

## LOS FINES DE LA ESTÉTICA Y DE LA POLÍTICA. BREVES REFLEXIONES SOBRE LOS FANTASMAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

**Esteban Marcos Di Paola**  
Universidad de Buenos Aires / CONICET  
(Argentina)

### Resumen

El artículo indaga en problemas del arte contemporáneo para planearse las condiciones de la persistencia de la noción de un fin del arte en el campo de las estéticas contemporáneas. A partir de un seguimiento de perspectivas se propone la hipótesis que define a la estética actual como inmanente a sus condiciones políticas y sociales de expresión. Con ello se cuestiona la moderna idea de Representación y se introduce una manera de pensar las problemáticas estéticas contemporáneas como expresión y permanente movilidad de la experiencia vital de los tiempos presentes.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, representación, inmanencia, movilidad, fantasmas.

### Introducción

El siglo XX fue una época de transformaciones estéticas y culturales según han descripto pensadores desde diferentes lugares y posiciones teóricas como Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard o David Harvey, entre otros. Una coincidencia late, el advenimiento del postmodernismo, la culminación del proyecto inconcluso de la modernidad –tal como lo entiende Jürgen Habermas–, ese traspaso de una “sociedad industrial” articulada económica e ideológicamente en el sistema productivo y las instituciones como reguladoras normativas de lo social, hacia una sociedad desplazada desde la producción al consumo, de la regulación normativa a la inmediatez de las modas, el ocio, el entretenimiento, etcétera, que conlleva un nuevo tipo de “individualidad reflexiva” propia de las “sociedades del riesgo” (Beck, 2006) que desprende a los individuos de las instancias de socialización clásica para sumirlos en “momentos de individualización” que solo pueden operar mediante narrativas biográficas endebles. En otros términos, “hacer de la propia vida una obra de arte” (Maffesoli, 2005; Bauman, 2010).

La estética retoma, entonces, su inmanencia con la experiencia y la vitalidad. La antigua figura de la *aisthesis* aparece para definir y constatar un estado de las cosas. ¿Es el arte una experiencia social? ¿Es lo social una experiencia estética?

Jacques Rancière (2005) piensa un “inconsciente estético” como fondo de ese *Otro* inconsciente de la teoría psicoanalítica, dice: “el inconsciente freudiano se constituye en un diálogo con la racionalidad propia de ese régimen novedoso de percepción y pensamiento del arte que propuse llamar régimen estético del arte” (9).

De acuerdo con esto, es posible seguir el razonamiento de Rancière e indagar en los atributos del problema de la Representación, como dilema estético fundamental.

### **Un mundo sin representación**

¿En las sociedades contemporáneas el arte es representación? ¿Sobrevivió el arte a la querrela sobre el realismo? Sobre el tránsito de tales interrogantes, las modalidades de socialidad y subjetividad contemporánea que sintetizamos como “postmodernidad” al inicio se revelan como otras formulaciones del viejo tratamiento y debate relativo a las relaciones entre arte y política. La contemporaneidad o postmodernidad ajustó cuentas y destituye el mandato moderno de una Forma/Representación sostenida como entidad trascendente que regula el campo de toda problemática estética. El arte y la política son inmanentes. Toda experiencia del arte deviene política como toda política deviene estética. ¿Estetización de la política? ¿Politización de la estética? Simplemente el devenir y la metamorfosis de uno y otro. Una producción diferente de la mirada. Un “medio”, el “intersticio” que opera como movilidad permanente del centro (Deleuze, 1989). Descentramiento que vuelve posible el retorno-otro de lo político como obra de arte. El énfasis de las paradojas y el desplazamiento que anulan toda unidad de sentido y promueven la vitalidad de que sea siempre en “todos los sentidos a la vez” (*Ibidem*). Por esto, ya no es posible la representación, sino aquella instancia siempre móvil de un desplazamiento que solo mediante sus derivas y metamorfosis organiza la potencia de una inmanencia expresiva de la historia del arte como devenir.

¿Mediante cuáles modalidades una obra de arte se vuelve algo móvil? Cuando se apropia del espacio en un acto de creación y a partir de ello aparece como indiscernible respecto a su mundo. Las teorías estéticas “postvanguardistas” desde los años sesenta en adelante elaboran los materiales de esos problemas: consignar las distancias entre las obras de arte y los meros objetos materiales. Las *ready-made* duchampianas y el arte *pop* de Warhol cuestionan de una parte la dimensión mundo/realidad, pero de otra la representación institucional de un “mundo del arte”. Arthur Danto (2004, 2012), entonces, con esas manifestaciones retoma la tesis hegeliana sobre el “fin del arte” y la reformula en tiempos contemporáneos: ¿Qué ocurre después del fin del arte?

La afirmación de que el arte ha terminado es una afirmación acerca del futuro: no se trata de que no habrá más arte, sino de que dicho arte será arte después del fin del arte, o como ya lo denominé, arte *posthistórico* (Danto, 2012: 65 –cursiva en el original–).

En síntesis, se trata de la inmanencia de una diversidad de expresiones artísticas, de la tachadura de lindes, de la confusión creativa, todo puede ser algo, todo puede convertirse en obra. En el último suspiro de la época de la Representación, el modernismo todavía se involucraba con la exposición de manifiestos que

pugnaban por la valencia de un estilo en contraposición a otros; después del fin del arte todo estilo es un desplazamiento que se esparce entre múltiples formas posibles. Así continúa su tesis Arthur Danto:

Todos los estilos tienen igual mérito, y ninguno es mejor que otro [...]. Esto no implica que todo el arte sea igual o indiferenciadamente bueno. Solo significa que lo bueno y lo malo en materia de arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto. Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos. Por supuesto, hay dos maneras de liberarse de conflictos. Una manera es eliminar todo lo que no se ajusta a nuestro manifiesto [...]. La otra manera es vivir juntos sin necesidad de discriminarse; decir qué diferencia hace que alguien sea el que es [...]. La crítica moral sobrevive en la era del multiculturalismo, como la crítica de arte sobrevive en la era del pluralismo (*Ibidem*: 59).

### **Inmanencia y movilidad: cuerpo político de la obra de arte**

“Nadie sabe lo que puede un cuerpo” exponía desde la inmanencia materialista Baruch Spinoza. ¿Si ese cuerpo es obra de arte? ¿Quién resistirá cuando el arte ataque? (Spinetta). Esa interrogación de Spinetta es existencial: ¿seríamos capaces de resistir el arte? ¿Éticamente nos corresponde? ¿Y cómo sería una resistencia estética? ¿Debe el arte transformar/atacar políticamente el mundo?

Si, tal como venimos sosteniendo que afirma Danto (2004), las obras de arte perdieron toda diferencia ontológica con sus homólogos materiales, todas aquellas preguntas no *deben* tener respuestas. Nadie sabe lo que puede una obra de arte convertida en cuerpo, realizada como *perpetuum mobile*, en su estado permanente de devenir. La obra de arte contemporánea no es autónoma, por eso ya no le va en su negación de lo social el carácter de social (Adorno, 1983), pero en tiempos de postautonomía el arte es productor, creación de lo social.

Georges Didi-Huberman (2006) asegura que la imagen es síntoma y que en ese aspecto es el doble de lo real en cuanto lo crea. Ya no hay posibilidades para el realismo. El arte crea lo real y reduce en ese pasaje la representación realista a su permanente devenir, su forma efímera. No hay arte porque no hay realidad, entonces todo es arte. Y ahora sí, ¿quién resistirá cuando el arte ataque?

Es pertinente reutilizar las categorías y conceptos para reinscribirlos en su formulación política presente, en la época de las reproductibilidades estéticas de lo social. Walter Benjamin (2012) abrió la posibilidad de pensar la contemporaneidad desde el desapego aurático de la obra de arte, el imperio de las copias abrumando la autenticidad y lo original, una ausencia de *lejanía* y pérdida de “valor cultural”. Todo es reproducción, lo que el pensamiento actual reinscribe como efecto de efecto, ya sin definición de las causas o de sus comienzos. Maurice Blanchot (1973) también se permitió definir la crisis de la representación como “forma efectiva de los infinitos recomienzos”.

Las industrias culturales lo engullen todo en el dominio de las reproductibilidades estéticas de lo social, sobre una lógica de repetición de *lo mismo*. Al respecto, afirman Dipaola y Yabkowski (2008):

... el *aura* se atrofia: la distancia se pierde, y el potencial crítico de lo creado sucumbe. La propia instrumentalización de la razón ha consagrado definitivamente la industria cultural y ha eliminado, junto a ello, las posibilidades emancipatorias de las sociedades occidentales [...] todo se homogeneiza, estandariza y, aún más, el mercado ofrece y disfraza como libertad de elección lo que en realidad impone. La industria cultural, no hace falta decirlo, *cosifica* (pp. 33-34 –cursiva en el original–).

Se retorna a lo real del orden de nuestro discurso: la potencia política del arte en la actualidad reside en el campo inmanente de esa relación. El arte no es político por sus definiciones de forma, además sabemos que ya hemos decidido hace mucho tiempo que nunca lo es por su contenido, más concretamente es en la organización inmanente de la relación entre arte y política donde deben hallarse hoy las instancias críticas que es posible desplegar en las obras de arte. Por eso, el carácter de lo móvil.

#### **Trayectos de la obra de arte: des-apropiamento e intervención**

Nicolás Bourriaud (2007, 2009) utiliza dos nociones actuales: “postproducción” y “radicante”, y con esos medios piensa justamente estas expresiones estéticas que *fugan* de toda presencia representativa. El arte ya no asume una dimensión originaria, sino la conformación dinámica de una experiencia, es decir, se trata de definir escenarios y prácticas para reestablecer usos y sentidos. “No fijar la imagen, sino insertarla siempre en una cadena: así se podría resumir una estética radicante” (Bourriaud, 2009: 75). Es decir, con materiales ya existentes los objetos artísticos son postproducidos, y la metamorfosis (condición de la obra de arte móvil, en tanto dimensión del cambio) proviene de la alteración de los escenarios, esto es, ya no de la representación, sino de su expresión como otro producto/obra diferente en un espacio nuevo. Por eso, a su vez, el arte contemporáneo es radicante, solo puede comprenderse en sus trayectorias. La condición presente del arte es el tránsito, el pasaje, el devenir. Como dijimos, el arte político es la *expresión* de una relación de permanente movilidad, y entonces:

... la obra de arte ya no es un objeto “terminal”, sino un simple momento en una cadena, el *punto capitoné* que vincula, con más o menos fuerza, los diferentes episodios de una trayectoria [...]. Uno de los criterios de juicio más seguros sería, pues, para cualquier obra de arte, su capacidad para integrarse en diferentes relatos y traducir sus propiedades; [...] su potencial de desplazamiento, que le permite mantener diálogos fecundos con contextos diversos (*Ibidem*: 122 –cursiva en el original–).

Esta idea de la postproducción y la radicanca, que en la postmodernidad (de acuerdo con Danto) o la altermodernidad (siguiendo a Bourriaud) multiplican las percepciones y perspectivas sobre las obras de arte, puede pensarse también en la cinematografía. Una película argentina reciente incluso parece retomar la cuestión entre sus imágenes, nos referimos al filme *La ballena va llena* (2014), dirigida por el colectivo “Estrella del Oriente”, y en la cual se presenta el planeamiento por este mismo colectivo de artistas de la construcción de un gran crucero que pueda transportar migrantes que deseen mejorar sus condiciones de vida y que se integren a los países de recepción en carácter de obras de arte.

Si anteriormente argumentábamos que toda obra de arte es inmanente a su condición de realidad y de esa manera crea sus propios espacios y sus dinámicas móviles. Esto también indica que la obra de arte interviene en el mundo, es ella des-apropiadamente una intervención; entonces, todo arte se comprende performático y desde ahí la posibilidad de hacer del pensamiento obra de arte como sugería Deleuze en su serie sobre “el juego ideal” de la *Lógica del sentido* (1989); un juego y una potencia creadora de real. En referencia específica a la película mencionada, si los migrantes son obras de arte, en cierta manera ello dice que intervienen sobre el mundo desplazando el orden de la ley para crear algo diferente. Aquello que exponíamos anteriormente acerca del arte postautónomo o posthistórico, el arte del fin de las vanguardias que suprime su diferencia ontológica con la realidad, sin embargo, es necesario decir que introduce una diferencia. Es un arte que pone en riesgo lo real creando lo real como diferente. Esa es la matriz de la “imagen-síntoma” que define Didi-Huberman (2006), quizás una readequación de la “imagen dialéctica” de Benjamin, donde aquí el relámpago o fulgor, el destello y el detalle ocurre en ese *plus* de experiencia que la obra de arte repone como resistencia a la identidad del mundo. Por eso la condición de todo arte sigue siendo su potencia crítica.

Algo de mayor precisión, *La ballena va llena* se propone tramar una puesta en escena que resuelva la aparición de esa contradicción del hecho artístico mismo, el hecho maldito del arte, es decir, su condición burguesa y la lógica de subsidios que los Estados disponen para su producción en contradicción con políticas públicas conservadoras respecto a derechos civiles y sociales. Pero también el contenido se resuelve en la forma, es decir, *La ballena va llena* se reconoce a sí misma como una película, como una obra de arte y sobre ese terreno aborda la problemática. Atravesar las contradicciones y mutaciones del mundo del arte en los tiempos globales de la contemporaneidad se realiza desde el propio trabajo de la obra de arte. Lo que migra ya es obra porque lo que nunca se detiene es el proceso, la radicanca, la experiencia de una práctica estética que ahora no se resuelve en la metafísica de predicados estéticos, sino que introduce efectos y capas de superficie distintas entre relaciones y dimensiones de realidad que afectan de maneras diversas a los cuerpos, a las obras y al mismo pensamiento sobre el arte. Por eso, si un aspecto central de la película es la cuestión de la financiación del proyecto artístico, debe entenderse ello como una puesta en curso de las propias condiciones del arte contemporáneo y global. Los tramos delirantes sobre la búsqueda de financiación definen, de un lado, las especulaciones sobre el arte en la actualidad, pero de

otro lado, esa búsqueda de financiación también se define a sí misma como proyecto artístico. La obra de arte que se proyecta en la película incluye la trama discursiva de sus infructuosos intentos de financiamiento.

En síntesis, la metáfora espectral sobre lo mercantil de Karl Marx es lo que recorre y acecha a cualquier experiencia estética contemporánea (incluido el mismo capital). Si la mercancía en su condición de fetiche no es –como bien aseguraba Marx– aquello que oculta una realidad esencial, sino lo que se separa como esencia trascendente e inventa la ficción de un más allá de la realidad, es decir, una representación, un fantasma. Si entonces, la mercancía se define como “sensible suprasensible” (Marx, 1976), eso indica que toda mercancía, que toda práctica de producción y de consumo, que todo acto de migración, es decir, todo pasaje, trayecto y transportación de un espacio a otro es por su propia forma y condición un objeto estético y, más precisamente, un “radicante” (Bourriaud, 2009). Entonces, el problema no se sitúa sobre el origen de la obra de arte, sino sobre las condiciones materiales de existencia (ideología) como artefacto estético. En otras palabras, la dimensión de la problemática estética en el arte contemporáneo se juega entre esos aspectos que evidencia *La ballena va llena*, porque el mundo global contemporáneo se ha vuelto obra de arte. Así, la vieja tesis hegeliana sobre el fin del arte se retoma y reinterpreta sobre el campo de otras coordenadas: fin del fin del arte, porque donde había nada hay arte, y si todo es arte el arte es nada, o también sensible suprasensible: arte y fantasma (o política).

### **Los espectros del fin del arte**

La primera experiencia conceptual del “fin del arte” está revelada en su origen, teleología tautológica que recorre el devenir de las metamorfosis históricas del arte. Nos referimos a aquella expulsión de los poetas de la República por parte de Platón. El Estado ideal de Platón debía permitir que los gobernantes no se encuentren atados y regulados por la moral y la ideología que la poesía –concretamente Homero– representaba. La censura, entonces, no se define como una regimentación totalitaria de la vida política, sino como la condición de definición de una experiencia. Por eso, el fin del arte –en Platón, la censura de la poesía para la República– es una determinación de insistencia de toda obra de arte. Esto quiere decir que no hay arte sin la potencia de un fin del arte como forma de la obra de arte. Por esto mismo también hacíamos la referencia a la idea de espectro o fantasma, en cuanto es una noción cargada de fuerza estética y política en el ejercicio de toda su historia. Tiene sus referencias significativas en las obras políticas de Maquiavelo y de Marx, así como en las obras literarias de Shakespeare y de Goethe (ambos escritores leídos y comentados por Marx), entre otros. Además, esa metáfora espectral coronó los análisis políticos contemporáneos en pensadores como Derrida, Rancière o Nancy, entre otros, y en nuestra región tuvo sus afectos en definiciones de Eduardo Rinesi y Horacio González, por ejemplo (1).

Entonces, nuestro argumento se dirige en torno a que el espectro es el propio fin del arte y que es un fantasma definicional y de determinación que proviene desde el propio origen. En síntesis, sin la figura

fantasmal del fin del arte acechando nos resultaría imposible caracterizar, definir y reflexionar sobre todo aquello que definimos como obra de arte, y menos aún proponer sus relaciones y despliegues en torno a lo político y a lo social.

Si bien la definición de estética tal como la entendemos y conocemos es singularmente moderna y poskantiana, igualmente la permanencia del fantasma y de su fin permitió el despliegue de un devenir histórico del arte como transmutación. Por todo ello, lo político es inscripción y forma de toda experiencia estética y de toda obra de arte, de la misma manera que la estética es eso que hace posible la circulación de la política y de toda discursividad y significación política. Desde fines del siglo XX e inicios del XXI, y sobre las premuras de la postmodernidad es posible sentenciar que, en definitiva, la estética es el fin –objetivo– de la política por otros medios, intersticios o descentramientos.

#### Nota

(1) Más allá en el tiempo, las relaciones entre espectro y fin también aparecen en Carlos Astrada (1957), *El marxismo y las escatologías*, Buenos Aires, Ediciones Procyón.

#### Bibliografía

- ADORNO, T. (1983), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- BAUMAN, Z. (2010), *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, Buenos Aires, Paidós.
- BECK, U. (2006), *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, W. (2012), *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- BLANCHOT, M. (1973), *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Caldén.
- BOURRIAUD, N. (2007), *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, N. (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- DANTO, A. (2004), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- DANTO, A. (2012), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós.
- DELEUZE, G. (1989), *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- DIPAOLA, E. y N. YABKOWSKI (2008), *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Paidós.
- MAFFESOLI, M. (2005), *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós.

MARX, K. (1976), "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto", en *El Capital*, Tomo I, Libro I, Buenos Aires, Akal.

RANCIÈRE, J. (2005), *El inconsciente estético*, Buenos Aires, del Estante editorial.