

LA AUTORIDAD COMO CATEGORÍA ESTÉTICA. MUNDO DEL ARTE Y SUBVERSIÓN.

LUCIANO LUTEREAU

Es un lugar común, en la reflexión filosófica sobre el arte contemporáneo, afirmar –siguiendo una célebre fórmula de T. Adorno en su *Teoría estética* (1970)– que lo único evidente en el arte es su *pérdida de evidencia*. El problema de la “indefinición”¹ del arte convive con una multiplicidad ingente de producciones artísticas y una infatigable estetización de la vida cotidiana. El carácter prolífico del arte de nuestro tiempo demuestra que la famosa sentencia hegeliana de un “fin del arte” (en realidad, Hegel se refirió a un “carácter de pasado”) no era más que la anticipación de la apertura a un arte desacralizado, que interpela al espectador con una pregunta acuciante: “¿Cuándo hay arte?”.

De acuerdo con A. Danto, podría acordarse en que cualquier objeto puede ser una obra de arte. *Todo es posible* en el arte de nuestro tiempo. El arte después del fin del arte –que ya no confía en los mitos de la época de los grandes relatos– se caracteriza por poner a disposición del artista toda la historia del arte, sus técnicas e instituciones, para que éste pueda *apropiárselas*. Pero que un candidato a obra de arte quede legitimado en ese método de incorporación al “mundo del arte”,² no quiere decir que esto se deba solamente a la autoridad del gesto del creador. Para dar cuenta de esta situación, algunos teóricos han implementado la noción de lo “museable”,³ o bien la llamada teoría institucional (G. Dickie)⁴ ha intentado proponer criterios que delimitaran la apreciación y el acceso de determinados objetos al campo reservado de los objetos artísticos.

Lejanos parecen los tiempos en que nadie podía dudar acerca de la presencia estética de un objeto artístico. No obstante, antes de sostener el carácter ingenuo de un tiempo anterior en que habría sido evidente lo que hoy se manifiesta como entreverado –dada la condición reciente de la institución

¹ Jimenez, M. *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 31.

² Tomo la expresión “mundo del arte” (*Artworld*) en el sentido en que fuera acuñada por Danto en 1964: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte” (Danto, Arthur, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964, p. 580). Mundo del arte designa, de este modo, un conjunto de prácticas y de significados que dan un sentido a un objeto, distinguiéndolo entonces de su contraparte ordinaria.

³ Cf. Oliveras, E. *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires, Emecé, 2011.

⁴ Cf. Dickie, G. *El círculo del arte*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

arte, en su sentido occidental y moderno— cabe interrogar el alcance de la producción artística de nuestro tiempo, preguntando ya no por su estatuto ontológico —o, al menos, no directamente—, sino por su destino. Una descripción del arte contemporáneo, que atienda a su modo polémico de aparición institucional, a la participación constante del espectador, y a los fines de su acción en las prácticas sociales, es una vía privilegiada para aprehender una nueva figura de la autoridad en mundo del arte: la subversión.

En este trabajo me propongo esclarecer algunas relaciones entre manifestaciones artísticas contemporáneas y la noción de autoridad, siguiendo la obra del fenomenólogo francés M. Dufrenne (aunque también los aportes más recientes de N. Bourriaud y J. Rancière), con el propósito de demostrar que dicha noción puede ser prolífica para orientarse en las reflexiones de teoría del arte. La autoridad como categoría estética —relativa a la reflexión filosófica—, puede permitir aclarar la constitución de márgenes de indeterminación del mundo sensible, para los que el sujeto estético debe autorizarse comunitariamente, en busca de nuevas formas de vida.

Moderno, posmoderno, altermoderno

Las condiciones de la experiencia estética moderna —tal como fueron fijadas por Kant en su *Crítica del Juicio* (año)— pueden resumirse en unas pocas referencias: el desinterés en la percepción del objeto era el correlato subjetivo de su estatuto irreal o imaginario; el objeto estético no era un objeto útil (ni la cosa natural), así como tampoco la obra de arte cumplía una función social específica.

El desarrollo de las vanguardias del siglo XX, aquello que con W. Benjamin podría llamarse “arte post-aurático”; pero, mucho más urgente hoy en día, en que las Bienales se ven invadidas por objetos de lo más diversos, ¡en las que no faltan la comida o los animales!, la aparición de movimientos performativos, o bien aquello que pudo llamarse una “estética relacional”⁵, hace pensar en una superación no sólo del paradigma moderno, sino también del posmoderno.⁶ Para el caso, N. Bourriaud (2009), en su último libro sobre el tema, propuso la noción de “altermodernidad”:

“El posmodernismo sustituyó al universalismo abstracto y teórico del modernismo por otra forma de totalización: aquella simbólica y al mismo tiempo empírica de un marco urbano infinito que sería el teatro de luchas de identidades entre inmigrantes y sedentarios [...] lo altermoderno se anuncia como una modernidad traductora, en las antípodas del relato moderno del siglo XX cuyo ‘progresismo’ hablaba el idioma abstracto del occidente colonial”.⁷

⁵ Bourriaud, N. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

⁶ Casullo, N. *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur, 1989.

⁷ Bourriaud, N., *Radicante*, Op. Cit., pp. 38/47.

Según Bourriaud, cualquier relato universalista o abstracto ya resulta obsoleto, incluso el posmoderno (así como el paradigma multiculturalista). La “altermodernidad” se presentaría como un intento de des-totalización de la autoridad de cualquier sistema, en el que multiplicidad no significa necesariamente absolución de las diferencias. En el mundo del arte contemporáneo este hecho se traduce, por ejemplo, en “la legitimación progresiva del género documental como proyecto artístico”,⁸ cuya finalidad es conectar los signos con lo real, con un referente social inmediato, en búsqueda de una verdad.

M. Dufrenne, en el prefacio de su libro *Art et politique* (1974), sostenía que “la verdad del arte, aquello por lo cual éste es verdadero, es el poder de revelar aquello que el saber no puede dominar”.⁹ De este modo, puede atribuirse al arte contemporáneo un afán de des-totalización del saber que se opone a la dominación. Por supuesto, no se trata de que el arte “cambiar la sociedad”, si es que por esta expresión se entiende modificar el sistema económico, las estructuras sociales y las leyes; aunque sí podría admitirse cierto valor subversivo del arte contemporáneo, en la medida en que modifica las prácticas sociales, la relaciones humanas y la vida en sociedad. Obras recientes nos invitan a recuperar prácticas comunitarias, el museo ya no es un espacio clausurado en que el visitante se pasea como a través de un paisaje. La experiencia de transformación de los vínculos que proponen algunas obras invita a rediseñar el espacio social y a descubrir nuevos modo de experiencia posible.

La relación entre sistema y subversión, o bien entre universalismo y prácticas de des-totalización, que permite concebir la noción de autoridad como un modo original de transversalidad entre mundo del arte y mundo de la vida cotidiana, apunta a re-definir esta noción de un modo distinto a la decantada en los modelos de los grandes relatos (la autoridad de la familia, el padre, el amo, etc.), o bien en la desmitificación posmoderna (como figuras de la crisis, que apuntalan su necesidad desde un punto de vista negativo): la autoridad puede *radicar* –en el sentido en que también Bourriaud se refiere a una estética *radicante* o *rizomática*– en el encuentro contingente y en la conquista de nuevos territorios de subjetividad, al modo de una *autorización* de nuevas formas de vida. Antes que en la pregunta acerca de la disyuntiva –plantada por Benjamin en el epílogo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”– entre la estetización de la política (para la derecha) o la politización de la estética (para la izquierda), el derrotero del arte contemporáneo consiste en su “función crítica”,¹⁰ en su capacidad de sobreponerse al sentido común y en su compromiso con hacer visible. De ahí que los debates actuales acerca de estética filosófica suelen ramificarse en temas e inquietudes éticas.

⁸ Ibid., p. 32

⁹ Dufrenne, M., *Art et Politique*. Paris, Union Général d’Editions, 1974, p. 9.

¹⁰ Ibid., p. 10.

Emancipación del espectador

En su reciente artículo “Las paradojas del arte político” (2008), J. Rancière sostiene que buena parte del arte actual, a pesar de su crítica enfática a la tradición mimética, continúa emparentado con esta tradición en más de un aspecto. Que una obra se produzca hoy en día no necesariamente implica que se trata de arte *contemporáneo*.

Para esclarecer este punto, Rancière distingue tres modelos de la eficacia del arte: a) el modelo mimético del arte –o representacionista–, cuyo fundamento más acabado sería reconducible a la escena teatral de Europa en el Siglo XVIII. El *Tartufo*, de Molière, podría ser un buen ejemplo de este modelo, cuyo fin se encontraría en la elucidación moral del espectador a través de la voluntad del autor; b) el arte “politizado”, cuyo fundamento se encuentra en la unión de arte y vida (por ejemplo, en las vanguardias); lo que “opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente, el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística”.¹¹ Por esta vía, el arte se especifica políticamente, actuando sobre las disposiciones de los cuerpos, recortando espacios y tiempos singulares “que definen maneras de estar juntos o separados”.¹² Este nuevo modelo, asociado al modernismo, se habría ocupado de transformar al espectador en actor, oponiendo a la pedagogía de la mediación representativa... otro tipo de pedagogía: la moral *propia* del partido. Este tipo de “rehabilitación política del arte” –para decirlo con el título de un artículo de A. Danto– condescendía entonces a las ideas de un determinado relato, oscureciendo un tercer modelo de la eficacia del arte; c) el modelo de la eficacia estética, cuyo fundamento radica en la distancia y en la neutralización de la experiencia efectiva.

No obstante, este tercer modelo no debe ser considerado en función de una distancia desinteresada –como en la estética kantiana–, dado que su forma de presentación estética no ignora el impacto sobre las prácticas sociales:

“Debido a que el museo [...] se ha constituido alrededor de la estatua desafectada, más tarde podrá acoger cualquier otra forma de objeto desafectado del mundo profano. Es por eso que también podrá prestarse, en nuestros días, a acoger modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes”.¹³

¹¹ Rancière, J., “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 57.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 61.

Para Rancière, si la experiencia estética tiene un contacto con la política es porque permite hacer actuar una suerte de “disenso”¹⁴ opuesto a la adaptación mimética y las producciones artísticas con fines de adoctrinamiento. Este *disenso* se sostiene, de forma semejante a lo propuesto por Bourriaud y Dufrenne, por la constitución de “un lugar vacío, inútil e improductivo [que] define un corte en la distribución normal de las formas de la existencia sensible”.¹⁵ De este modo, el espectador puede emanciparse en una reconfiguración estética de la experiencia del mundo cotidiano.

Este mismo interés instituyente del arte es promovido por M. Dufrenne en su libro *Subversion, perversión* (1977). Frente a las ideologías revolucionarias –que proponen anular el sistema de un solo golpe–, el propósito de Dufrenne radica en buscar otra vía de vincular arte y política, a través de una desarticulación que atienda a un modo de acción fragmentario y localizado.

Para Dufrenne, todo sistema es “en primer lugar, vivido en la experiencia de los oprimidos”.¹⁶ Más allá de las concepciones estructuralistas o posfoucaultianas, el anclaje fenomenológico de su posición permite recuperar la perspectiva del sujeto que orienta su vida en prácticas sociales que, eventualmente, tienen una modulación coercitiva. Esto no debe llevar a creer que se trata de considerar a todo sistema como opresor; desde este punto de vista no estaría más que refrendando la perspectiva ideológica que se buscaba superar. En todo caso, el interés de la estética dufrenniana apunta a rescatar capas originarias de sentido, que fundamentan la habitualidad:

“Vuelvo siempre, que se me perdone, al mismo punto. Al incentivar la función crítica, al desalojar todo aquello que, en nuestras sociedades, maquina y camufla lo real, puede olvidarse que lo real se experimenta en la relación invencible y fundadora que tenemos con él: que se vive en la percepción”.¹⁷

La percepción es el terreno de la experiencia originaria con el mundo, en que las cosas se aprehenden en carne y hueso, y al que la experiencia estética reenvía de forma privilegiada. “Es en la percepción salvaje [...] que el sistema nos aparecerá vulnerable”.¹⁸ Por lo tanto, la verdadera subversión consiste en “habitar poéticamente el mundo”,¹⁹ propósito al cual pareciera estar destinado el arte contemporáneo con sus obras. A su vez, la creciente estetización de la vida cotidiana –correlato extemporáneo asociado a la indefinición del arte– también podría encaminar acciones de liberación y de superación de sumisiones y opresiones. Después de todo, ¿no nos interpela aún aquel poema de A. Pizarnik, que dice que la verdadera revolución está en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos?

¹⁴ Ibid., p. 62.

¹⁵ Ibid., p. 65.

¹⁶ Dufrenne, M. *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁷ Ibid., p. 27.

¹⁸ Ibid., p. 29.

¹⁹ Ibid., p. 30.