culpa de los agentes implicados.

De hecho, ese desencuentro entre estrategia y táctica no fue, en absoluto, privativo del campo del arte o el pensamiento estético. Antes al contrario, se trata de un desacoplamiento que parece ser una condición casi insoslayable de la complejidad liberada por las sociedades de la modernidad tardía. Tanto en términos bélicos como estéticos, la distancia entre estrategia y táctica se hizo absolutamente evidente a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. Al igual que sucedió en el dominio de la cultura, las directrices estratégicas de los ejércitos de la Primera Guerra Mundial fueron a estrellarse contra la imposibilidad táctica de arrasar con oleadas de carne las barreras de acero que las ametralladoras, los fusiles de carga rápida y la artillería de campaña eran capaces de oponer. Del mismo modo, las directrices estratégicas sobre la ilustración de las masas y sobre su formación estética fueron a estrellarse contra la no menos letal barrera de la ramplonería de la cultura de masas, el analfabetismo funcional y el voraz mercado del arte.

Tras el enorme revés de la Primera Guerra Mundial y con la Revolución Rusa, buena parte de los teóricos de la guerra y la estética se volcaron en pensar los problemas que les impedían conectar estrategia y táctica, asumiendo que dichos problemas eran los mismos que los que teníamos para articular la creciente complejidad y las diferencias de escala de los ingentes recursos y multitud de agentes implicados.

Tanto los teóricos de la guerra como los de la cultura enseguida advirtieron que ya no cabía pensar en una única batalla decisiva. La primera condición que planteaba la complejidad era la de trabajar con un número de factores y una escala hasta entonces desconocidas, integrando armas con tiempos de avance y consolidación cada vez

más distantes. Los blindados, la artillería de largo alcance y la aviación cambiarían tanto el paisaje de la guerra como lo harían los medios de comunicación de masas, la reproductibilidad técnica y la urbanización acelerada, con los escenarios de la producción cultural. Al mismo tiempo, los frentes tanto bélicos como culturales se harían mucho más extensos de lo que nunca habían sido y habría que ser capaces de pensarlos en una escala temporal mucho más amplia que la propia de las batallas napoleónicas o los escándalos de los salones.

Harían falta nuevos saberes, nuevas mediaciones que nos permitieran integrar complejidad de factores, amplitud de escala geográfica y alcance temporal. De ese modo, a la tradicional contraposición entre estrategia y táctica se uniría un tercer conocimiento que haría las veces de bisagra, de articulación entre lo grande y lo pequeño, lo general y lo concreto. Había llegado el momento de definir un nivel *operacional* que plantearía los movimientos tácticos a través de maniobras y operaciones, cuya profundidad, alcance y escala se dimensionaría de modo que fuera implementando las directrices estratégicas marcadas y diera cuenta de la complejidad de los factores y los escenarios implicados.

Toda una generación de teóricos soviéticos de la guerra y el arte trabajarían sobre este nivel *operacional* a lo largo de los años treinta.

El nivel operacional de la guerra, tal y como fue definido por Isserson o Svechin en la Rusia soviética invadida por la Wehrmacht, articulará la tensión entre estrategia y táctica a través de mediaciones como la noción de *operación*, más amplia y de mayor alcance que la mera batalla táctica y capaz de aterrizar los designios demasiados generales de la gran estrategia. Será mediante este orden de mediaciones, este arte operacional, que los soviéticos serán capaces de oponer a la brillantez táctica germana un nivel de pensamiento que daba cuenta de la complejidad con mucha más competencia que la limitada Blitzkrieg. La guerra relámpago de los alemanes será impotente para encadenar sus éxitos tácticos en una escala adecuada: será, de hecho, la inmensidad de la escala de la guerra en Rusia la que desgastará fatalmente a las tropas alemanas que irán de triunfo táctico en

triumfo táctico hasta su completa extenuación y su disolución como ejército en las estepas rusas.

Lo mismo le sucederá a las vanguardias históricas en Occidente cuya innegable brillantez táctica –de las provocaciones de Dadá a los logros formales del cubismo– se verá desgastada en la, aún más desolada e inmensa, estepa del capitalismo cultural. Algunos teóricos del arte soviéticos como Sklovski empezarán en esos mismos años a plantear otras tantas mediaciones que, como las «operaciones», en términos militares, sean capaces de reconectar la estrategia ilustrada y las tácticas modernas. Será en ese sentido que las vanguardias rusas empezarán a hablar de su trabajo como «modos de relación», como matrices formales y situacionales susceptibles de acoplarse tanto con la producción poética propiamente dicha como con la construcción de la propia vida cotidiana como si de un fin en sí misma se tratara, es decir como si tanto nuestro arte como nuestra vida fuera parte de una pequeña pero *operacionalmente* creciente República de los Fines.

A la noción de autonomía propia de este pensamiento operacional, de estos modos de relación, le llamaremos autonomía modal y su elucidación constituirá el núcleo de la tercera y última sección de este ensayo.

Introducción y necesidad de la autonomía modal

Nos corresponde pues convertir la república de los fines en sociedad concreta y abierta y esto por el mismo contenido de nuestras obras

J. P. SARTRE

Como hemos podido ver, la «autonomía moderna» pudo construir, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, una esfera de producción de alta cultura que se reclamaba autónoma respecto del aparato de la normalidad burguesa mediante la acumulación y el despliegue táctico de sucesivas cargas de negatividad. Logró así diferenciar, precaria pero constantemente, los movimientos del mundo del arte respecto del filisteísmo imperante. El romanticismo, la bohemia y la vanguardia se presentaron a sí mismas como reservas

mutantes de espontaneidad, creatividad y diferencia en el seno de una sociedad disciplinaria y normalizada, una sociedad laboriosa que tenía que desplazar a sus márgenes o etiquetar de poco realistas o abiertamente excepcionales los momentos de goce y creatividad. Sólo los artistas –supuestamente– podían permitirse vivir en un plano de irresponsabilidad creativa permanente, que se postulaba por completo desconectado de la realidad económica.

Ahora bien, pasados los momentos álgidos de acumulación de negatividad por parte de la autonomía moderna y, ya desde antes de los primeros movimientos de las vanguardias históricas, se abogó por la llegada de un momento revolucionario en que esa reserva autónoma del arte debía desbordarse para contagiar a la sociedad entera de sus capacidades creativas. Se anunciaba el fin del arte y su disolución en la vida cotidiana, que sería así transfigurada en un ejercicio de creatividad constante. De hecho ya se había llegado, hacia finales del siglo XIX con el *decadentismo* por un lado, y con movimientos como Arts and Crafts, por otro lado, a reclamar esta misma fusión de arte y vida. Dichos reclamos, sin embargo, no pasarán de proclamas retóricas durante bastante tiempo y nunca llegarán a ser mínimamente efectivas fuera del círculo de los artistas, la *bohemia* y sus clientes más privilegiados –como así lo constataron amargamente los miembros de *Arts & Crafts*. Con todo, la situación cambiará cuando a nivel industrial y productivo en general, se llegue al convencimiento de la imposibilidad de seguir aumentando la productividad bajo los modelos «fordistas-tayloristas» de organización de la producción. Así, ya pasada la Segunda Guerra Mundial y al paso en que las vanguardias diluían el arte y pedían a la gente que fuera creativa todo el tiempo, las grandes empresas, de IBM a General Motors, implantaron procesos de discusión en equipo del proceso productivo y dotaron de *autonomía* a los equipos de trabajadores para que respondieran de aumentos de productividad en sus respectivos sectores. Una nueva clase de emprendedores autónomos, un «cognitariado», empezó a emerger: se trataba de una nueva clase social que traficaría con su diferencia, y que lejos de avergonzarse de no-ser-normales converti-

rían su anormalidad en una nueva fuente de plusvalías. Si en algún tiempo la «autonomía moderna» había marcado la creatividad como una carga de negatividad frente a los modos de funcionamiento social normalizados y homogéneos, dicho tiempo estaba llegando a su fin. La innovación, la creatividad e incluso la disidencia eran valores que se empezaron a cotizar al alza, ocupándole así el capital sus últimas cotas de negatividad a la «autonomía moderna», cuyas proclamas y gestos buscando escandalizar se irían convirtiendo en un gesto consabido y cansino. Obviamente al capitalismo tardío ya no le molesta la diferencia: estamos en la era del consumo de masas personalizado: ya sea en la elección de yogures, de paquetes vacacionales, o de tendencias artísticas todo el mundo quiere ser **diferente**³.

Diríase que si bien la «autonomía moderna», con su particular guerra de guerrillas, buscando siempre definirse en negativo, podía haber sido una respuesta lúcidamente antagonista a la sociedad, del siglo XIX y principios del XX, basada en el cultivo obsesivo de la normalidad, lo que sucede con el capitalismo cultural no es tanto la caída en desgracia del modelo de la «normalidad» cuanto su implusión en múltiples normalidades, eso sí, debidamente jerarquizadas y dotadas de controles de acceso regulados por pautas de consumo y distinción adscritas al manejo de dinero y su inversión en «marcas». En ese contexto es obvio que un funcionamiento del arte basado en los antiguos modelos de la «autonomía moderna» y obcecado por tanto en asimilarse a una esfera propia y exclusiva, identificable por su inversión de los valores dominantes, carece de toda eficacia política, deviniendo un mero nicho más de los múltiples posibles en la postmodernidad. Siendo así, cuanto más trasgresor se pretenda el arte, tanto más «valor» en cuanto diferencia acumulará en el mercado de estilos de vida exclusivos.

Este escenario hace imposible seguir trabajando tanto con las viejas retóricas vanguardistas construidas en torno a la disolución del

³ Otra cosa, y más adelante tendremos ocasión de verla en detalle, será dilucidar el grado en que semejante «creatividad» crea unas condiciones más intensas y extensas de explotación y precarización de sus mismos sujetos.

arte como con los comodines postmodernos del nomadismo y la diferencia. Parece evidente que la disolución del arte, de la negatividad que éste había acumulado en forma de diferencia y anormalidad, se ha cumplido pero no por ello ha conseguido disolver, a su vez, las relaciones de explotación y la miseria inherentes al capitalismo. Antes al contrario, el culto a la «diferencia», característico de la autonomía moderna, se ha revelado como un eficaz acicate para un mercado de *gadgets* y estilos de vida cada vez más voraz y ramplón.

Será pues imprescindible que en esta tercera sección de nuestro trabajo empecemos a sacar conclusiones del rastreo que hemos realizado del funcionamiento de la «autonomía ilustrada» y su incapacidad para convertirse en un modelo verdaderamente instituyente de autonomía, conclusiones acerca de la «autonomía moderna», y sobre los modos en los que la reserva de negatividad acumulada por ésta vino a dilapidarse y agotarse en los procesos de su disolución social o institucional.

Veremos en detalle este proceso de conversión de los significantes de la autonomía en nuevos soportes de la heteronomía más reforzada e intentaremos dilucidar las condiciones para que una recuperación de la autonomía de lo artístico resulte políticamente significativa sin que por ello suponga ni el establecimiento de un nuevo coto, cerrado y estéril, de creatividad y diferencia, ni la revitalización del pujante mercado de estilos de vida que, como Google, confunden la estética con la peluquería.

Volvemos así a la que es la gran pregunta que nos plantea Adorno: desde la precariedad laboral, ambiental y macropolítica en que el capitalismo avanzado sume a sus ciudadanos y a los que no lo son ¿qué papel puede corresponder a las prácticas artísticas que ni las recluya en el coto cerrado de la institución ni las disuelva en la enésima revuelta de diseño? Urge replantear una noción de autonomía artística que pueda ser a la vez formal, social y política.

Si la «autonomía» de los equipos de obreros puede ser algo más que un medio de reforzar la heteronomía del conjunto del sistema de relaciones económicas y ecológicas, si la autonomía de los artistas

puede convertirse en algo más que la celebración de una individualidad tan inflacionada como gratuita y estérilmente desprovista de conexiones con su contexto... habrá que pensar cuales sean las *mediaciones* a través de las cuales esa autonomía cobre sentido transformador, cuales sean sus vasos comunicantes.

En esta tesitura será crucial recoger los elementos interesantes que aún queden asociados a la noción de «nuevos comportamientos artísticos», siguiendo a Adorno cuando sostenía que «sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*»⁴. Si las lógicas relacionales de la función estética se amplían y cubren áreas cada vez más amplias del comportamiento, exigiendo sus derechos, quizá estemos sentando una buena base para pensar una transformación social de mayor calado. En ese sentido propondremos considerar, a modo de hipótesis tan frágil como se quiera, la función de los «modos de relación» en tanto *medios homogéneos* o pequeñas unidades de organización lógica, sintáctica, relacional en definitiva, que cruzan la articulación tanto, y hay que insistir en esto, de las obras de arte como de los pequeños sistemas de acción y pensamiento. Obtendremos así una noción que nos permita considerar juntamente las prácticas artísticas premodernas y las contemporáneas, y todas ellas en relación dialéctica con una vida cotidiana, ya definitiva y ambiguamente politizada por la irrupción tanto de los restos del programa de las vanguardias, como de la colonización de la diferencia llevada a cabo por el capitalismo cultural.

Pero para pensar una autonomía de los *modos de relación*, que aquí llamaremos «autonomía modal», deberíamos mantener algunos requerimientos básicos. En primer lugar, semejante «autonomía modal» debe ser capaz de mantener la reserva de negatividad que ha caracterizado a la «autonomía moderna», pero asumiendo que esta negatividad debe ser de orden estructural como sucede con la kantiana «idea estética», irreducible a concepto o la definición que dará Mukarovsky de la «función estética». Coincidiríamos así con la idea

⁴ T. W. Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 24.

de «dialéctica» que sostiene Adorno para quien: «el nombre de dialéctica comienza diciendo sólo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adaequatio* [...] es índice de lo que hay de falso en la **identidad**»⁵. La «autonomía modal» se nutre así de una negatividad que no es la negatividad contenidista que busca el reverso, lo excluido de la representación burguesa, al modo de Courbet, ni la negatividad formalista que plantea alternativas a los modos aceptados y canonizados de representación, como fue tradición explícita en las vanguardias pictóricas desde el Impresionismo. La historia de las vanguardias, y de sus antecedentes en el siglo XIX, no es sino la historia de la neutralización, no exenta de polémica ni de dramatismo por supuesto, de ambas negatividades.

Por el contrario una lectura lúcida de Kant después de Duchamp y después de Wittgenstein, no puede sino acercarnos de nuevo a esa noción de *idea estética* que plantea las relaciones objetuales en su entero espacio lógico, como dijera el filósofo austriaco, es decir, en tanto irreducibles a las lógicas esterilizantes de la identidad y de la marca que la distribuye. La negatividad que nos interesa en la era de la «autonomía modal» es la que hace que ni el objeto ni el sujeto se plieguen a lo que el sistema del mercado espera de él. Buena parte de la vanguardia de principios de siglo ya pugnó –de Schwitters a Duchamp– por romper con la violencia objetual que confinaba los objetos en categorías estancas. Por supuesto que esta negatividad, esta irreducibilidad, afecta también a los intentos de fetichización de las configuraciones que se presentan como *obras de arte* en el coto cerrado de la institución o las convenciones artísticas. En vez de apreciar lo que de ruptura epistemológica, y aun ontológica, tenían las primeras operaciones de la autonomía modal, los críticos norteamericanos, en la estela de Arthur Danto, han enfatizado el rol del artista *designando* arbitrariamente su urinario como obra de arte. La negatividad que importa en la autonomía modal es mucho más radical que la que meramente pretende seguir salvándole el tipo al perso-

⁵T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1989, p. 15.

naje del artista demiurgo. En todas las operaciones de esa primera vanguardia hay que destacar la fuerza de los *modos de relación* capaces de extraer posibilidades sintácticas y relacionales de todo tipo de objetos específicos: sonidos en bruto, masas de color, objetos encontrados... poniendo de relieve las potencialidades de su plena constitución formal. El hecho de que Duchamp, en un gesto que, por supuesto, aún tiene mucho de negatividad romántica epatante, escoja un objeto tan apartado del repertorio de objetos auráticos como es un urinario, un botellero o una rueda de bicicleta montada sobre un taburete no puede hacernos perder de vista la riqueza formal, matérica y finalmente relacional, que puede desprenderse de su trabajo. Desde esta perspectiva la carga crítica de Duchamp tampoco puede resolverse meramente en un ataque al mundo del arte, por mucho que éste perdure gracias a la distinción entre urinarios auráticos y urinarios desprovistos de aura, cuanto un ataque contra el principio mismo de identidad y restricción relacional que fundamenta la razón burguesa y de la cual ya Kant tuvo, en su día, que dar cuenta. No se trata con ello de pensar que Duchamp atentara contra todo tipo de diferenciación, sino, más bien al contrario, que volviera, como por lo demás también hizo Kant, a fijar esa diferenciación en los modos de percepción, o de relación mejor, y no en ninguna sustantivación fetichista en estos u otros objetos, materiales e incluso procesos debidamente canonizados. Enseguida veremos cuan oportuna resulta la noción de «función» de Jan Mukarovsky para enfrentar esta serie de cuestiones. Sólo esa *negatividad funcional, relacional y lógica*, puede acaso resultar irreducible a la dinámica del capitalismo (contra)cultural. Con ello no podemos sino cuestionar la negatividad específicamente moderna que se ha confundido las más de las veces con la mera «representación» de esa negatividad.

Si queremos, como también pide Adorno que al desinterés le acompañe «la sombra del interés más salvaje» la negatividad que hace fuerte la «autonomía modal» no puede basarse en un falso apartamiento representacional, sino en las características mismas del tipo de producción que desde esa autonomía se auspicia, contribuyendo

así a una diferenciación de lo estético y lo artístico basada no en espurios criterios sociologistas o en endogámicas reconstrucciones de la historia del campo artístico, sino en la investigación y la experimentación de otros modos de relación, otros modos de hacer que no hagan el juego ni a la mercantilización ni a la estetización capitalista de las vidas y el mundo.

Sólo así podremos entender el modo en que funciona esta autonomía relativa y decir con un inesperado Lukàcs que la «influencia en la vida cotidiana en general, es tanto más fuerte, extensiva e intensivamente, cuanto más enérgicamente ha podido desarrollar cada esfera especializada su peculiaridad **propia**»⁶. Esto es así porque el sistema del arte, como todo sistema autopoético es a la vez un hacer y un conocer, y es precisamente por esa dualidad que encuentra vectores de acoplamiento estructural con otros sistemas conductuales y cognoscitivos.

Queremos decir con ello que la «autonomía modal» deberá ser inseparable de un programa de expansión dirigido a extender al máximo el principio mismo de la autonomía. Tras los fracasos de la «autonomía ilustrada» y la «autonomía moderna» ha quedado demostrada la insostenibilidad de una autonomía que se fetichiza y se restringe bien a una comunidad, bien a un ámbito determinado de producción social o cultural. La «autonomía modal» debe contar con un despliegue que, de modo vírico, produzca mutaciones y variantes encaminadas a proporcionar una mayor y más completa autonomía a los «afectados». Esa es acaso una de las lecciones centrales que una propuesta de «autonomía modal» debería extraer de los tiempos de la «autonomía ilustrada» en su relación con la noción de *natura naturans*. La radicalidad de la autonomía, como bien supieron ver Schiller o Marx, sólo se sostiene en la medida en que mantenga su aspiración a universalizarse, es decir, a «actualizarse, determinarse y realizarse» en palabras de Feuerbach.

⁶ G. Lukàcs, *Estética, op. cit.*, vol. I, p. 216.

La «autonomía modal» deberá ser capaz de asumir este reto o no será y ello tendrá que suceder en el terreno de juego demarcado por las evoluciones que han llevado al capitalismo mucho más allá de las relaciones de producción, distribución y consumo que en su día caracterizaron al capitalismo fabril.

Para ello vamos a permitirnos analizar con algo más de detalle esto que venimos llamando capitalismo cultural, puesto que de su elucidación dependerá la correcta formulación de la autonomía modal que estamos investigando.

Dificultades de la autonomía modal en el capitalismo tardío

Lo que yo no comprendí, seguramente no era la persona correcta para comprenderlo, era que la seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de pérdida de credibilidad dentro de la cultura en su conjunto, que una porción del arte más trasgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas meramente consumistas.

S. SONTAG, 1996

El negocio de Coca Cola es el negocio de construir relaciones.

D. DAFT, presidente de Coca Cola, Inc.

Como han dejado bien claro varias toneladas de microfísicas del poder, *à la* Foucault, el orden social y económico no se puede fundar sin fundar a la vez toda una serie de efectos de subjetividad. No nos es dado pensar el poder sin pensar las tramas en las que éste se teje y toma formas, unas formas que se parecen tanto a nosotros como queramos pensar. Con el fin de entender mejor ese proceso, Jameson propone el concepto de «capitalismo cultural» partiendo de su análisis de la postmodernidad que según él: «no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura [...] mutación que incluye una modificación fundamental de su función social»⁷. En la postmodernidad «el proceso de modernización ha concluido, la natu-

⁷ Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, p. 66.

raleza se ha ido para siempre [...] la cultura se ha convertido en una auténtica segunda **naturaleza**»⁸.

Lo que esto supone es que el capitalismo ya no se limita a ordenar los ámbitos estrictamente productivos. Más allá de la fábrica y la oficina, el capitalismo se reproduce ahora también en nuestros ocios y nuestras opciones de consumo, que resultan ser ocios y consumos «vicarios», como dijera **Veblen**⁹, en la medida en que son ocios y consumos con los que tenemos que cumplir como parte de nuestros deberes productivos, así el turismo compulsivo. Por eso y en la medida en que todos esos niveles afectan profundamente al equilibrio y la constitución misma del sujeto, nos encontramos con que el capitalismo ya no trata de vender mercancías, sino modos de vida, o *culturas* como prefiere llamarles Jameson: «[...] la disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social –desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura mental– se ha vuelto “cultural” en un sentido original y que todavía no se ha **teorizado**»¹⁰.

Tenemos que ser capaces de vérnoslas entonces con un concepto de lo cultural que no sea una especie de accesorio, complemento más o menos espurio de las ideas explícitamente políticas o de las posiciones estructurales de sujeto. En los tiempos de la «autonomía moderna» la cultura era un reducto de negatividad que cuestionaba el resto de esferas de la vida productiva y social. La situación con la que nos enfrentamos ahora es que la cultura, incluso la que se pretende crítica o incluso radical se ha convertido en un factor de diferenciación del «producto» que cada cual somos en el ámbito del mercado.

Desde los términos que hemos ido introduciendo en este trabajo podemos interpretar que Jameson está describiendo también el ago-

⁸ *Ibíd.*, p. 10.

⁹ Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Comares, Granada, 2009.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 66.

tamiento del ciclo de la «autonomía moderna» con su reconocida capacidad de mantener una reserva de negatividad, de forma que ahora incluso hasta el poder estatal, como dice Jameson, parece reclamar su porción de aura y negatividad «cultural». Si antaño, en los tiempos de la «autonomía moderna» lo cultural era aquello que aportaba grados de negatividad y diferencia disidente o epatante, ahora parecería que ese grado de diferencia, de espontaneidad y hasta de irreverencia se ha vuelto prácticamente normativo en un número creciente de esferas de nuestra vida. Lo cultural que, tiempo atrás, hacía que Goebbels se tentara las ropas buscando la pistola se ha convertido ahora en protectorado del Estado y de las más poderosas corporaciones que legislan con mano de hierro protegiendo la propiedad intelectual «por el bien de la cultura». Y no se trata además de una *Kultur*, de un poderoso y cerrado ideal de civilización: la cultura que tan importante resulta defender está en la música pop, en los logotipos de zapatillas o jerséis de punto y en las superproducciones cinematográficas. Es una cultura que nos ofrece puntos de anclaje y referencia no sólo para ser normales —eso no sería tan nuevo— sino incluso para ser tan ingeniosamente irreverentes como Madonna, Bono o Paris Hilton. Cada uno a su manera y eso es lo más importante y lo que marca los nuevos tiempos.

Thomas Frank¹¹ analiza lo que denomina la «idea contracultural», como el diagnóstico que establece que el principal fundamento de nuestra sociedad es el «conformismo» descrito, según Frank, en función de elementos como la sobre-organización, la burocracia, la homogeneidad, la jerarquía, el logocentrismo, la tecnocracia, el androcentrismo, lo apolíneo [...] todo eso es «el sistema» y está en contra de la imaginación y el pensamiento. Se trata de un retrato del orden procedente de los años cincuenta —tanto en Estados Unidos y Europa como en el bloque soviético— que sigue describiendo el orden social como una trama militarizada donde una combinación de alienación y represión (policial, sexual, identitaria) mantiene el estatus.

¹¹ Pensador afincado en Chicago y coordinador de la revista *The Baffler*.

Frente a este diagnóstico la receta de la contracultura era clara: «Amerika dice: no lo hagas; los Yippies decimos: Hazlo [...] Sólo rompiendo las reglas podemos descubrir quienes somos en **realidad**»¹². Tratemos ahora de ver el transito entre el *Do It* de los Yippies y el aún más sonoro y radical *Just Do It* de Nike.

Aún en 1956 podía el poeta de la contracultura Allen Ginsberg proclamar «la revista Time siempre me está hablando de responsabilidades. Los hombres de negocios son serios. Los productores de películas son serios. Todo el mundo es serio menos yo».

Lo que sucede ahora, dice Frank, es que nadie, ninguna corporación, quiere que se le considere seria: « [...] la América corporativa ya no es un ente opresor, sino un patrocinador de la diversión, proveedor de accesorios para tu estilo de vida, organizador de carnavales, nuestro socio enrollado en la búsqueda del orgasmo aún-más-apocalíptico. La idea contracultural se ha convertido en ortodoxia capitalista, su deseo de trasgresión tras trasgresión se ha ajustado perfectamente al régimen económico-cultural que depende de ciclos aún más rápidos de innovación; su gusto por la auto-realización y su intolerancia a los límites de las tradiciones ha abierto los campos de experimentación en prácticas de consumo y estilos de vida [...] el consumismo ya no tiene tanto que ver con el conformismo como con la **diferencia**»¹³.

De este modo, la investigación y acumulación de los elementos de esa diferencia, negatividad o trasgresión, ha pasado de ser un elemento desestabilizador a convertirse en una pieza fundamental del nuevo orden. El capitalismo cultural parece así haber conseguido hacer estériles cualesquiera «contenidos» que puedan importar dichos modos de vida, en tanto en cuanto, en conjunto, sean resueltos en una colección de *gadgets*, moda y complementos de temporada. Es por eso, volviendo a Jameson, que nos encontramos con que «las propias características ofensivas de la postmodernidad ya no ofenden a nadie,

¹² Jerry Rubin, fundador de los *Yippies*, 1970.

¹³ Thomas Frank, *Commodify your Dissent*, Nueva York, W. W. Norton, 1997, p. 34.

desde el hermetismo y el material explícitamente sexual, hasta la crudeza psicológica y las abiertas expresiones de desafío social y político que superan todo lo que habría cabido pensar en los momentos más extremos del modernismo. Y no sólo se reciben con una extrema complacencia, sino que estos mismos rasgos se han institucionalizado y armonizan con la cultura oficial o pública de la sociedad occidental»¹⁴.

Jameson inicia el abordaje de este proceso de subsunción de diferencias característico de la postmodernidad, y aunque luego habremos de profundizar más en las complejidades del mismo, el trabajo de Jameson es una muy buena plataforma para replantearse el concepto de ideología: volviendo al símil con la «guerra de posiciones» parece evidente que la ideología ya no puede ser concebida como un conjunto de ideas morales y políticas, sostenidas por las clases dominantes frente a las que quepa oponer otras ideas, que tras un proceso de competición hegemónica, al modo de las batallas de desgaste típicas de la Primera Guerra Mundial, logren eventualmente imponerse decantando los equilibrios políticos hacia clases marginadas hasta entonces. El campo de lo ideológico aparece más bien como aquel, dice Jameson, en el que «no sólo las formas contraculturales puntuales y locales de resistencia cultural y guerra de guerrillas, sino incluso las intervenciones evidentemente políticas como las de The Clash, se desarman y reabsorben en secreto en un sistema del que pueden considerarse como parte, al no poder distanciarse de él...»¹⁵.

Se trata acaso, en términos althusserianos, de un ámbito de lo ideológico que se revela claramente como la distancia entre las *representaciones* que tenemos sobre nuestra situación y nuestra situación real en el sistema global. En el capitalismo cultural, lo ideológico se revela sobre todo en la ausencia de operatividad política de las disidencias transformadas ya en diferentes modos de vida que se hacen equivalentes a opciones de consumo y nichos de mercado perfectamente

¹⁴ *Ibíd.*, p. 26.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 67.

identificados y cuantificados. Para continuar con el símil bélico, parece claro que esos referentes de «guerra de posiciones» han sido puestos en evidencia por una «guerra de movimientos» que ha ejecutado sus maniobras envolventes, de modo que fuerzas antaño temibles resultan ahora inofensivas meramente porque, incluso sin abandonar su posición, ésta se ha convertido en irrelevante, al modo en que la línea Maginot desbordada por los flancos, cercada y con los suministros cortados devino irrelevante en 1941.

Volviendo a Jameson podemos ver cómo es en función de este replanteamiento de lo ideológico, de la función claramente política de este nuevo operativo de «lo cultural» que el autor aboga por una «una estética de la cartografía cognitiva –una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global [...] Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social. Si alguna vez existe una forma política de la postmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como **espacial**»¹⁶.

¿En qué vendría a consistir semejante cartografía? ¿Cuáles serían sus unidades de descripción? ¿Acaso esos curiosos constructos culturales, equivalentes a fragmentos de modos de vida, que el capitalismo cultural utiliza como nichos en los que situar sus productos, ya se trate de zapatillas, tabacos o utilitarios?

¿Deberíamos entonces plantearnos como tarea política la construcción de grandes mapas en los que indicáramos los diferentes itinerarios a través de los cuales se construyen las posiciones de sujeto en la sociedad del capitalismo cultural?

¿Podría semejante cartografía delimitar los aspectos de nuestra subjetividad, de nuestra agencia, aún no colonizados? ¿O aquellos otros que habiendo sido colonizados en un tiempo han pasado por

¹⁶ F. Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, op. cit., p. 72.

procesos de descolonización y se encuentran ahora a la deriva política? ¿Podríamos así ver los niveles y operatividades de las resistencias...?

Y si hacemos mapas de constructos culturales, de colecciones de imágenes, que importan implicaciones situacionales y contextuales, ¿no nos estamos situando en un nivel de análisis muy cercano a aquel en el que situábamos buena parte de la producción artística? ¿Son las culturas-modos de vida que el capital hace circular, desde el hombre Marlboro a la chica Cosmo o el atleta Nike, estructuralmente indiscernibles de los «modos de relación» bajo cuya clave, como veremos, podemos recibir y poner en juego determinadas prácticas artísticas? ¿Postularemos aquí que el «sentido original» que ha adoptado lo cultural en el capitalismo tardío tiene algunas de las características de lo que describiremos como entidades modales, a saber, funcionar preferentemente en pequeñas unidades fragmentarias de sentido con sus propias gramáticas situacionales, produciendo y sosteniendo sus propias posiciones de sujeto y la parafernalia de objetos y entidades **necesarias**¹⁷.

Si concebimos el capitalismo cultural, al modo de Jameson como hemos visto, las dudas sobre la reductibilidad de las propuestas de la «autonomía modal» a nuevas unidades de consumo-vida de éste, no pueden sino ser planteadas con toda claridad. Pero es que además, a la cuestión de la reductibilidad de los «modos de relación» por parte del capitalismo contracultural, cuestión comparable a la absorción de los despliegues de restos de negatividad de las vanguardias históricas por parte de la naciente sociedad del espectáculo en la segunda mitad del siglo XX, hay que añadirle ahora la inquietud acerca de la adopción por parte de las sociedades del capitalismo tardío de las mismas formas de organización «en red» que hasta hace bien poco constituían el refugio-fetichismo de deleuzeanos y *nómadas*. Estas formas de orga-

¹⁷ Más adelante tendremos que analizar cómo a diferencia de otros sistemas modales, los producidos por el capitalismo tardío no se ofrecen en código abierto, es decir, no son susceptibles en principio de apropiaciones autónomas, ni se les permite mutar con una rapidez mayor que la que el mercado puede asumir.

nización, como han destacado Luc Boltanski y Eve Chiapello¹⁸ o Pekka Himanen¹⁹, se han convertido poco menos que en el nuevo credo de la literatura gerencial. Parece claro que habrá que replantearse el funcionamiento concreto de la noción de «autonomía modal» y de sus parámetros de contagio y expansión para poder elucidar algunas de las claves de todas estas cuestiones.

Construcción teórica

Nos hemos planteado como reto construir frente al capitalismo cultural –igual que hicieron los vanguardistas soviéticos frente a la Wehrmacht– una comprensión operacional de la autonomía, una comprensión que consiga acoplar la estrategia gradualista de la autonomía ilustrada con la permanente movilidad táctica característica de la autonomía moderna. Una autonomía que nos permita pensar cómo articular las esferas públicas de uso libre e instituyente de la razón propias –como hemos visto– de la autonomía ilustrada con el permanente recurso a la negatividad característico de la autonomía moderna.

Hemos planteado como hipótesis de trabajo considerar como unidades mínimas de esta nueva autonomía, los complejos relacionales que llamamos modos de relación.

Veremos ahora algunos de los elementos teóricos fundamentales de este acercamiento modal al problema de la autonomía. Una autonomía modal, a nuestro entender, debería contar con algunas de las siguientes características:

Debería tener un carácter *situado*, es decir, debería formularse siempre desde su enraizamiento en un cuerpo, en una experiencia

¹⁸ Especialmente en su reciente *El nuevo espíritu del capitalismo*, donde hacen un estricto repaso por los modos en los que la nueva cultura empresarial ha adoptado los conceptos y las retóricas que hace un par de décadas caracterizaron a las vanguardias contraculturales más radicales.

¹⁹ Himanen describe la nueva ética del capitalismo, la ética *hacker*, para la cual existen nuevos criterios de orientación y nuevas prioridades: la pasión por el trabajo realizado, sus aspectos creativos, el reconocimiento que se obtiene por parte de la comunidad de «iguales» en la que se trabaja... todo ello describe un nuevo paradigma relacional que Himanen se cuida mucho, por otra parte, de despolitizar.

concreta. Se trata con ello de salvar una de las escisiones más hirientes para todo pensamiento estético, la que se ha instalado entre nuestra sensibilidad y nuestro arte, la escisión que cree posible pensar desde claves meramente intelectuales o verbales, desgajadas del cuerpo y la sensibilidad. Para exponer la importancia de este carácter situado hemos optado por ofrecer una revisión del pensamiento estético de John Dewey, que nos dará además, a buen seguro, otras claves relevantes para nuestro análisis.

La confluencia de la sensibilidad y la inteligencia, del cuerpo y el concepto nos traen bajo mano una importante apuesta del pensamiento modal: la *generatividad*, esto es, la productividad específica inherente a los lenguajes y a los cuerpos, siempre dispuestos a engendrar nuevas configuraciones a partir de los limitados y discretos materiales con los que cuentan. La estética, los cuerpos y el lenguaje son generativos, formativos. Obviamente estudiar y exponer las ideas de Luigi Pareyson y su *Estética de la formatividad* era poco menos que inevitable.

Esta productividad estética, esta formatividad, no se da de modo indiferenciado, informe. Antes al contrario sólo puede darse a través de la mediación de la forma estética, o mejor dicho, de las formas estéticas, puesto que no hay estética –ni siquiera la del Absolutismo más ramplón– capaz de reducirse a una sola Forma. Esta multiplicidad de formas conniventes o antagónicas entre sí, esta *policontextualidad* será la tercera de las características del pensamiento modal que introduciremos. Lo haremos a través de las reflexiones sobre la función estética de Jan Mukarovsky que precisamente cifró la virtualidad de la función estética en el mantenimiento de esa «ecología modal», de esa multiplicidad de contextos de sentido y generatividad que llamamos aquí policontextualidad.

La coexistencia de este repertorio, de esta multiplicidad de productividades estéticas situadas exigirá una teoría de la distribución, un planteamiento de alcance ontológico, que cuestione el viejo juego sujeto-objeto y sus servidumbres. La policontextualidad de la autonomía modal no puede ser una simple ampliación de la oferta para

el sujeto consumidor, para el ciudadano votante. La autonomía modal sólo puede plantearse desde un pensamiento que coloque las relaciones, los modos de relación en el centro de gravedad.

Semejante exigencia no puede sino remitirnos a Marx y su construcción de una materialidad que se pone en juego a través de la dialéctica entre fuerzas de producción y relaciones de producción. Indagaremos por tanto en la estética de Lukàcs algunos elementos de ese *pensamiento de la materialidad relacional* y sobre todo calibraremos sus alcances en un plano antropológico y por tanto social y político.

Carácter situado: John Dewey

Para exponer la importancia de este carácter situado de la autonomía modal hemos decidido recurrir a la obra de Dewey, puesto que uno de los rasgos centrales que organizan de modo decisivo su pensamiento estético es una suerte de *naturalismo somático* que concibe la naturaleza como un conjunto de relaciones, de formas y organismos organizados y organizantes. Dewey se propone tratar la experiencia estética en función de las características específicas del organismo, intentando fundamentar sus ideas estéticas en determinadas necesidades naturales, en la constitución misma y las actividades del organismo. Así asegura que «bajo el ritmo de todo arte y toda obra de arte podemos encontrar... el patrón básico de relaciones de la criatura viva con su entorno» y es por ello que «el naturalismo en su sentido más amplio y más profundo es una necesidad de todo arte **grande**»²⁰.

En la medida en que todo arte surge de la interacción entre el organismo vivo y su medio en forma de una constante reorganización de las energías, las acciones y los materiales, se postula tanto este carácter intrínsecamente *situado* de la experiencia estética como las

²⁰ John Dewey, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2007, pp. 155-6. Obviamente en esta tesis apostaremos por dar estatuto conceptual a estos patrones básicos, sacándolos del armario de vaguedades holísticas y asimilándolos con los repertorios de modos de hacer identificados por tantas culturas musicales, arquitectónicas o lingüísticas.

condiciones para una cierta universalidad de dicha experiencia, derivada de su composición en base a un procomún de formas y estructuras básicas y generativas.

Ambos aspectos, el carácter situado y la exigencia de universalidad, se recogerán en una noción especialmente elaborada de «experiencia», que Dewey relacionará para empezar, con una cierta *vitalidad reforzada*²¹. Siendo la experiencia «el cumplimiento de un organismo en sus luchas y sus logros en un mundo de cosas» podrá Dewey sostener que toda experiencia es a la vez y en cierto modo «arte en estado *germinal*»²². Para poder «recuperar la continuidad entre la experiencia estética y los procesos vitales *ordinario*»²³, planteará Dewey su noción de *experiencia* como un todo en sí mismo, como un medio homogéneo que conlleva su propia cualidad individualizante y su autosuficiencia, basada en poder contar con un patrón y una estructura *–pattern and structure–* que se dan bajo una determinada *relación*²⁴. En esta formulación de la experiencia se acerca peligrosamente Dewey a la confusión de la experiencia tal cual con la experiencia propiamente estética.

Para conjurar el peligro de una identificación mecánica, y demasiado rápida, entre ambas: la experiencia *genuina* y la experiencia estética, Dewey se cuida de plantear las claves del proceso de diferenciación estética, de modo que si bien «las más elaboradas investigaciones científicas o filosóficas, así como las más ambiciosas iniciativas políticas o industriales tienen, cuando sus diferentes ingredientes constituyen una experiencia integral, una cualidad estética... dichas experiencias son predominantemente intelectuales o prácticas, más que distintivamente estéticas, a causa del interés y el propósito que las inicia y las *controla*»²⁵.

²¹ *Ibídem*, p. 25.

²² *Ibídem*, p. 25.

²³ *Ibídem*, p. 16.

²⁴ *Ibídem*, pp. 50-1.

²⁵ *Ibídem*, p. 61, volvemos así de la mano de Dewey al tema kantiano del desinterés, uno de cuyos rasgos recurrentes, en las definiciones de la «autonomía ilustrada» en los siglos XIX y XX ha consistido en plantearlo de modo que mantuviera a la producción de arte alejada de cualquier función o uso, protegiéndola así, a modo de depósito de humanidad y espiritualidad del espíritu de cálculo y la reducción ontológica de los objetos y las relaciones incitada desde el utilitarismo.

De este modo, recurriendo a una noción kantiana de desinterés, intentará Dewey salvar a la vez el carácter situado y la especificidad artística dentro de un proyecto como el suyo, volcado en sostener la radical continuidad de la autonomía a través de la experiencia. De hecho, donde Kant hubiera hablado de una *finalidad sin fin*, Dewey sostendrá, en su vitalismo experiencial, que si bien es acertado pensar al arte como desvinculado de cualquier finalidad particular o especializada, sí se puede pensar la práctica artística cumpliendo una «función» específica, en su caso una de reforzamiento de nuestra experiencia inmediata, vigorizándonos y vitalizándonos. De un modo que no deja de ser interesante, esta vinculación de la experiencia estética con una noción global del reforzamiento de la vitalidad permitirá a Dewey pensar el arte a la vez como instrumentalmente útil y como un fin en sí mismo. Esta dualidad será fundamental para poder pensar por nuestra parte la autonomía de lo estético en general y la «autonomía modal» en particular: «Aquello que es meramente una herramienta satisface [...] un fin particular y limitado. La obra de arte satisface muchos fines [...] se dedica a servir a la vida más que a prescribir un modo de vida definido y limitado»²⁶. Ahí la transparencia y la capacidad de circulación de las ideas estéticas: el desinterés salvajemente interesado, del que hablaba Adorno.

Y ello porque en términos de Dewey la experiencia estética, por definición, está siempre «desbordando» (*spilling over*), es decir, fluyendo y contaminando otras áreas de experiencia que en principio quedaban fuera de su alcance, modificando los parámetros de la percepción y el entendimiento, interviniendo las relaciones. Ahí Dewey no está sino retomando uno de los aspectos que quedan sin desarrollar en la Crítica del Juicio de Kant, cuando éste habla del «espíritu» y la función vivificadora que ejerce sobre nuestras facultades:

Espíritu, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el

²⁶ *Ibíd.*, p. 140.

alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone a las facultades del espíritu con finalidad en movimiento... afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de exposición de ideas **estéticas**²⁷.

De este modo la «autonomía modal» nos lleva a recobrar, con Kant precisamente, un concepto de autonomía de la práctica artística que sólo cobra sentido, como vemos en Dewey, cuando no resulta contenida –como sucedía finalmente con la «autonomía ilustrada» o la del *modernismo* norteamericano– sino que es capaz de desbordarse y afectar, finalmente, la institución de lo social, no basándose en ningún orden de voluntarismo contenidista ni en ningún programa de buenas intenciones –como le sucediera a la «autonomía moderna» desplegada por las vanguardias históricas más comprometidas políticamente– sino en su propia densidad y consistencia autónoma como obra de arte, en su cualidad, su capacidad de constituirse en genuina experiencia, y no meramente señalarla o representarla.

La paradoja de la que debe dar cuenta la «autonomía modal» consiste en que ésta tiene que ser efectiva políticamente, en el contexto del capitalismo (contra)cultural, tomando distancias, y no pretendiendo fundirse acríticamente –a diferencia de las versiones heroicas de la «autonomía moderna»– con lo cotidiano o lo político, etc. Y es una paradoja porque, a su vez, esta toma de distancia no se plantea de modo que genere un corte social o incluso metafísico, como veíamos en algunas versiones del modernismo, sino que se da de un modo situado, incorporando un elemento tan común como es el concepto mismo de «**experiencia**»²⁸.

²⁷ I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, #49, p. 220.

²⁸ Por cierto que mediante este replanteamiento de la noción de experiencia estética y esta redefinición de la función artística, la «autonomía modal» puede sentar unas sólidas bases para superar el debate sobre la apreciación de las altas y las bajas culturas: lejos de intentar establecer un canon determinado de contenidos o técnicas intrínsecamente artísticas, siguiendo las tesis de Dewey podemos sostener que allá donde el hombre esté más implicado en *intensificar la vida* [*enhancing life*] en vez de meramente vivirla, podremos hablar de un comportamiento estético. Aunque podamos dar por sentado que para Dewey la elaboración formal será imprescindible

Generatividad: Pareyson y la estética de la formatividad

Si hemos de indagar en esta segunda característica de la autonomía modal: su carácter generativo, urge recuperar, y la obra de Pareyson puede sernos de gran ayuda, la tradición de pensamiento estético que ha trabajado en pos de una teoría de la sensibilidad no como una suerte de receptividad pasiva –como si tal cosa fuera posible– sino como generatividad situada en los modos de relación que se ponen en juego tanto en el proceso de creación artística, como en los de recepción y articulación estética. Formatividad, le llamaba Pareyson.

Parte Pareyson de suponerle al pensamiento de Baumgarten y Vico potentes gérmenes de pensamiento no del todo explotados. Esto no es extraño si consideramos que la historia de la estética hizo que en apenas cincuenta años –desde la publicación de la *Aesthetica* de Baumgarten– la nueva disciplina pasara de ser una teoría de la sensibilidad y su productividad específica, a ser una, mucho más limitada, teoría del arte a manos de Hegel.

No siempre somos conscientes de la tremenda importancia que tuvo en su momento, hacia principios del siglo XIX, el paso de la Estética como teoría de la sensibilidad a su formulación como Teoría del Arte. Dicha transformación viene acaso a ser equivalente a la mutación –mediante los cercamientos que describiera Marx– de los campos de labor comunales a los pastos y los cotos de caza del arte administrados por los grandes terratenientes. En el terreno de la Estética podríamos, a su vez, pensar en los cercamientos que convirtieron los campos de labor comunales de la sensibilidad estética premoderna en los pastos académicos y los cotos de caza en los que ha medrado el arte desde el romanticismo hasta la postmodernidad, plácidos pastos y cotos de donde –huelga decirlo– han desaparecido las competencias instituyentes, y donde sólo a unos pocos se les permite ser productivos.

y vendrá dada en el proceso mismo de intensificación de la experiencia, no deja de ser evidente que en este punto habrá que discutir con más detalle, dado que Dewey, como veremos que denuncia Galvano della Volpe, no aborda la cuestión específicamente estética, o poética si se quiere: la correspondiente a la excelencia de las formas necesarias para poner en juego esta intensificación de la experiencia.

Deshaciendo ese proceso, aparece en el pensamiento de Pareyson la noción de *generatividad* que se plantea destrozar los cercamientos del capital y su proceso de proletarización de la sensibilidad. La generatividad aparece en Pareyson vinculada a las formas estéticas, concebidas como organismos autónomos que participan de un concepto objetivo de la naturaleza y del convencimiento de una profunda afinidad entre el actuar humano y las leyes naturales de esas mismas formas. Las formas exigen un constituirse de acuerdo con una intencionalidad natural que no se opone a la intencionalidad humana, ya que ésta podrá hacerse productiva –como dice Eco comentando a su maestro– sólo en el caso de que interprete aquella e, inventando leyes de formación humana, no se oponga a la formatividad de la naturaleza, sino que la prolongue.

Por eso nos interesa Pareyson, porque la generatividad característica de la autonomía modal no puede ser sino parte de la naturaleza y la inteligencia sensible constitutiva de los sujetos. No se trata de una generatividad misteriosa, de un patrimonio exclusivo del alma genial, sino de una característica de la constitución material y formal de los sujetos, de su agencialidad más bien, es decir de los modos de relación en que estos existen y se determinan.

Esta materialidad y esta forma puede ser contemplada en su perfección sólo si se considera *dinámicamente*, es decir como parte de un proceso abierto de cumplimiento, de logro de sí misma en tanto experiencia, como hemos visto sostener a Dewey. Por otra parte la contemplación estética no es, de hecho, más que una consideración activa que rehace el proceso que dio vida a la forma: «la forma es el mismo proceso en forma conclusiva e inclusiva y por lo tanto, no es algo que pueda separarse del proceso del que es perfección, conclusión y totalidad». Por eso, una de las citas preferidas de Pareyson será el aforismo de Paul Valéry que asimilaba la experiencia estética sostenida, o el arte si se quiere, al *desarrollo natural de una flor artificial*

Seguramente, buena parte de las ideas que maneja Pareyson para pensar su Formatividad, son ideas de raíz aristotélica, autor éste en el que el piamontés era un experto, como Etienne Gilson que en esos

mismos años aducía que «la filosofía de la naturaleza de Aristoteles aporta un lenguaje excelente para la filosofía del arte porque Aristóteles ha concebido la naturaleza precisamente como una especie de **arte**»²⁹. Aristóteles, muestra la estrecha relación entre desarrollo y forma: el concepto básico de su filosofía es el de «la forma incorporada que vive y se desarrolla», como dice él mismo «ni aquí ni en parte alguna veremos bien en el interior de las cosas a menos que las veamos realmente crecer desde sus comienzos...»³⁰.

Ideas que desde Aristóteles llegarían a reformularse en la Ilustración más lúcida, en Goethe y Moritz por ejemplo, para quienes la noción de la forma incorporada y en desarrollo será crucial tanto para concebir tanto la naturaleza como el arte. En la lectura que Pareyson hace de Goethe, «verdad» viene a significar «raíz humana y real del arte, eliminación de toda falsedad y de toda ficción en nombre de la vida bullente y palpitante, coherencia consigo misma y adecuación a las leyes internas [...] el arte es verdadero cuando prolonga y eterniza la existencia humana y la realidad cotidiana, capta su esencia y la fija en trazos **definitivos**»³¹.

La experiencia estética en la tradición de la izquierda aristotélica, de Moritz y Goethe, comparece vinculada a cierto orden de agentes autónomos que exigen ser comprendidos en función de su propia organización y su propia productividad específica. La experiencia estética, y por extensión la creación artística, se concibe así como producción de situaciones u objetos, de modos de relación, dotados como también sostenía Dewey de un patrón y una estructura, de una economía interna, por tanto.

Esta larga tradición de pensamiento estético se complementa acaso con uno de los elementos del pensamiento de Kant menos explotados, a saber, la crítica del Juicio Teleológico. En esta tercera sección de la *Crítica del juicio* Kant plantea su concepción de las

²⁹ Etienne Gilson, *Pintura y realidad*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 203.

³⁰ Werner Jaeger, *Aristóteles*, México, FCE, 1946, p. 12.

³¹ Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, pp. 190-191.

cosas que existen como fines de la naturaleza, en tanto que son seres organizados, en tanto son causa y efecto de sí mismas... según la especie –reproducción– y según el individuo –crecimiento–. Al respecto de estos elementos se trata de «que las partes de los mismos se produzcan todas, unas a otras recíprocamente, según su forma tanto como según su enlace, y, así, produzcan por causalidad propia un todo, cuyo concepto a su vez inversamente [...] es causa de ese producto según un principio, y, por consiguiente, el enlace de las causas eficientes pueda, al mismo tiempo, ser juzgado como efecto de las causas finales»³².

Siendo así, tanto la experiencia estética como la producción artística deben ser comprendidos, según expresión característica de Pareyson, como unión de *tanteo y organización*, en que la obra es al mismo tiempo *ley y resultado* del proceso que la crea: el artista procede tanteando sin saber a dónde llegará pero sus tanteos no son ciegos, sino que están dirigidos por la misma forma que ha de surgir de allí a través de una anticipación que, más que conocimiento, es actividad ejercida por la obra incluso antes de existir.

Eventualmente Pareyson tiende a mostrar aquí cierta rigidez a la hora de pensar que el proceso artístico es, en este sentido, unívoco, como el desarrollo orgánico que va de la semilla al fruto maduro, por mucho que esté dispuesto a reconocer que tal univocidad aparece solo *post factum*.

Sucede seguramente con este Pareyson, que trabaja en los albores del estructuralismo, que se maneja con una excesiva confianza en la potencia y la determinación de las estructuras profundas. Acaso como el primer Chomsky, cuando en su tesis originaria sostenía una estructura profunda mucho más determinante. Como es sabido, en adelante Chomsky priorizaría la noción de «competencias lingüísticas» y consideraría que los tránsitos entre Estructura Profunda y Estructura Superficial, entre semilla y fruto artístico, no sólo no serían unívocos sino que por el hecho de estar sometidos a derivas rela-

³² I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, p. 284.

cionadas con la materialidad y su realización o actualización sería, con toda su indeterminación e irreducibilidad a concepto, constitutivo de la definición y estructuración misma de la generatividad artística y modal.

Lo característico de la productividad estética es el movimiento por el que la persona misma del artista o el esteta se organiza y es organizada: «su modo de ser, vivir, sentir está presente en la obra no como objeto de su expresión sino como energía formante: gesto creador, modo concreto de escoger las palabras, modular el **canto...**»³³.

Y con esto entramos en el Pareyson que nos interesa más, aquel para quien las nociones de sujeto y objeto van perdiendo peso a manos de una noción fuerte de forma, o mejor de formatividad: «los términos de objetividad y subjetividad no tienen sentido en absoluto, y menos aún los de subjetivismo y objetivismo... El hecho es que la imagen es forma y forma también es el objeto del que surge la imagen... es la naturaleza misma la que produce las cosas como forma, y sólo porque las cosas son formas éstas son cognoscibles como imágenes, que a su vez son **formas**»³⁴.

Este es el aspecto a la vez más *antiguo* y más contemporáneo del pensamiento de Pareyson. Con este aspecto constitutivo de una materialidad relacional se puede poner su estética en conexión con las epistemologías modales que, de la mano de la teoría de sistemas o la teoría del actor-red, están cuestionando las bases conceptuales de las ciencias sociales.

Para cerrar este apartado dedicado a elucidar el sentido en que la autonomía modal puede ser generativa, podemos volver a destacar cómo esta generatividad se deshace de sus tintes místicos a través de su conformación modal, según Pareyson de nuevo: el arte de los antiguos ha sabido hacer funcionar en la actividad humana la ley de la naturaleza, prolongar al mundo humano la creatividad de la naturaleza. Así como la naturaleza varía sin fin la «planta originaria» produ-

³³ Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética*, *op. cit.*, p. 129.

³⁴ *Ibíd.*, p. 136.

ciendo «formas genuinas, coherentes, íntimamente necesarias», análogamente procede el arte de los antiguos: éste varía los «modelos primitivos» de la naturaleza sacando de ellos poco a poco figuras genuinas, coherentes y necesarias, no «sombras o ilusiones», sino formas que, aunque no existan de hecho, podrían existir en virtud de su necesidad interior. Aquí vemos por qué ante la obra de arte antigua siente que toda «arbitrariedad» o capricho humanos han desaparecido y no queda sino la actividad misma de la **naturaleza...**»³⁵.

La actualidad de Pareyson está marcando un final claro al ciclo de la postmodernidad más textualista y laxa. Se trata de recuperar un pensamiento fuerte que nos proporcione bases ancladas en nuestra constitución como «seres genéricos», constitución esta tan abierta, plural y sometida a dialécticas históricas como marcó Marx en su Sexta Tesis sobre Feuerbach.

Pareyson y sus ideas sobre la formatividad son claves para un pensamiento modal que ubique la productividad estética no aislada en ninguno de los supuestos polos del triángulo artístico: artista – obra – espectador, sino en las relaciones, en los modos de relación que son susceptibles de establecerse entre ellos, en los que ellos mismos se ponen en juego. Esta formatividad inherente a un pensamiento heterocósmico, por usar el término de Baumgarten, que apunte a una pluralidad de mundos de vida, de modos de relación a través de los cuales podamos especificarnos y desplegarlos como seres vivos e inteligentes. No es poca cosa.

Policontextualidad y función estética en Jan Mukarovsky

En directa correlación con este carácter heterocósmico, una tercera característica fundamental de la autonomía modal ha de ser la policontextualidad, es decir la convivencia de una multiplicidad de contextos de sentido, de lógicas y ritmos productivos que acaso se combaten y se refuerzan mutuamente, configurando una cierta ecología modal.

³⁵ *Ibíd.*, p. 153.

La consideración de esta policontextualidad ha sido decisiva para conformar el pensamiento estético de Mukarovsky cuya noción de «función estética» se define como «uno de los factores más importantes que crean la relación del hombre con la realidad; porque tiene... la capacidad de impedir que se pueda manifestar la supremacía unilateral de una sola función: la utilitaria o la suntuaria, por ejemplo, sobre las demás»³⁶. Con ello la función estética entra en pugna contra el empobrecimiento vital que comporta cualquier especialización excesiva y revela así la dimensión antropológica que desde Kant, Schiller y Feuerbach no ha dejado de serle inherente de alguna manera a todos los enunciados de la autonomía.

Mukarovsky sostiene que a diferencia de las otras funciones, «la función estética no tiene ningún objetivo concreto, puesto que la función estética, más que incluir las cosas o las actividades en un contexto práctico determinado, las excluye de él»³⁷. Y en ese movimiento las libera, dejando a las cosas y la naturaleza «obrar y existir en paz» como también pedía Feuerbach.

De un modo muy interesante, sin embargo, para Mukarovsky esta exclusión de la dimensión práctica tampoco coloca la relación estética en un ámbito por completo incomunicado, sino que lo devuelve a una socialidad más rica, puesto que «por el hecho de carecer de un “contenido” unívoco, la función estética llega a ser transparente, no adoptando una postura hostil a las otras funciones sino ayudándolas [...] de modo que el arte tiende [...] a la multifuncionalidad más variada y multifacética posible [...] el arte ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización que empobrece no sólo su relación frente a la realidad sino también la posibilidad de adoptar una actitud frente a ella»³⁸.

La policontextualidad es pues tanto un postulado interno a la estética, que siempre ha de ver convivir una serie diferente de poéticas, como una forma de configurar una esfera pública radical y programáticamente plural. Por lo demás la policontextualidad vinculada a la función estética puede darse prácticamente en cualquier ámbito y circunstancia de la

³⁶ *Ibíd.*, p. 164.

³⁷ *Ibíd.*, p. 165.

³⁸ *Ibíd.*, p. 165.

vida humana, sin inducir procesos de estetización puesto que no fuerza la ausencia de otras tantas funciones, que pueden no sólo convivir, sino verse reforzadas, como destaca Mukarovsky, por la presencia y el ejercicio de la *función estética*. Para comprender la dialéctica de la «autonomía modal» será imprescindible mantener el juego entre múltiples contextos de sentido que plantea Mukarovsky, por el cual las prácticas artísticas se constituyen por una intensa especificidad formal y funcional que no es óbice para la comparecencia de otras posibles funciones, siendo así que, antes al contrario, tiene la virtud de hacerlas fluir. Se ponen en cuestión pues con la «autonomía modal» los esquemas mecanicistas que hacían incompatible la actuación de lo específicamente estético con las articulaciones políticas o sociales, sin producir efectos perversos o desnaturalizadores en forma de «estetización de lo político» o «politización de lo estético».

Parece obvio que los efectos políticos de las prácticas artísticas no contribuyen a su excelencia como tales prácticas y que éstas deberán enjuiciarse en términos específicamente artísticos, o mejor dicho, en términos *modales*, en tanto que las prácticas artísticas articulen modos de relación. En esa muestra de una posible relación o un modo de hacer radicará su operatividad social y no «en que se pongan a arengar» como sostenía Adorno. Lo artístico es siempre modal, y lo modal es susceptible de vertebrarse en un plano político.

Para ir cercando de precisión esta mediación que estamos sugiriendo, este concepto fundamental de «modo de relación» podemos recurrir al mismo Mukarovsky quien, de hecho, a su determinación de la función como «una forma de autorrealización del sujeto» decide añadirle la palabra «modo», de manera que su definición final de función sería la siguiente: «la función es *el modo* de autorrealización del sujeto frente al mundo exterior»³⁹. Por supuesto la introducción de la «modalidad» en la caracterización de las funciones resulta de la mayor relevancia, puesto que conlleva y asegura todas estas exigencias de pluralidad y

³⁹ Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 129. En esta cita y la siguiente las cursivas son nuestras.

convivencia entre las funciones que ya hemos ido detallando de la mano del filósofo checo. Pero es que además, en otro ensayo del mismo año, 1948, Mukarovsky introduce, siguiendo acaso la huella de Diderot, la centralidad de la idea de «relación» a la hora de concebir la función estética: «por más pequeño que sea el sector de la realidad que representa, e incluso cuando no representa nada en absoluto –como por ejemplo en la creación musical– a la obra artística en tanto signo estético le es inherente la posibilidad de aludir a la realidad como conjunto y de expresar y conseguir la relación del hombre respecto al **universo**»⁴⁰.

Queda así doblemente determinada la función estética como modo y como relación; como es fácil ver en las construcciones artísticas premodernas y no occidentales nos encontraremos con culturas visuales, musicales y arquitectónicas «modales» esto es, aquellas que se estructuran en torno a ciertas unidades mínimas que, tomando pie en los términos usados por Mukarovsky, estamos llamando «modos de relación».

Mukarovsky se preocupa por situar estos modos de relación, constitutivos de lo estético en los cuerpos mismos: «no se trata hoy de investigar si lo estético está aferrado a las cosas, sino de averiguar hasta que punto radica en la propia naturaleza humana, no se trata de lo estético como una característica estática de las cosas, sino como componente energético del comportamiento **humano**»⁴¹.

De nuevo no se trata de atribuir la productividad estética, en exclusiva vergonzante, a ninguno de los vértices ya mencionados, sino de concebirla en función de un conjunto de operaciones competenciales realizadas sobre un repertorio de formas específicas.

Esta caracterización nos llevará a discutir la última de las exigencias de la autonomía modal.

Carácter relacional: Georg Lukàcs

El carácter relacional debe poner de relieve el alcance ontológico que subyace a la apuesta de la autonomía modal: una ontología en la

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 148.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 123.

que no hay propiamente sujetos ni objetos sino repertorios de modos de relación, constituidos a su vez por conjuntos de formas estéticas y competencias transformacionales. *Un modo de relación consiste en un orden formal actualizado y determinado por unas competencias y puesto en un paisaje.* En esta particular configuración consiste el carácter relacional que queremos vindicar para la autonomía modal.

Siguiendo el mismo método de construcción teórica que hemos usado en las demás caracterizaciones, optaremos ahora por explorar este carácter relacional en el seno de la obra de György Lukács, en especial en su *Estética*.

Por mucho que, tan interesadamente desde ambos lados del telón de acero, se haya intentado asimilar el pensamiento estético de Lukács a los postulados más planos del «realismo socialista», hay en dicho pensamiento abundantes elementos que van mucho más allá de lo que los burócratas del estalinismo hubieran jamás considerado y por fortuna también más allá de donde los críticos «occidentales» de Lukács quisieron limitarlo. Así pues y al margen de disputas «ideológicas», o de bloques de poder más bien, que ya hace décadas han dejado de ser relevantes, podemos ahora, por fin, abordar el pensamiento estético de Lukács como un pensamiento que con todas sus contradicciones, también lo es y de modo fundamental de la autonomía y del carácter relacional que podemos darle a esta autonomía.

En efecto, buena parte del primer volumen de la *Estética* de Lukács se dedica a ahondar en la especificidad de lo estético en función, por un lado, de sus diferencias respecto a los procedimientos desantropomorfizadores del reflejo científico y su preocupación con la «totalidad extensiva» y, por otro lado, con la dispersión y la inmediatez práctica de la vida cotidiana. El lugar de lo estético se construye pues, para empezar, poniéndolo en relación con el reflejo científico de un lado y con la vida cotidiana del otro. La obra de arte y la experiencia estética se revelan en Lukács como reflejo antropomorfizador que toma como campo la *totalidad intensiva*, y que asume la *particularidad* –las múltiples particularidades– como categoría central. Este peculiar reflejo captando la esencia *en* el fenómeno mismo,

toma como objeto la relación, la dialéctica, entre lo singular y lo universal que deberán quedar superados en el discurrir hacia lo *típico concreto*⁴². Tenemos ahí un potente sentido de lo relacional que articula el carácter situado de lo fenoménico, la policontextualidad de las particularidades y la generatividad resultante de su dialéctica.

El aspecto relacional de la definición lukacsiana de la autonomía del reflejo estético permite no hacer de éste algo aislado, o cortado en sí mismo, coincidiendo aquí inopinadamente con Adorno o Galvano della Volpe. Esto es así en la medida en que Lukàcs hace que coincidan en un mismo campo el desarrollo histórico de las formas específicas del arte con el de la autoconciencia del género humano como tipicidad concreta y totalidad *intensiva*⁴³. La práctica artística se concebirá, en un determinado momento teórico, como mimesis antropomorfizadora de los estadios evolutivos de lo real. Para dar cuenta del funcionamiento concreto de ese proceso Lukàcs deberá introducir otra noción de marcado carácter relacional: la de «medio homogéneo».

Un *medio homogéneo* no es una realidad objetiva independiente de la actividad humana, sino un «particular principio formativo de las objetividades y sus vinculaciones, unas y otras producidas por la práctica humana» de cuyo flujo continuo se mantiene estratégicamente retirado. Las dos características claves por las que se formará cada *medio homogéneo* serán una discriminación perceptiva y una pragmática. El primer principio de selección se aplica en la apercepción del mundo:

el medio homogéneo aparece, por de pronto, como un estrechamiento de la apercepción del mundo, como la reducción de sus elementos, de

⁴² Sin duda fue esta noción de «tipicidad concreta» –aparte de las atrevidas pullas de Lukàcs contra el omnipotente vanguardismo– una de las que más contribuyó a darle a nuestro autor parte de su fama como adalid del «realismo socialista» más caricaturesco.

⁴³ Véase Georg Lukàcs, *Estética, op. cit.*, vol. II, cap. 10, epígrafe 3.

sus formas de objetividad y conexión a lo perceptible y ello no sólo por lo que hace al qué de lo recibido y representado sino también en lo que se refiere al cómo de las formas de **manifestación**⁴⁴.

El segundo principio, de discriminación pragmática, supone una suspensión de las finalidades prácticas inmediatas: «para que surja un medio homogéneo en el sentido de la estética, hace falta ante todo, imprescindiblemente, una cierta permanencia relativa de tal comportamiento humano, y por otra parte, tiene que producirse una suspensión temporal de toda finalidad **práctica**»⁴⁵.

A su vez, además de este estrechamiento y de esta suspensión de las finalidades prácticas, otro rasgo esencial del *medio homogéneo* será el de su fundamental diversidad, su policontextualidad de nuevo. En efecto, su estructura y diferenciación será forzosamente plural puesto que su objeto es el amplio abanico de relaciones de los hombres entre sí y con el mundo –y no la estructura misma del objeto –y en este particular el pensamiento de Lukàcs es un claro deudor de la epistemología y la estética kantiana–. Lukàcs hace un marcado énfasis en el carácter relacional y modal de la construcción del medio homogéneo, al sostener que los repertorios de dichos medios homogéneos surgen de «la actitud del sujeto humano, de los modos en su comportamiento respecto del **mundo**»⁴⁶. Así y por mucho que detrás de estos comportamientos subjetivos podamos rastrear fuerzas objetivas histórico-sociales, bien podríamos sostener una relación entre los diferentes *medios homogéneos*, posiblemente mejor entendidos como poéticas modales que como obras de arte aisladas, y los diferentes *modos de hacer*, los comportamientos en que el mismo Adorno quería ver «**traducidas**»⁴⁷ las experiencias estéticas y que Lukàcs en sus precisos análisis sobre el cine denominará «unidades tonales emocionales».

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 323.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 329.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 323.

⁴⁷ «Sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*». T. W. Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 24.

Lo relacional del medio homogéneo se deja ver de nuevo en la dialéctica entre la especificidad del *medio homogéneo* y la comunidad de la vida cotidiana, o si se quiere la constante dialéctica entre el «hombre entero» de la vida cotidiana cuyos impulsos «pasan a la obra de arte y se convierten en elementos constructivos objetivos de ésta, en determinaciones del qué y el cómo de su **objetividad**»⁴⁸ y el «hombre enteramente» que deviene tal en el medio homogéneo de la experiencia estética en la que no pierde su «riqueza de determinaciones y tendencias, sino que cobra simplemente una forma nueva en la concentración y preservación del medio homogéneo, en su desarrollo como portador de un mundo, como órgano del reflejo estético de la realidad»⁴⁹.

Con ello se deshace Lukàcs de los restos de absolutismo estético que pudieran haber perdurado a través de las tesis de Schiller que sostenía, como hemos visto, que el hombre sólo era *enteramente hombre*, cuando jugaba, es decir cuando se sumía en la experiencia estética. Lukàcs asumirá la verdad antropológica, o la exigencia de verdad más bien, contenida en esta famosa fórmula schilleriana sólo para completarla con una dialéctica que enlaza, una y otra vez, al *hombre entero* de la vida cotidiana con el *hombre enteramente* de la experiencia estética. Por otra parte es evidente que en esta dialéctica Lukàcs está amarrando la distancia y la continuidad entre la experiencia y la experiencia estética que en Dewey aún quedaba sumida en una excesiva ambigüedad.

Esta dialéctica se acompaña, a su vez, del postulado de una doble naturaleza del hecho artístico y la experiencia estética: por un lado la que circunscribe en el ámbito del *medio homogéneo* a la obra encerrada en sí, relativamente autónoma, en sus propias determinaciones y por el otro la que la abre a la conformación de un ámbito extendido en la cotidianidad y en la vida social y política de los hombres devenidos nuevamente «hombres enteros». Dicha doble naturaleza se

⁴⁸ G. Lukàcs, *Estética*, op. cit., vol. II p. 338.

⁴⁹ *Ibídem*, p. 338 y también en G. Lukàcs, *Prolegómenos a una estética marxista*, México, Grijalbo, 1969, cap. X.

refleja, como no puede ser menos, en el *medio homogéneo* que por un lado tiene un aspecto claramente subjetivo y por otro tiene que contar con toda una serie de leyes supraindividuales, específicas de la práctica artística en cuestión:

Es imposible por principio poner el medio homogéneo de cualquier arte, moverse en él libre y fecundamente, si esa posición y ese movimiento no son de carácter completamente personal... pero no menos imposible es expresar la personalidad creadora en el medio homogéneo de un arte si su desencadenamiento no coincide con el cumplimiento [o la crítica, o la deconstrucción como formas de cumplimiento al cabo] de las leyes objetivas imperativamente prescritas en el medio homogéneo y si esa coincidencia no es inmediata y *evocadora*⁵⁰.

Esta es la tensión que subyace a la configuración de cualquier modo de relación que, como estamos viendo, consta de un nivel *repertorial* y uno *disposicional*, de unas formas y unas competencias que se cruzan y se actualizan mutuamente.

Lukàcs concibe el nivel repertorial como el propio de las mediaciones necesarias, aunque históricamente relativas «para captar el mundo de la humanidad desde un punto de vista determinado y esencial para los *hombres*»⁵¹.

En función del *tour de force* entre la personalidad creadora y las leyes concretas de cada medio homogéneo, entre lo disposicional y lo repertorial, se produce la capacidad evocadora de la obra de arte, su totalidad intensiva o su potencia como portadora de un mundo propio, clave tanto del proceso artístico como del estético.

A su vez, en interacción con la densidad propia del medio homogéneo los hombres, a través de la dialéctica hombre entero-hombre enteramente-hombre entero, pueden reforzar su arsenal de disposiciones, de competencias, su capacidad de intervención plural y lúci-

⁵⁰ G. Lukàcs, *Estética, op. cit.*, vol. II, p. 340.

⁵¹ *Ibíd.*, vol. II, p. 341.

da. Es por ello que se puede, desde la *Estética* lukacsiana, reforzar la construcción de una «autonomía modal» cuyos verdaderos agentes serían precisamente los modos de relación concebidos como los medios homogéneos que constituyen las prácticas artísticas en el proceso de su producción, distribución y recepción.

Estos conjuntos de formas y competencias, de modos de relación, lo empieza Lukàcs a plantear ya desde las primeras páginas de su *Estética* tomando como base, sobre la que aún habrá que trabajar considerablemente, alguna reflexión de Lenin sobre la consistencia de las figuras lógicas, en concreto sobre la relación que Lenin establece entre las formas de inferencia lógica y la realidad objetiva. Al respecto dice Lenin:

Para Hegel la acción, la práctica, es una «inferencia» lógica, una figura de la lógica. Y es verdad, no naturalmente en el sentido de que la lógica tenga su ser-otro en la práctica del hombre (=idealismo absoluto) sino en el sentido inverso de que la práctica humana por el hecho de repetirse miles de millones de veces, se imprime en la conciencia humana como figura lógica. Estas figuras tienen precisamente (y sólo) gracias a esa repetición innumerable la firmeza de un prejuicio y carácter **axiomático**⁵².

Digamos pues que para Lenin trata de un repertorio de formas que derivan su fuerza y su autonomía, su «derecho», no de ninguna prescripción ontológica o metafísica, sino de un concreto devenir histórico, evolutivo y social, que le ha ido confiriendo esa solidez, esa relativa estabilidad y compleción que caracterizan a lo repertorial. Por supuesto la apuesta de Lenin no debería dejar en suspenso la posibilidad de la «invención» de nuevos *modos de hacer*, no necesariamente vinculados a formas previamente *jugadas* de la práctica. Antes al contrario, establece las bases para una renovación de los reperto-

⁵² Lenin, *Philosophischer Nachlass*, citado por G. Lukàcs, *Estética, op. cit.*, vol. I, p. 264.

rios que siempre contarán, no obstante, con cierta estabilidad e inercia. Se trata obviamente de una dialéctica de lo viejo y lo nuevo que los sistemas estéticos y las poéticas no occidentales y previas a la modernidad han sostenido con una sorprendente continuidad. La negación de la posibilidad, de la arbitrariedad más bien, de lo nuevo, que en otros tiempos puede haber sido un elemento central del pensamiento reaccionario, puede convertirse ahora, en plena era del capitalismo cultural e inmersos como estamos en su imprescindible marea de continuas novedades, en un interesante frente de batalla de la estética modal. Sostener que el arte y la sensibilidad no hace sino **glosar**⁵³, ejecutar variaciones sobre modos de relación previamente existentes y fundamentalmente *comunes* debería contribuir a cuestionar algunas de las expectativas y asunciones centrales del sistema de distinciones y normalización social del capitalismo avanzado.

Construcción política

Al cerrar la sección de la construcción teórica de la autonomía modal de la mano de Lukàcs hemos podido introducir los dos niveles que conforman todo cuerpo modal, toda cultura estética de hecho. Efectivamente no hay cultura estética que no incorpore un nivel *repertorial* y un nivel *disposicional* que deben cruzarse como los dedos tatuados de Robert Mitchum en *La noche del cazador*, articularse y codeterminarse como lo hacen el léxico y la sintaxis, el genotipo y el fenotipo en los individuos de cualquier especie.

Como es notorio, las culturas estéticas más conservadoras suelen mostrar una clara tendencia a enfatizar lo repertorial en detrimento de lo disposicional, las formas establecidas y aceptadas de percepción o representación, en detrimento de las competencias formativas que podrían poner estas formas en cuestión o hacerlas derivar hacia nuevas configuraciones. Por el contrario, las culturas más dinámicas parecen poner una fe inmoderada en el nivel de lo disposicional, en

⁵³Esta reconsideración de la glosa como dispositivo generativo fundamental se la debo, como tantas otras cosas, a mi queridísima colega María Carreño.

las capacidades de apropiación y en su nuda generatividad, mostrándose dispuestas a negar incluso que exista un repertorio básico de formas desde las que sea preciso partir para cualquier configuración estética.

El alcance político de cualquier sistema estético dependerá de la composición y el equilibrio tanto del repertorio de formas como del conjunto de competencias. No es difícil sostener que los procesos de cercamiento y proletarización que fundan el capital son también procesos de expolio y dispersión de lo repertorial, así como de extrañamiento y desterritorialización de las **competencias**⁵⁴. En consecuencia, a la hora de plantear la construcción política de la autonomía modal tendremos que revisar la influencia concreta de ambos niveles y ver cómo su articulación puede propiciar una comprensión operacional de la autonomía, una comprensión que logre acoplar la estrategia y las tácticas del proyecto ilustrado y del moderno, en suma del proyecto de la autonomía de las facultades como forma de perseguir e instituir la república de los fines.

Lo repertorial

Shakira y Kant por fin juntos.- «The she-wolf is me, but it's not only me: it's also the women and the men of our time [...] the vision that we have of the world today, much **more open...**»⁵⁵

Lo dice Shakira: hay un nivel de funcionamiento de la relación estética que, como destacara Kant, a quien la cantante debería dedicar su próximo disco, funciona de un modo «trascendental», es decir, no se limita a operar exclusivamente desde y en el interior –sea esto lo que sea– de un individuo determinado sino que al hacerlo establece conexiones, paralelismos con otros muchos individuos. Es por esta

⁵⁴ Ese parece ser uno de los temas centrales del *western*, género cinematográfico tan injustamente relegado por la reflexión filosófica.

⁵⁵ «La loba soy yo, pero no sólo yo. También las mujeres y los hombres de nuestro tiempo lo son [...] y la visión que tenemos del mundo de hoy, mucho más abierta...», aclaraciones realizadas por Shakira al hilo de su videoclip *She Wolf/Loba* en agosto del 2009.

qualidad trascendental –transpersonal–, por esta especie de «sentido común», que la relación estética es no sólo susceptible de establecerse como tal relación, sino incluso de resultar significativa tanto a nivel personal como a nivel social e incluso antropológico. Toda unidad de pensamiento y construcción estética que se sitúe en este nivel tiende a asociarse con otras de su mismo alcance y a constituir «repertorios» de formas. Todas las culturas estéticas funcionan a partir del reconocimiento en estos repertorios que establecen una distribución básica de las posibilidades expresivas y relacionales. Esta distribución es susceptible de sufrir variaciones, pero tiende a una relativa estabilidad como muestran sistemas modales como los *ragas* en la música hindú, los palos en el flamenco, etc.

A la hora de pensar los términos sobre el funcionamiento del nivel de lo repertorial en la autonomía modal, no vamos a tener más remedio que seguir las indicaciones en que coinciden Kant y Shakira. Por eso tendremos que proponer unidades de sentido que rompan con la tradicional clausura que las estéticas de raíz romántico-expresionistas habían realizado de la experiencia estética convirtiéndola, con la ayuda de un Wittgenstein mal leído, en pasto de las místicas ovejitas de la subjetividad más cerrada en sí misma.

Para poder entender los repertorios constituyentes de la autonomía modal nos es imprescindible pensar unidades de sentido relacionales y que nos sirvan para establecer mediaciones entre los diversos niveles de producción, recepción, apropiación y re-producción de las prácticas artísticas, evitando polarizar la experiencia estética entre lo absolutamente privado, lo incommunicablemente íntimo y lo mecánicamente determinado a niveles macroestructurales...

Lo dice Shakira: ella es una loba, pero puede serlo, o mejor dicho puede pensar que lo es, porque también lo son los hombres y mujeres de su tiempo y porque además su ser-loba se corresponde con una determinada forma de ver el mundo, un modo de relación acaso, que histórica y materialmente es posible pensar.

Y es que la escala en la que situamos la percepción y la experiencia estética no sólo establece un «trascendental» cognitivo, no sólo

tiene implicaciones epistemológicas, sino que además hace que esa misma experiencia se acople con las circunstancias históricas y sociales concretas en, ante y contra, las que se produce.

Nos sirve entonces también el pronunciamiento de Shakira –y nuestras bases kantianas, todo hay que decirlo– para romper con esa clausura que amenaza con esterilizar cualquier pensamiento estético desde la creencia en la sobredeterminación estructural, sociológica o política, de la producción artística y cultural.

Pero para ello no sólo tendremos que postular nociones relacionales, sino que habrá que recordar el carácter radicalmente situado y generativo de los procesos de producción y apropiación estética. Vamos a pensar la medida en que esas nociones relacionales pueden haber resistido en la noción clásica de «forma estética».

Mientras Marcuse –menos mal– guarda las formas.– Como buen representante de la cultura estética dinámica de la modernidad, Herbert Marcuse en su obra más temprana, como tantos otros teóricos de la contracultura, llegó a confiar en el potencial de las puras competencias, el potencial que, para la puesta en cuestión del sujeto moderno y sus miserias, podría tener «un retorno al arte «inmediato» que sirva como activador no sólo al intelecto y a una sensibilidad refinada, «destilada» y restringida, sino también y principalmente, a una experiencia «natural» de los sentidos, liberada de los requisitos de una caduca sociedad explotadora...»⁵⁶. Se trataba para Marcuse, como para todo el movimiento emancipador de finales del XIX y principios del XX, de enfatizar el nivel de lo disposicional, de forma que sería a partir del cultivo de las capacidades y las competencias del sujeto cómo nos podríamos liberar de los castrantes esquemas de la cultura clásica y patriarcal.

Se trata de las conocidas posiciones que abogaban por la *desublimación* de la cultura, rompiendo el monopolio que lo artístico establecido había construido para cercar la sensibilidad estética. Había

⁵⁶ Herbert Marcuse, *Contrarrevolución y Revuelta*, México, 1986, p. 94.

que desartistizar e incluso disolver cualquier atisbo o residuo de forma estética. La consigna era disolver las formas estéticas en lo político o lo cotidiano. Se pensaba que de la exigencia de distancia y autonomía de las formas estéticas no podía colegirse sino un estéril aislamiento. Los tiempos pedían abolir toda distancia. Era la hora —una de esas horas— de echarse a la calle y pasearnos a cuerpo. El caso es que, como hemos podido ver en la sección dedicada a la autonomía moderna, ninguno de los intentos por disolver la forma estética en lo cotidiano o lo político consiguió aportar efecto revolucionario alguno, más allá de cierta estetización difusa. Hacia finales de los años sesenta esto se había hecho especialmente evidente.

Tanto fue así que incluso Marcuse, después de haber sido uno de los abanderados de esa desublimación romántica de la cultura, habrá de replantearse sus propias posiciones y abogar por una recuperación del nivel de lo repertorial, del valor antropológico e intrínsecamente político de la «forma estética» en su autonomía.

«Forma estética» significa para este Marcuse tardío y quizá menos conocido «el conjunto de cualidades (armonía, ritmo, contraste) que hacen de la obra un todo en sí, con una estructura y un orden propios (estilo). En virtud de esas cualidades la obra de arte transforma el orden que priva en la **realidad**»⁵⁷. Son estas formas las que constituyen repertorios y ponen en jaque las aproximaciones voluntaristas a la expresividad estética.

Marcuse va a sostener en *Contrarrevolución y revuelta*, una de sus últimas obras, que la «revolución cultural» del arte-vida que ha preconizado buena parte de las vanguardias, con su fijación en la espontaneidad y la indeterminación, ha tenido sentido en tanto que ha estado vigente la cultura burguesa clásica caracterizada por rasgos como: el *utilitarismo*, en tanto preocupación por el dinero y el negocio como valor existencial; el *patriarcado*, como base tanto de la empresa como de la familia y finalmente el *autoritarismo*, como clave de la educación y las instituciones disciplinarias.

⁵⁷ *Ibídem*, p. 93.

Como hemos tenido ocasión de ver al analizar el agotamiento de la autonomía moderna y el funcionamiento del capitalismo contracultural, para Marcuse es obvio, ya a principios de la década de los setenta que esta cultura clásica burguesa ha dejado de detentar posiciones hegemónicas, y que ello se debe a una multitud de factores entre los que quizá quepa destacar el hecho de que con la revolución keynesiana y los auspicios al consumo, el «ascetismo interior» ha dejado de ser normativo, si es que no ha desaparecido totalmente, mientras que, al mismo tiempo, el mercado de «subculturas libertarias» ha ido creciendo dotando de todos los *gadgets* necesarios a los modos de vida alternativos.

Por otro lado, según Marcuse, el «pensamiento idealista» ha caído en desuso en función de las nuevas necesidades educativas, de socialización y de reproducción del capitalismo que, por lo demás, han cuestionado, definitivamente quizá, la hegemonía del modelo patriarcal de familia dando lugar a nuevas formas de organización doméstica que en definitiva corroboran la incorporación de las mujeres al mercado laboral y la de los varones a un mercado de ocio en continua expansión.

Todo este diagnóstico lleva a Marcuse a cuestionar el modelo de crítica cultural que se había estado aplicando desde el inicio mismo de las vanguardias:

Si estamos presenciando una desintegración de la cultura burguesa, como resultado de la dinámica interna del capitalismo contemporáneo y el ajuste de la cultura a los requerimientos de dicho capitalismo, ¿no estará entonces la revolución cultural puesto que su meta es la destrucción de la cultura burguesa, sometándose precisamente al ajuste capitalista y a la redefinición de la cultura? ¿No está en consecuencia traicionando su propia finalidad, que es preparar el terreno para una cultura cualitativamente diferente, radicalmente antipitalista...?⁵⁸.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 98.

En otras palabras ¿no serán los esfuerzos por desarrollar un anti-arte, o un «arte vivo»; como rechazo de la relevancia específica de la forma estética, pioneros en la configuración de una nueva esfera pública específica del capitalismo cultural, caracterizada por la diversidad de opciones de consumo y entretenimiento? ¿No esconde el desaforado énfasis en lo disposicional la enajenación del potencial político que lo repertorial podría aún tener?

El programa vanguardista supuestamente dirigido a anular la autonomía de la forma estética podría muy bien limitarse a convertir la práctica artística en un ingrediente más de la cotidianeidad, vía el diseño o la publicidad.

Para conjurar la posibilidad de una reducción semejante, Marcuse propone volver a considerar el funcionamiento de la denostada forma estética, de los repertorios formales que han constituido los más diversos sistemas estéticos sin dejar de lado, obviamente, los conjuntos de disposiciones y competencias que las han mantenido vivas y generativas.

En su juicio la mayor parte de la producción artística hasta el siglo XIX es claramente antiburguesa, la obra de arte clásica: «[...] se desvincula del mundo de las mercancías, de la brutalidad de la industria y el comercio burgueses, de la distorsión de las relaciones humanas, del materialismo capitalista, de la razón **instrumental**»⁵⁹.

Es en esta nueva dimensión de la existencia que «el universo estético *contradice* a la realidad metódica e **intencionalmente**»⁶⁰. Como había dicho Robert Musil: «¡No os dais cuenta de que, una de dos, o es una incomprensible perturbación anímica, o bien es el fragmento de una vida **distinta!**»⁶¹.

Por supuesto, advierte Marcuse, que dicha contradicción nunca o casi nunca es directa sino que reside, está contenida, en la forma, en la estructura de la producción estética misma que sirve para articular esa misma distancia crítica hacia la realidad. La obra de arte clásica

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 98.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 98.

⁶¹ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barras, 1990, vol. IV, p. 80.

ejerce su antagonismo de modo tal que «transfigura y transubstancia la realidad dada —y la liberación de ella. Esta transfiguración crea un universo encerrado en sí mismo y sigue siendo el otro de la realidad y la naturaleza, independientemente de lo realista o naturalista que sea»⁶². Se trata de un antagonismo específicamente repertorial por tanto funciona políticamente poniendo en evidencia el abanico de posibilidades, de formas de la inteligencia, la sensibilidad y el deseo, de los que somos capaces y que de alguna forma *nos obligan*, nos marcan una excelencia, unos óptimos modales que alcanzar.

Esta dimensión repertorial es la que da validez, aún hoy, a la tragedia griega o la épica medieval, precisamente porque a través de la articulación de la transformación estética se nos revela, el ámbito propio de aquello que, con todas las precauciones políticas y contextuales estaríamos dispuestos a denominar la «condición humana», como presencia de la genericidad por encima de las limitaciones de las situaciones específicas, así como «ciertas cualidades constantes del intelecto, la imaginación, y la sensibilidad humana; cualidades que la tradición de la estética filosófica ha interpretado como idea de la *belleza*»⁶³.

Es según esa idea de la belleza y sus leyes que podemos mantener nociones como la de «estilo», modo específico de relación que propone a la realidad un orden distinto, o mejor dicho: todo un aluvión de ordenes distintos y proliferantes que quizá podrían tener contacto con los ordenes orgánicos cuya importancia hemos visto en los teóricos y artistas de la Ilustración. Es en ese sentido que Marcuse alude al arte como *recuerdo*, en el sentido de la tesis marxista según la cual dicho *recuerdo* «refiere a una cualidad reprimida en los hombres y las cosas, que una vez reconocida, podría llevar a un cambio radical en la relación entre el hombre y la *naturaleza*»⁶⁴, apelando a una experiencia y una comprensión preconceptuales que se despliegan contra el instrumentalismo. Este nivel de lo repertorial supone

⁶² H. Marcuse, *Contra-revolución y revuelta*, op. cit., p. 99.

⁶³ *Ibíd.*, p. 100.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 112.

recordarnos la multitud de registros, de posibilidades que nos es dado alcanzar, supone por ello un incomodo recordatorio de lo que, como cultura y como especie, somos capaces. Nadie sabe *lo que puede un cuerpo*, pero los repertorios de formas estéticas nos dan –ciertamente– una idea de la variedad y el alcance de lo que puede poder.

Por lo demás, la consistencia de lo repertorial viene a recordarnos los horizontes de construcción antropomorfizadora que nos constituyen en tensión con lo instituido: «La eliminación de esta tensión sería la imposible unidad final de sujeto y objeto: la versión materialista del idealismo absoluto... Interpretar la enajenación irredimible del arte como un producto de la sociedad de clases, burguesa o no, es una **necedad**»⁶⁵.

Y esto es así porque para Marcuse podrá el arte perder su carácter elitista, su encierro en las instituciones de la «autonomía ilustrada» pero no aquello que constituye la potencia del nivel repertorial y que actualiza su necesaria dialéctica de proximidad y extrañamiento con la sociedad. En la medida en que «el «mensaje» libertario del arte trasciende las metas realmente accesibles de la liberación... sigue comprometido con la Idea (Schopenhauer), con lo universal en lo particular... el arte debe seguir siendo **enajenación**»⁶⁶. Todo repertorio introduce una tensión que no es enajena respecto a los instituido, evitando todo proyecto de reducción del ámbito de lo proyectual al de los hechos consumados, o de suplantación de la sociedad instituyente por la sociedad instituida:

La abolición de la forma estética, la noción de que el arte podría convertirse en parte integrante de la praxis revolucionaria (y prerrevolucionaria) hasta que en un socialismo perfectamente desarrollado, se tradujese adecuadamente a la realidad (o fuese absorbida por la ciencia) es un concepto falso y opresivo que sugiere el fin **del arte**⁶⁷.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 120.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 116.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 119.

En términos de construcción política, podemos asignarle al nivel de lo repertorial el claro objetivo de vindicar la existencia y la resistencia de una multitud de formas de organización de la percepción, la temporalidad, las relaciones sociales, los materiales, una multitud de modos de relación en suma que el capitalismo globalizado puede querer suprimir por falta de rentabilidad o de conexión con las lógicas del mercado.

Estas formas, constitutivas de múltiples repertorios, suponen además recuperar para el pensamiento estético una apuesta de alcance antropológico que –como hemos visto– ya formularan Schiller y Marx. Apuesta por el *recuerdo* de todas aquellas posibilidades que nunca hemos sido y que, sin embargo, añoramos profundamente.

Lo disposicional

Una vez hemos constatado la importancia que tiene el nivel de lo repertorial para explicitar la autonomía modal, es imprescindible que recordemos que esa repertorialidad sólo puede darse mediada por un nivel disposicional, un nivel constituido por las competencias y los contextos de actuación que permiten actualizar y desplegar las formas, haciéndolas operativas. Vamos a intentar perfilar mejor ese nivel de lo disposicional.

Las competencias modales.– Como decía Clifford Geertz, todos venimos al mundo «naturalmente equipados para vivir miles de vidas, pero que al final vivimos sólo una» A ese *equipamiento* natural que no es estricta o exclusivamente biológico, cultural o **mental**⁶⁸ que puede consistir en inteligencias específicas, habilidades o ingenios determinados le hemos llamado *competencias modales*, por entenderlo como el conjunto de dispositivos generativos que nos permitan a la vez percibir, entender, replicar y eventualmente desarrollar una serie indefinida de *modos de relación*, contenidos *in nuce* en lo repertorial. Lo disposicional posibilita, por tanto, esos procesos de «tanteo

⁶⁸ Ni se sostiene, seguramente, defendiendo una cierta complementariedad entre todos esos fragmentos como argumenta Ingold.

y organización» constitutivos de toda experiencia estética y toda práctica artística.

Diríase, por tanto, que las competencias modales son los **protocolos**⁶⁹ que nos permiten poner en juego, encabalgar y tramar de diferentes modos, los modos de relación, los barrios de esa ciudad que es toda estructura emocional y relacional, toda cultura estética y todo sujeto al cabo.

Para entender cómo funciona la generatividad de dichas competencias podemos remitirnos a Roy de Andrade y su caracterización de la transmisión de contenidos culturales específicos en forma de programas, entendidos como capacidades cognitivas universales o *procesadores*. Así es como funcionan los Dispositivos de Adquisición del Lenguaje, mediante los cuales, por cierto, propiamente no se «adquiere» el lenguaje, sino que *se genera y se regenera continuamente en los contextos de desarrollo de los ámbitos de habla en los que el individuo participa*. Esto recuerda más a un proceso de incorporación que de **inscripción**⁷⁰. En virtud de esta generatividad hemos cuestionado desde el principio tanto el carácter representacional como el funcionamiento netamente expresivo de las prácticas artísticas, puesto que «las personas, como otros animales, consiguen conocer el mundo de manera directa, moviéndose en el mundo y descubriendo lo que éste ofrece y no representándolo en la **mente**»⁷¹. No podemos pensar las competencias modales como si de meros protocolos perceptivos se tratara, no se trata de comparar diferentes modos de representación del entorno, sino diferentes modos de descubrir las posibilidades que lo que, a cada momento, somos capaces de percibir como entor-

⁶⁹ Sería muy interesante a ese respecto recuperar las ideas que sobre la inteligencia sostuvieron Huarte de Sanjuán, Vives y Gracián, no menos que Spinoza. En este sentido es muy recomendable la tesis de Luis Ramos Alarcón sobre los «Ingenios» en Spinoza. Se trata de una tesis inédita, por lo que sabemos, pero disponible en la red. En otro contexto e incorporando las referencias clásicas a los *daimonoi* como una teoría de la distribución puede verse mi artículo en <www.jordiclaromonte.blogspot.com>.

⁷⁰ Recurriendo a ideas manejadas por Paul Connerton y recogidas en el volumen de textos compilados por Tomás Sánchez-Criado, *Tecnogénesis*, disponible en <www.aibr.org>.

⁷¹ Tim Ingold, en T. Sánchez Criado, *Tecnogénesis*, *op. cit.*

no, ofrece para nuestra praxis. Lo disposicional es una distribución situada, *incorporada* de las inteligencias que permiten actualizar y determinar lo repertorial, poniendo el énfasis en las «dinámicas generativas de los sistemas en desarrollo».

La articulación de lo disposicional y lo repertorial sugiere una manera distinta de pensar respecto a los organismos, por eso trabajamos desde un pensamiento relacional que trata al organismo «no como una entidad discreta y pre-programada, sino como un locus de crecimiento y desarrollo concreto dentro de un campo continuo de relaciones. Un campo que se despliega en las actividades de los organismos y se repliega (a través de procesos de incorporación y mentalización) en sus morfologías **específicas**»⁷².

Una de las consecuencias de esta articulación es también de asegurar el carácter policontextual del paisaje modal resultante. El modelo de la estética, como hemos visto, hace muy fácil concebir una pluralidad simultánea o sucesiva de disparadores modales, puesto que como aseguraba Spinoza «todos los modos en que un cuerpo es afectado se siguen simultáneamente tanto de la naturaleza del cuerpo que afecta y del **afectado**»⁷³.

El nivel de lo disposicional nos garantiza la posibilidad de ahogar en su positivista cuna cualquier asomo de determinismo que aceche a la multitud de ingenios, demonios y modos diferentes de acoplarse de que estos se muestran susceptibles.

Ya en un nivel mayor de generalización, de la convivencia y antagonismo entre esos campos relacionales se desprendería en efecto una nueva aproximación a la evolución biológica y cultural: «que explore no la variación y la selección de atributos que se transmiten de generación sino las dinámicas auto-organizativas y los potenciales generadores de forma de los campos **relacionales**»⁷⁴. Sería esta una aproximación que

⁷² Artículo contenido en la brillante recopilación llevada a cabo por Tomás Sanchez Criado, *Tecnogénesis*, disponible en <www.aibr.org>.

⁷³ Baruch de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Barcelona, Orbis, 1983, II, prop XIII, Axioma I.

⁷⁴ Tomás Sanchez Criado, *Tecnogénesis*, *op. cit.*

enfataría la dialéctica entre lo instituido y lo instituyente, dialéctica que creemos fundamental para pensar el funcionamiento de la autonomía modal.

El imaginario constituyente.- Como hemos visto al analizar conjuntamente tanto el pensamiento de Shakira como el de Kant, el análisis de la importancia de lo repertorial podría hacernos concluir que «la verdad propia del sujeto es siempre participación en una verdad que le depasa, que se enraíza y lo enraíza finalmente en la sociedad y la historia, al mismo tiempo que el sujeto realiza su **autonomía**»⁷⁵. Se trataría, sin embargo, de un análisis imperdonablemente limitado tanto en términos epistemológicos como políticos —como hemos dicho— si no añadiéramos a lo repertorial la consideración de lo disposicional, es decir del conjunto de competencias, de inteligencias necesarias para actualizar y hacer derivar las formas que constituyen lo repertorial. Cornelius Castoriadis es un pensador algunos de cuyos conceptos pueden venirnos especialmente bien para pensar este nivel de lo disposicional, en la medida en que plantea la operatividad instituyente de ese nivel disposicional.

Para Castoriadis, el problema político por excelencia es el de evitar concebir lo *social-histórico* como la yuxtaposición indefinida de las redes intersubjetivas, ni mucho menos como su simple producto; lo social-histórico por el contrario no puede concebirse sino como «la unión y la tensión de la sociedad instituida y la sociedad instituyente, de la historia hecha y de la que está en **curso**»⁷⁶. De los repertorios y las disposiciones si queréis.

De hecho, para Castoriadis el proyecto de la autonomía se expresa por vez primera en la sucesiva creación y recreación de la filosofía y la política en **Grecia**⁷⁷ como cuestionamiento reflexivo de las tradiciones e ins-

⁷⁵ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, París, Editions du Seuil, 1975, p. 158, textos de Castoriadis publicados en *Socialisme ou Barbarie* entre abril de 1964 y junio de 1965, y procedentes de redacciones previamente discutidas en el grupo en la primavera de 1959.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁷⁷ Pese a las modas intelectuales que podrían hacer dudar a Castoriadis de su atribución del proyecto de autonomía a la cultura clásica griega, como un paso funda-

tituciones instituidas y como intento de alterarlas a través de la acción consciente, colectiva. Con ello se contribuye a una definición de la ciudadanía democrática, justo en el polo opuesto al definido por Platón, es decir, una definición que se basa en la capacidad de abandonar la esfera de los intereses inmediatos para implicarse en los asuntos comunes de la polis, como soportes que son del imaginario instituyente. Sólo de ese modo «el pensamiento deja de ser asunto exclusivo de rabinos, sacerdotes, *mullahs*, cortesanos o monjes solitarios y se convierte en cuestión de ciudadanos que quieren discutir en un espacio público creado por esta misma razón»⁷⁸. En este *uso público e instituyente de la razón y del libre juego de las facultades*, por el que Castoriadis se desmarca de las limitaciones de las formulaciones ilustradas de la esfera pública, podemos señalar la potencia del nivel de lo disposicional, como elemento central del proyecto de «autonomía modal».

Políticamente la «autonomía modal», en su articulación de la repertorialidad, no puede aceptar verse limitada a ningún ámbito, por generoso que sea, de lo instituido, sino que ha de trabajar siempre desde su potencial instituyente y por ello público. Como Castoriadis no se cansa de repetir, otro rasgo crucial consiste en su carácter de proyecto en continua expansión, una expansión de carácter vírico, en la medida en que extiende la posibilidad de un cuestionamiento instituyente explícito y sin límites. Por eso no se trata, en términos kantianos, tanto de una autonomía como de una *heautonomía*, es decir «la autonomía no consiste en actuar de acuerdo con una ley descubierta en una Razón inmutable y dada de una vez por todas. Es el auto-cuestionamiento ilimitado sobre la ley y sus fundamentos

cional del eurocentrismo, nuestro autor insiste en que aquello que él destaca de esa cultura es precisamente su posibilidad como «instituyente» y no sus logros o sus cánones «instituidos». Sólo en esa medida y en la relativa medida en que los griegos no cuentan con «libros sagrados» ni con «profetas» es que se les puede incluir con pleno derecho en la genealogía del proyecto de autonomía.

⁷⁸ Cornelius Castoriadis, «Power, Politics, Autonomy», en *Philosophy, Politics, Autonomy*, colección de ensayos compilados por David Ames Curtis, Oxford, Oxford University Press, p. 160.

así como la capacidad en función de este cuestionamiento de obrar, hacer, e **instituir**»⁷⁹.

La caracterización que hace Castoriadis del proyecto o principio de autonomía nos puede ser útil aquí en varios sentidos. Uno de ellos ha de ser, sin duda, el de hacernos evitar confundir cualquiera de las formulaciones concretas que ha adoptado la autonomía en el campo de la producción artística, por ejemplo, con el principio autonomía tal cual. Evitar semejante confusión nos evita una considerable serie de contratiempos y aparentes contradicciones. Así Pierre Bourdieu en las conclusiones de su libro *Las reglas del arte* constata con perplejidad los movimientos pendulares que se registran en el interior del campo de producción cultural en la Francia del siglo XIX, al hilo de las sucesivas revoluciones y restauraciones, de modo que dichos movimientos atraviesan los polos aparentemente opuestos del compromiso y la retirada. Al «compromiso» de los hombres de letras de la Revolución de 1789 sucede la «retirada» de los jóvenes poetas de la Restauración hacia 1820 [...] pero esta retirada se convertirá de nuevo en «compromiso» en los albores de las revueltas de 1848, para trocarse, a su vez, en flaubertiano desencanto y «retirada» tras el fracaso de estos movimientos «cuarentayochescos» como les llama Bourdieu. Será de nuevo hacia finales de siglo cuando «los agentes más autónomos de estos campos autónomos pueden incidir en el campo político como intelectuales... es decir, con autoridad fundamentada en la autonomía del **campo...**»⁸⁰.

Si nos atenemos a la caracterización que Castoriadis hace del principio autonomía, parece obvio que semejantes fases de «retirada» y «compromiso» no son sino etapas de un mismo proceso de sucesiva construcción y expansión de la autonomía. Asimismo resulta evidente que sería erróneo pretender caracterizar la autonomía ateniéndonos a una sola de estas fases, como sucedería, por ejemplo, si pensásemos en la autonomía exclusivamente en los términos de la «auto-

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 164.

⁸⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 493.

contención» necesaria en las etapas de construcción o en los de «compromiso político», o movimiento instituyente, lógicos en los momentos en los que se sacan consecuencias de los planteamientos básicos mismos de la autonomía.

En el pensamiento de Castoriadis se construye así una relación fundamental entre filosofía y política con el proyecto de autonomía, y se denomina «praxis» a la acción que le corresponde. En la «praxis» hay pues un «hacer» que se diferencia de otras prácticas cotidianas como la amistad o el amor en la medida en que consiste, precisamente en el desarrollo de la autonomía del otro o los otros: «Podría decirse que para la praxis la autonomía del otro o los otros es a la vez el fin y el medio [...] apunta al desarrollo de la autonomía como fin y para ello usa la autonomía como **medio**»⁸¹. No es difícil colegir que el modelo estructural de este gran modo de relación que Castoriadis denomina la «praxis» es, o puede haber sido, el de la *función estética* cuyo juego consiste precisamente en la configuración formal de relaciones que pongan en evidencia la potencia del objeto «en su entero espacio **lógico**»⁸².

Castoriadis reconoce que los términos «fin y medios» son del todo inapropiados en este contexto, puesto que la praxis no puede entenderse según un esquema tal, más adecuado a tareas técnicas que tienen un fin determinado, para el cual los medios, sin ninguna relación interna con el fin, pueden calcularse, optimizarse y desecharse.

Porque de hecho, en la praxis, la autonomía no puede ser propiamente un fin, siendo, como es, un comienzo, «todo lo que se quiera –dice Castoriadis– menos un fin». Lo instituyente nunca lo es. ¿Podría tratarse de una finalidad sin fin, acaso? Por lo demás hay una relación interna entre aquello que se persigue, el desarrollo de la autonomía, y aquello a través de lo cual se busca, el ejercicio mismo de la autonomía, en su dimensión instituyente que Castoriadis no se cansa de destacar y que

⁸¹ C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 112.

⁸² Para decirlo con la fórmula wittgensteiniana que enseguida tendremos ocasión de exponer.

constituye, como hemos señalado, un elemento de la máxima importancia a la hora de comprender y superar las limitaciones de las propuestas ilustradas y su juego de divisiones entre los usos públicos y privados de la razón.

El libre juego de la autonomía estética y la autonomía política

Como Feuerbach había adelantado en sus *Principios de la filosofía del futuro*: «La misión de los tiempos modernos fue la realización y la humanización de Dios: la transformación y la disolución de la teología en antropología»⁸³. No en vano se trata de un rasgo central de la filosofía de Feuerbach: aquel por el que todos los predicados de la autonomía ilustrada como fuerza generativa, tanto en la teología como en la naturaleza, aquellos que concentraban la creatividad y la fuerza activa, debían pasar a ser válidos para describir al hombre realmente existente. En nuestros términos esto supone pensar que lo repertorial que se había extrañado de los hombres, se había monoteizado y se había puesto fuera de su alcance, debía ser devuelto a su lugar como constituyente precisamente de un repertorio de posibilidades de antropomorfización, siempre necesitado de nuestra intervención disposicional instituyente, de la de todos y no sólo de la de los teólogos o los expertos. Así, igual que la teología se resolvía en antropología al «actualizar, determinar y realizar al ser [*Wesen*] divino, exiliado en el más allá por miedo e incomprensión de la teología ordinaria»⁸⁴, otro tanto debía suceder con los procomunes modales de nuestra sensibilidad estética, que debían tramarse y articularse siguiendo lo que Feuerbach califica como una «necesidad interna [*notwendigkeit*]»⁸⁵. El proyecto de Feuerbach supone recuperar todo el potencial crítico que anidaba en las viejas formulaciones del deísmo renacentista, de un modo que ya no quiere admitir dilaciones ni dualismos, sino que pretenderá una validez inmediata para dichas formulaciones a nivel antropológico, quizá escorándose en exceso en

⁸³ Ludwig Feuerbach, «Principios de la filosofía del futuro», en *Textos escogidos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1964, p. 73.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 47.

⁸⁵ Ludwig Feuerbach, *Tesis provisionarias para la reforma de la filosofía*, *op. cit.*, # 67, p. 69.

su justificación naturalista de las mismas, como le reprochará Marx: «Los aforismos de Feuerbach sólo dejan de gustarme en el punto en que se refieren demasiado a la naturaleza y muy poco a la **política**»⁸⁶; por mucho que el mismo Feuerbach hiciera notar que «la idea religiosa es sólo la anticipación de una idea y un movimiento **políticos**»⁸⁷. Con mayor o menor razón, la tradición marxiana siempre le echará en cara a Feuerbach haberse dejado llevar en exceso por su entusiasmo antropologizador y no haber reparado en las mediaciones necesarias para que semejante antropologización no revierta en una nueva ideología que, como aquella que pretende suplantar, se limite a gesticulaciones y retóricas frente a los problemas concretos del hombre concreto que son los que Marx pretende afrontar. Como hemos visto al introducir el pensamiento operacional que los artistas y militares soviéticos desplegaron frente a la Werhmacht, la articulación práctica y productiva es siempre la gran cuestión cuando tenemos que lidiar con contextos complejos.

En cualquier caso es obvio que nos encontramos ante un poderoso impulso que arrancando del deísmo humanista del renacimiento y tomando pie en Kant, Goethe y Schiller llegará con Feuerbach y Marx a formularse en un nuevo proyecto a la vez antropológico y político de indudable calado crítico. Uno de sus primeros objetivos, de hecho, será cuestionar el modelo de naturaleza que se había convertido en hegemónico y cuyos orígenes Feuerbach va a buscar en la doctrina judía de la Creación que «se origina únicamente desde el punto de vista en el que el hombre somete prácticamente la naturaleza a su voluntad y su necesidad, degradándola en su imaginación, en consecuencia, a una mera chapuza, a un producto de la **voluntad...**»⁸⁸. Frente a dicha concepción Feuerbach estimará que la anti-

⁸⁶ Carta de Marx a Ruge, del 13 de marzo de 1843, citada en Alfred Schmidt, *Feuerbach o la sensualidad emancipada*, Madrid, Taurus, 1975, p. 29.

⁸⁷ Ludwig Feuerbach, «Notwendigkeit einer Veränderung», incluido en *Kleine Schriften*, Berlín, Akademie Verlag, 1996, p. 234.

⁸⁸ Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Werner Schuffenhauer (ed.), Berlín, 1956, p. 187.

güedad clásica griega sostendrá una relación a un tiempo *teórica y estética* con el mundo, de acuerdo con un materialismo elemental en el que el hombre se deja «campo libre a sí mismo»⁸⁹ al tiempo que deja a la naturaleza obrar y existir en paz. Por supuesto que será este materialismo elemental el que a Marx le parecerá políticamente ingenuo, y funestamente contemplativo, pero no se trata aquí tanto de enfatizar las diferencias entre Marx y Feuerbach como de ver la medida en la que el programa antropológico de redescubrimiento de la autonomía y el juego de las facultades, de la completa emancipación de todos los sentidos y cualidades humanas en Feuerbach es retomado en términos políticos y de lucha de clases por Marx o por el Lukàcs de *Historia y conciencia de clase* y vuelto a plantear, a su vez, por Herbert Marcuse y los teóricos de la contracultura en los términos de una antropología combativa que ayude a superar las divergencias entre las necesidades objetivas y las subjetivas, entre el deseo de la revolución y la revolución del deseo.

Para todos ellos «el hombre universal será el hombre activo universalmente en armonía con la *natura naturans*»⁹⁰, se trata del hombre, y aquí coincidirían Marx y Nietzsche dotado de una *sensibilidad inteligente*, cuya praxis es teórica y que se «comporta hacia la cosa por amor de la cosa misma»⁹¹.

Así pues y ya mediado el siglo XX ha sido, como hemos visto, Herbert Marcuse quien de una manera destacada ha intentado recuperar la tradición del pensamiento de la función estética como elemento central para concebir una sociedad transformada y liberada. Como él mismo afirma sus pasos fueron en primer lugar recuperar «el contenido representativo de las imágenes órficas y narcisistas (como) [...] la reconciliación (unión) erótica del hombre y la naturaleza en la actitud estética donde el orden es belleza y el trabajo *juego*»⁹². Inmediatamente, sostiene Marcuse, se impone «eliminar la

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 188.

⁹⁰ A. Schmidt, *Feuerbach o la sensualidad emancipada*, *op.cit.*, p. 53.

⁹¹ K. Marx, *Ökonomische-philosophische Manuskripte*, citado por A. Schmidt, *Feuerbach o la sensualidad emancipada*, *op.cit.*, p. 62.

⁹² Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 1981, p. 167.

distorsión de la actitud estética dentro de la atmósfera irreal del museo y la **bohemia**⁹³. Con estos dos pasos podemos ver cómo Marcuse está ajustando cuentas respectivamente con los dos modelos de autonomía que hemos descrito primeramente en este trabajo de investigación: la *atmósfera irreal del museo* corresponde a los restos de «autonomía ilustrada» con sus irresueltas tensiones entre el establecimiento de una esfera pública crítica y su institucionalización estéril en la academia, mientras que la de la *bohemia* corresponde claramente a los residuos de la «autonomía moderna» cuya acumulación de negatividad no puede resolverse simplemente en la institución de una casta casi sacerdotal de iniciados en los misterios del arte. Podríamos decir que la autonomía ilustrada tiene un sobrepeso de estrategia y de repertorialidad, mientras que la autonomía moderna queda excesivamente escorada hacia el lado táctico y disposicional.

Para superar las insuficiencias de ambos modelos de autonomía, debemos tratar, como sugirió el último Marcuse, de recapturar el contenido total de la dimensión, combinando, articulando estrechamente en términos operacionales, los elementos repertoriales presentes en el trabajo de Marx y su reflexión sobre la naturaleza —la *natura naturans* como recuerdo— y los elementos disposicionales característicos de la epistemología de Kant. De hecho, y abundando en el legado kantiano, Marcuse sostendrá que las dos determinaciones principales de la «imaginación estética kantiana», a saber, la *determinación sin propósito* y la *legalidad sin ley* son las que definen respectivamente la estructura de la belleza y de la libertad, circunscribiendo «la esencia de un verdadero orden no **represivo**»⁹⁴. El carácter común de ambas determinaciones y aquello que permitía a Schiller pensar una nueva forma de civilización es «la gratificación dentro del libre juego de las potencialidades liberadas del hombre y la **naturaleza**»⁹⁵. Siendo así que además la civilización sólo sería verdadera civilización en este momento en el que el impul-

⁹³ *Ibíd.*, p. 167.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 168.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 168.

so del juego, la función estética «aboliría la compulsión y colocaría al hombre tanto moral como físicamente en la **libertad**»⁹⁶.

Para nosotros es evidente que el gran juego de la autonomía modal es el de la articulación operacional de lo disposicional y lo repertorial, de Kant y Marx, convirtiendo a la imaginación modal instituyente en una facultad central de la mente y la polis. No obstante, para que el impulso de juego pueda resolver toda actividad humana en *Schein*, en despliegue, y hacer de todo orden belleza, es indispensable que demos cuenta de los modos en los que el capitalismo en sus formas más recientes sigue actualizando la precariedad y la fragmentación que el mismo Schiller ya señalara y que convierte al hombre en «una mera estampa de su ocupación o su ciencia». Obviamente todos los referentes teóricos que hemos introducido aquí, de Dewey y Mukarovsky a Castoriadis o De Certeau, pasando por el Lukàcs de la *Estética*, deben ser puestos en relación con los conflictos específicos a los que la «autonomía modal» se ve abocada.

En este momento y para concluir nuestro trabajo debemos llamar en nuestra ayuda al mejor Luckàcs que nos recuerda que «todo intento de superar la dualidad dialécticamente en el pensamiento exento de toda relación concreta con el ser, en la pura lógica –como a pesar de todas las tendencias contrarias, lo fue el intento de Hegel– está condenado al fracaso [...] sólo en la medida en que el pensamiento aparezca como forma de la realidad, como momento del proceso total, puede superar dialécticamente su propia rigidez y tomar un carácter de **devenir**»⁹⁷.

¿Qué puede significar esto para un pensamiento de la autonomía estética, de la «autonomía modal» como el que reivindicamos aquí?

Sin duda seguir sosteniendo la radicalidad de la *república de los fines*, aquella en la que todos somos fines en nosotros mismos y medios para cumplirnos en nuestro «despliegue», sin que la afirmación de semejante república nos lleve a identificación acrítica con

⁹⁶ *Ibidem*, p. 172.

⁹⁷ Georg Lukàcs, *Historia y consciencia de clase*, México, Grijalbo, 1969, p. 153.

ningún orden positivo, en una microsociedad o un ámbito determinado como el mundo del arte instaurado y dependiente de la continuación de la explotación y la miseria fuera de él.

En conexión con esto también habrá seguir asumiendo la necesaria negatividad táctica de lo disposicional y de la función estética misma, respecto a la sociedad instituida, de forma que aun asumiendo la convivencialidad de esta función con otras, al modo de Mukarovsky, no perdamos de vista su carácter de permanente crítica de la miseria relacional a la que nos reducimos a nosotros mismos y a los objetos en función de los imperativos de productividad económica y social.

Necesitamos poder evaluar el funcionamiento de la «autonomía modal» que proponía, a modo de hipótesis, la noción de «modo de relación» como sujeto y agente de la autonomía que consiguiera romper el cerco del individuo como sujeto de la autonomía, sujeto a múltiples trabas derivadas del proceso de normalización mediante el que la sociedad burguesa había venido manteniendo su hegemonía. Apenas puesta en funcionamiento esta «autonomía modal», que además recuperaba elementos muy importantes de culturas premodernas y no occidentales, ya podíamos ver cómo el capitalismo cultural, o incluso el «contracultural» si se prefiere, había desplazado sus mecanismos de socialización y mercantilización (ámbitos éstos cada vez más equivalentes) al interior de estas nuevas unidades de acción y pensamiento e intentaba delimitar sus derivas o restringir al menos su velocidad a la velocidad conveniente al mercado.

En esa tesitura, recordando la exigencia de Dewey de un arte «que se dedica a servir a la vida más que a prescribir un modo de vida definido y limitado»,⁹⁸ quizá debiéramos proponernos reconsiderar la centralidad de una herramienta conceptual como la del «libre juego de las facultades» que hacía énfasis justamente en la insumisión de esos modos de relación, en la imposibilidad de estancarlos o definirlos en exceso, manteniéndolos como lo que son: repertorios de ideas

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 140.

estéticas que en la medida en que se articulan disposicionalmente resultan instituyentes y no sujetas a concepto.

Ahora bien, si queremos que estos «modos de relación» como agentes de la «autonomía modal» sometidos a la dialéctica del libre juego de las facultades tengan una operatividad política y cumplan así el deseo de Adorno según el cual: «En la liberación de la forma tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde, cifrada, la liberación de la **sociedad**»⁹⁹ entonces tendremos que ser capaces de pensar una «autonomía contagiosa», dándole una formulación que vaya más allá del esquema demasiado abstracto de Lukàcs y su dialéctica hombre entero-hombre enteramente. Es imperativo pensar operacionalmente la articulación de la autonomía de esos modos de relación con la de las redes de movimientos sociales, que en los campos del equilibrio ecológico global, de la justicia social y de la lucha contra las formas postmodernas de la precariedad sean capaces de actualizar el discurso ilustrado y moderno sobre la dignidad de las personas y la naturaleza.

El objetivo de la autonomía modal es concebir unos términos teóricos desde los que construir una autonomía del arte y la sensibilidad que, sin renunciar en absoluto a sus imperativos formales y sus especificidades lingüísticas, constituya un mismo movimiento con la autonomía política. Si entendemos que los repertorios y las competencias instituyentes que constituyen el arte son modalmente las mismas que necesitamos para constituir la polis nos estaremos situando, en el contexto concreto del capitalismo tardío, en el camino de la lucha por la república de los fines.

⁹⁹ T. W. Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 333.



Conclusiones: hacia una estética modal

Poetry is the statement of a relation between a man and the world.

W. STEVENS¹

Erramos cerca de brocales a los que se les ha sustraído los pozos.

R. CHAR²

Al preparar este libro hemos querido replantear las relaciones entre la autonomía de lo estético y sus posibles funciones sociales, cuestionando el tópico que hacía de la pretensión de autonomía de la sensibilidad estética el paradigma de las posturas más retrogradas y anti-

¹ Wallace Stevens, aforismo contenido en los *Adagia* (1955), hay una edición española: *Aforismos completos*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 87.

² René Char, «Hojas de Hipnos #91», publicado en *Fureur et mystère*, París, Gallimard, 1962. Hay una excelente edición bilingüe a cargo de Jorge Riechmann, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.

sociales. Queríamos indagar, por el contrario, las condiciones conceptuales y políticas bajo las cuales la autonomía del arte y la sensibilidad pueda haber funcionado como una apuesta perfectamente coherente con un pensamiento emancipador.

Esta posibilidad es, al menos, susceptible de ser planteada en los dos primeros modelos de autonomía que aquí hemos analizado: la **autonomía ilustrada** con su exploración de las esferas públicas de discusión artística y su fundamentación del derecho natural a la autonomía, cumple sin duda, en los regímenes absolutistas anteriores a la revolución francesa, una destacada función social de emancipación no sólo del arte y la sensibilidad estética, sino de la sociedad en su conjunto de la tutela de la Iglesia y los poderes políticos, que perdieron así el monopolio de producción y legitimación de todo tipo de discursos. De igual modo la **autonomía moderna** del arte demostró haber comprendido, desde bien pronto, el orden de construcción de normalidad que distinguirá durante más de siglo y medio a los regímenes burgueses, de modo que al realizar su sistemática exploración de los diferentes registros de negatividad, pudo abrir la única vía acaso accesible durante mucho tiempo, para escapar a la hegemonía de dichos regímenes. Lo que ahora se nos antoja pueril obsesión de los artistas por diferenciarse y epatar al buen burgués, ha sido durante siglo y medio una forma táctica y estratégicamente lucida de cuestionar y ampliar los márgenes de la normalidad instituida.

Cuando ambos modelos de autonomía se desacoplen de las circunstancias históricas en que se formularon, dejarán –y no puede ser de otra manera– de cumplir la función que en su momento desempeñaron: de esta manera después de la Restauración ni el viejo modelo metafísico de la «energía activa», ni las esperanzas prerrevolucionarias que se depositaron en el avance gradual desde la educación estética, que aún Schiller intentó formalizar, tendrán ningún sentido político. Asimismo cuando el capitalismo cultural descubra la diferencia y la otredad como fuentes fundamentales de distinción y de generación de nuevas y jugosas plusvalías, ligadas al diseño y a la especialización de los mercados, la búsqueda de autonomía median-

te el énfasis en la negatividad dejará de tener la precisa relevancia política que tuvo en otro tiempo.

Es preciso entender que las modelizaciones desde las que podemos entender el funcionamiento de los principios de autonomía no carecen en absoluto de relaciones con otros niveles de concreción de la socialidad. Los modelos de autonomía no sólo ofrecen posibilidades muy específicas de estructuración de la experiencia, fundamentalmente de la experiencia estética, sino que al hacerlo no pueden evitar plantearse como referentes de complicidad o antagonismo con otras áreas de la experiencia. Cuando las cartografías mediante las cuales se han articulado dichos planteamientos de referencia devienen obsoletas, no cabe sino esperar que las modelizaciones de la autonomía dejen de funcionar del modo en que lo hacían. Con todo esto podemos aventurar que lo que nos ha hecho percibir como reaccionarias determinadas expresiones del arte autónomo no han sido los postulados mismos de autonomía sino la inadecuación de la modelización concreta que se pretendía desplegar respecto del funcionamiento del conjunto de la sociedad.

Desde esa base, hemos podido pensar la posibilidad de un modelo de autonomía y función social del arte adaptado a nuestras circunstancias sociales actuales y a las evoluciones de la historia del arte reciente. Toda la tercera sección de este trabajo ha sido dirigida a elucidar las bases de una posible **autonomía modal** y su extensión en una posible *teoría de los modos de relación*, una “estética modal”.

* * *

Si hay una partición que podríamos pensar constitutiva de cierto canon occidental de pensamiento, desde el Renacimiento hasta la Postmodernidad, se trata de la que establece un ámbito conceptual en el que sujeto y objeto pueden comparecer como elementos poco menos que puros. Se trata de una tradición que se ha visto, indudablemente, propulsada a un lugar central con la hegemonía de la razón instrumental que el *Novum Organum* baconiano impuso

junto con el auge de las burguesías comerciales y financieras europeas del Barroco. En este momento de brutal desarrollo económico, militar y demográfico se hizo evidente la necesidad de establecer con claridad quien quedaba de este lado de la trinchera ontológica: quien era un sujeto y por tanto susceptible de razonar estratégicamente para obtener derechos y privilegios; y quien era un objeto –susceptible de ser usado, explotado y olvidado en el basurero de la historia–. La Ilustración es el momento histórico en que se establecen con mayor claridad tanto las bases filosóficas para una «república de los fines» –donde todos podemos ser fines por nosotros mismos y evitar ser instrumentalizados como si fuéramos meras partes prescindibles del cuerpo político del Absolutismo– y es también el momento social y económico en que se procede al sacrificio de pueblos y civilizaciones enteras en aras del colonialismo y la naciente industrialización. Es obvio que la partición sujeto-objeto servirá tanto a la nueva epistemología positivista de la burguesía como a sus prácticas económicas, coloniales y de organización política –donde las barreras de género y raciales, así los sufragios restringidos y censitarios marcarán los límites entre sujetos y objetos de la política–.

Por supuesto que dentro mismo de esa tradición –desde Diderot a Nietzsche, sin olvidar a Kant y Marx– hay abundantes elementos que nos permiten cuestionarla y pensar si más allá de esos dos polos –sujeto y objeto– no podríamos contar con elementos de articulación diferentes.

Ya Cassirer en su imprescindible *Filosofía de las formas Simbólicas* asevera que los dos factores de lo «interior» y lo «exterior», del yo y la realidad no están determinados y delimitados uno respecto del otro de un modo invariable si no es a través de lo que él denomina las «formas simbólicas» y su mediación: el logro crucial de toda forma simbólica reside en el hecho de que no da por sentado el límite entre el yo y la realidad como algo pre-existente y establecido en el tiempo, sino que debe crear dicho límite por sí misma, asumiendo que cada forma simbólica fundamental lo crea de un modo diferente. El mito, nos dice Cassirer, en tanto instancia de «forma sim-

bólica» no arranca a partir de un concepto cerrado ni del yo, ni de la realidad objetiva, ni de los intercambios entre ambos términos, sino que debe lograr este concepto, esta imagen, debe formarlas a partir de su misma especificidad como forma simbólica, siendo esta determinación –nos atreveríamos a decir– la que convierte de hecho a la forma simbólica en un «modo de relación».

En esta línea, algunos pensadores postestructuralistas como Foucault o Deleuze con su noción de agenciamiento, han trabajado abiertamente indagando distribuciones relacionales alternativas, formas que establecieran articulaciones sujeto-objeto susceptibles de modificar sustancialmente a ambos produciéndolos de nuevo en función del nuevo marco de relación suscitado. Igualmente, ya a lo largo de los años noventa, se han ido desplegando toda una serie de teorías relacionales: de la teoría de sistemas a la Actor-Network Theory, según las cuales «un actor puede describirse como un conjunto de relaciones [...] siendo los agentes tanto conjuntos de relaciones como nodos en determinados conjuntos de relaciones...».

Con un planteamiento relacional y modal a la vez, puesto que las relaciones necesitan de modulación, se modifican radicalmente las problemáticas y las perspectivas; de forma que la tarea de la estética se resuelve en la indagación de la estructura y el funcionamiento de las diversas «relaciones» o «modos de relación» constituyentes diferenciales de la experiencia estética.

* * *

Los modos de relación son el resultado de los acoplamientos de un nivel *repertorial* con uno *disposicional* situados en un *paisaje* concreto.

Tal y como hemos visto, entendemos lo *repertorial* como un conjunto relativamente estable de formas «primas» que dan cuenta del abanico de posibilidades que, en un momento dado, nos define como cultura o incluso (en sentido marxiano) como especie. El polo de lo repertorial pretende dar cuenta de la relativa estabilidad y coherencia interna de esa constelación de formas que tienden a permane-

cer y que debemos evitar llamar identidad para no agarrotarla, pero a la que sí podemos reconocerle, necesariamente, una cierta remanencia.

Lo repertorial no es más que una seca abstracción si se lo separa del polo de lo *disposicional* que lo actualiza, lo pone a definirse, como una música que desde una base rítmica o melódica compartida se tiene que improvisar performativamente cada vez que se toca o se oye. Entiendo lo disposicional, por tanto, como el motor que dispara la elucidación generativa de lo repertorial, como conjunto de competencias, de inteligencias específicas que actualizan y despliegan de modos siempre diferentes las posibilidades contenidas en lo repertorial.

Ningún acoplamiento, sin embargo, sucede en el vacío. Por ello pensamos el paisaje como una matriz de conflictividades, donde diversos modos de relación pertenecientes o no a una misma repertorialidad han de convivir. En muchos casos –con la globalización cada vez más– lo que el paisaje alberga son choques y encuentros de fragmentos, añicos casi, de diferentes repertorialidades y diferentes organizaciones de lo disposicional. A menudo, cada vez más, los repertorios aparecen fragmentados y las competencias extrañadas, convertidas en triste excepción o en patrimonio corporativo de expertos.

Una cuestión abierta en mis reflexiones a la hora de cerrar este libro es la de la necesidad de pensar si debemos contar con determinadas aptitudes cognitivas y distributivas que podríamos denominar competencias modales.

Pienso en las competencias modales como el conjunto de facultades generativas que nos permitirían reconocer o construir el específico modo de relación que funda una determinada experiencia estética. Mediante estas competencias no sólo somos capaces de acceder a la experiencia estética, sino que somos también susceptibles de volver a codificar ésta en claves artísticas, volviendo a comprimir el modo de relación en un lenguaje específicamente artístico que vuelve, por decirlo así, a cargarlo de potencia modal. Funcionan así las

competencias modales en un doble sentido, del mismo modo que la memoria, el recuerdo de la Naturaleza, opera en Marx en ese doble sentido por el que nos es dado reconstruir aquello que nunca hemos tenido y que, sin embargo, echamos de menos.

* * *

Cuando un modo de relación se despliega nos incluye, nos inventa y nos explica parcial o totalmente. Existimos siempre dentro de la atmósfera de uno o varios modos de relación en cuyas intersecciones y extensiones también nos es posible movernos, es decir, reinventarnos.

Sostengo que los repertorios de modos de relación constituyen el conjunto de posibilidades a partir de las cuales se puede tramar y articular lo vivo. Por eso mismo los modos de relación persisten con independencia de lo que sea el caso, perviven como posibilidades organizativas reales aun cuando no estén en uso, constituyendo –como hemos dicho– un repertorio, una reserva, de posibilidades organizativas, de distribución de la experiencia.

Los modos de relación en tanto formas de describir el mundo y de vivirlo se desmarcan tanto del individualismo metodológico como del estructuralismo determinista. Si hay aquí un determinismo se trata de un «determinismo de bolsillo», de pequeñas gramáticas situacionales y relacionales que precisan –como hemos destacado– de la intervención de lo disposicional en un paisaje complejo y que por tanto, nunca son lo suficientemente rígidas como para no permitir intervenciones o tergiversaciones generativas.

La estética modal postulará modos de relación, allí donde la estética del idealismo postulaba entes tan inverosímiles como sujetos creadores y obras de arte.

Una estética modal debería ser capaz de mostrar –en sentido wittgensteniano– los modos de relación que se actualizan en cada obra de arte, en cada experiencia estética, de forma que seamos capaces de entender cómo cada modo de relación se halla contenido en la estructura misma de la obra de arte y cómo, a la vez, en su desplie-

gue a partir de ésta y mediante las competencias modales puede derivar en nuevos desarrollos inicialmente imprevistos o no considerados.

Cualquier consideración del arte social y políticamente articulado que no quiera rodar por la pendiente del voluntarismo y del recuento de buenas intenciones, debe considerar el funcionamiento modal de la práctica artística, es decir, la medida en que desde su constitución formal misma está postulando un modo de relación diferente de las gramáticas conductuales hegemónicas. Es en ese sentido en el que, como pedía Adorno, una obra de arte puede ser recibida como una forma de vida, que cabe hacer una interpretación política de las prácticas artísticas.

Queremos cerrar este ensayo invitando a pensar las posibilidades de una estética modal concebida como *una teoría de la distribución* de los repertorios y disposiciones que nos permiten recuperar la dimensión instituyente del comportamiento humano, de su ser genérico social e históricamente determinado y situado en un paisaje, es decir en una matriz de conflictos posibles.

En ese sentido, *vivir bien* será siempre alguna forma de autopoiesis, que entienda y articule la necesidad no sólo convertirnos en los poetas de nosotros mismos, sino de crear las condiciones materiales para que todo individuo, pueda constituirse en habitante de pleno derecho de una República de los fines.

Bibliografía

A

- ADDISON, Joseph, *Critical Essays from The Spectator*, Clarendon Press, Oxford, 1970.
- ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1989.
- *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1981.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2001.
- ALEXANDER, Christopher *et al*, *Urbanismo y participación. El caso de la universidad de Oregon*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- *A Pattern Language*, (1977), Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- *Timeless Way of Building*, Oxford University Press, Nueva York, 1979.
- ALEXANDER, Christopher, *Tres aspectos de matemática*, Tusquets, Barcelona, 1969.
- *La estructura del Medio Ambiente*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1976.
- AQUINO, Tomás de, *Summa contra gentiles*, Porrúa, Madrid, 1998.

B

- BACON, Francis, *Novum organum*, Fontanella, Barcelona, 1979.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1991.
- BATESON, Gregory, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Editorial Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1985.
- BATTEUX, M., *Les beaux arts réduits à un même principe*, Johnson Reprint, Nueva York, 1970.
- BAUHAUS Archiv–Magdalena Droste, *Bauhaus*, Taschen Verlag, Berlín, 1993.
- BAYER, Raymond , *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- BENDA, Julien , *La trahison des clercs*, Grasset, París, 1995.
- BERNSTEIN, J.M., *The Fate of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1992.
- BOLTANSKI, Luc y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.
- BOS, Pierre du , *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, Slatkine, Ginebra, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- BOURGUET, Paul, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Lemerre, París, 1893.
- BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid, 1999.
- BUKOZFER, Manfred F., *La música en la época barroca*, Alianza Música, Madrid, 1994.
- BÜRGER, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.
- *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.
- BUTLAR, Adrian von, *Jardines del clasicismo y el romanticismo, el jardín paisajista*, Nerea, Madrid, 1993.

C

- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

- CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Editions du Seuil, París, 1975.
- «Power, politics, autonomy», en *Philosophy, politics, Autonomy*, colección de ensayos compilados por David Ames Curtis, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- CLAUSEWITZ, Carl von, *De la Guerra*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1999.
- COHEN, Eliot A., *Citizens and Soldiers*, Cornell University Press, Nueva York, 1985.
- CRISSE, Turpin de, *Essai sur l'art de la guerre*, publicado originalmente en París en 1754 y disponible ahora en red en <www.amicalechambo-ramthussards.fr>

D

- DESCARTES, René, *Discurso del Método*, Tecnos, Madrid, 1987.
- DEWEY, John, *El Arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2007.
- DEWEY, John, *Expereience and Nature*, Dover Publications, Nueva York, 1958.
- DIDEROT, Denis, *Oeuvres esthétiques*, Garnier, París, 1988.
- DILTHEY, Wilhelm, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

E

- ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997.
- EVANS LLOYD, H. H., *History of the Late War between the King of Prusia and the Empress of Germany and her Allies*, Londres 1781.

F

- FEUERBACH, Ludwig, «Notwendigkeit einer Veränderung», en *Kleine Schriften*, Akademie Verlag, Berlín, 1996.

- FEUERBACH, Ludwig, «Principios de la filosofía del futuro», en *Textos escogidos*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1964.
- FRANK, Thomas, *Commodify your Dissent*, W.W. Norton, Nueva York, 1997.
- FOSTER, Hal, *Design and Crime*, Verso, Londres, 2002.
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier, «Entretiens sur la pluralité des Mondes», en *Oeuvres Completes*, Fayard, París, 1990.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical*, Alianza Música, Madrid, 1997.

G

- GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura*, Paidós, Barcelona 2002.
- GREENBERG, Clement, *Homemade Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1999
- GOETHE, Johan Wolfgang von , *Máximas*, Edhasa, Barcelona, 1996
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel *et al*, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Istmo, Madrid, 1999.
- GUIBERT, Conde de, *Essai General de Tactique*, Economica, París, 2004.

H

- HAMANN, Johan Georg, *Kleeblatt hellenistischer Briefe*, Dieterich'schen Berlagsbuchhandlung, Leipzig, 1937.
- HABERMAS, Juergen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, México y Barcelona, 1986.
- HAUSER, Arnold, *The Social History of Art*, 2 vols., Londres, 1951.
- HESS, Jonathan M., *Reconstituting the Body Politic (Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy)*, Wayne State University Press, Detroit, 1999.
- HIMMANEN, Pekka, *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, Destino, Barcelona, 2002.
- HOOD, Mantle, *The ethnomusicologist*, University of California Press, Berkeley, 1971.

HOBBS, Thomas , *De Cive*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Al Revés*, Cátedra, Madrid, 1984.

J

JAMESON, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid 1996.

K

KANT, Inmanuel, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1981.

—*Political Writings*, Ed. Hans Reiss, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

—*Antropología*, Alianza, Madrid, 1991.

H

HARDT, Michael y NEGRI, Toni, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.

HEGEL, Georg W. Friedrich , *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989.

L

LAFORGUE, Jules, *Antología poética*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

LOCKE, John, *Two Treatises on government*, Everyman, Londres, 2002.

LUHMANN, Niklas , *Die Kunst der Gessellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

—*Complejidad y modernidad*, Trotta, Madrid, 1998.

—*Soziale Systeme, Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.

—*Beobachtungen de Moderne*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1992.

Lukács, Georg, *Estética*, Grijalbo, México DF, 1966.

—*Historia y consciencia de clase*, Grijalbo, México, 1969.

—*Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, México 1969.

M

- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna, de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Ed. Alianza, Madrid, 1996.
- MARCUSE, Herbert, *Contrarrevolución y Revuelta*, Joaquín Mortiz eds., México, 1986.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 1981.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Anti-Dühring*, Crítica, Barcelona, 1977.
- MATURANA, Humberto, *El árbol del conocimiento, las bases biológicas del conocimiento humano*, Debate, Madrid, 1990.
- *Autopoiesis and cognition, the realization of the living*, D. Reidel, Dordrecht, 1980.
- *La realidad, ¿objetiva o construida?*, Anthropos, Barcelona, 1995.
- MECHIN, Benoist, *L'Homme et ses jardins*, Albin Michel, París, 1998.
- MENKE, Christoph, *La soberanía del Arte*, Visor, Madrid, 1997.
- MONOD, Jacques, *Lección inaugural de la Cátedra de Biología Molecular del College de France*, Anagrama, Barcelona, 1972.
- MORITZ, Karl Philipp, *Schriften zur Asthetik und Poetik, kritische Ausgabe*, Max Niemeyer, Tübingen, 1962.
- *Fragmentos del Diario de un visionario*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlín, 2001.
- MUKAROVSKY, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

N

- NAYLOR, Gilian, *The Arts and Crafts Movement, a study of its sources, ideals and influence on design theory*, Trefoil, Londres, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, Edaf, Madrid, 1985.
- *Ecce Homo*, S.L Editores, Madrid, 1993.
- *Mi hermana y yo*, S. Rueda Editor, Buenos Aires, 1980.
- NOVALIS, *Enrique de Ofterningen*, Orbis, Barcelona, 1989.
- *Himnos a la Noche*, Orbis, Barcelona, 1989,

P

- PARET, Peter, *La génesis de De la Guerra*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1999.
- PEVSNER, Nikolaus, *Breve historia de la arquitectura europea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- PHILLIPS, Thomas (ed.), *Roots of Strategy*, Natraj Publishers, Harrisburg, 1940.
- POPE, Alexander, *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- PRICE, Sir Uvedale, *Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful* (1794), edición electrónica disponible en <http://www.swarthmore.edu/Humanities/kjohnso1/price.html>.
- PROUDHON, Pierre Joseph, *Philosophie de la misère*, Ed. Du Groupe Fresnes-Anthony, Fédération Anarchiste, París, 1983.
- PROUDHON, Pierre Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Ed. Slatkine, Ginebra, 1982.
- Les Majorats Littéraires*, Ed. Dentu, París, 1863.

R

- RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*, Arte Tripharia, Tui, 1983.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *El arte itinerante*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005.
- ROSZAK, Theodor, *The making of a Counter Culture*, Anchor Books, Nueva York, 1969.
- ROWELL, Lewis, *Filosofía de la Música*, Gedisa, Barcelona, 1987.

S

- SALAZAR, Adolfo, *La música como proceso histórico de su invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, segundo conde de Shaftesbury), *Los Moralistas*, Edic. Internacionales Universitarias, Barcelona, 1997.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *La relación del arte con la naturaleza*, Orbis, Madrid, 1985.

- SCHELLING, Friedrich W. Joseph, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Tecnos, Madrid, 1995.
- SCHILLER, Johann Ch. Friedrich, *Kallias, colección de cartas incluida en Escritos sobre Estética*, Tecnos, Madrid, 1990.
- Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Lecciones de Arte*, Berlín, 1802
- Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart, 1963.
- SCHMIDT, Alfred, *Feuerbach o la sensualidad emancipada*, Taurus, Madrid, 1975.
- SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antigua*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998.
- SCOTO, Duns, *Opus Oxoniense*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1960.
- SOBLE, Alan, *Pornography, sex and feminism*, Prometheus Books, Amherst, 2002.
- SOBLE, Alan, *Pornography, marxism, feminism and the future of sexuality*, Yale University Press, New Haven , 1986.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden Geométrico*, Orbis, Barcelona, 1983.

R

- ROUSSEAU, Jean Jacques , *El Contrato social*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

T

- TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

V

- VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Comares, Granada, 2009.
- VOLPE, Galvano della , *Historia del gusto*, Comunicación, Madrid, 1972.
- Crítica de la ideología contemporánea*, Alberto Corazón, Madrid 1970.

W

WILDE, Oscar, *Critical Writings*, University of Chicago Press, Chicago, 1969-1982.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, Barcelona, 1998.

—*Diarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

WORDSWORTH, William, *Lyrical Ballads*, Routledge, Londres, 1998.

